

Revista eletrônica

# Interfaces

ISSN 2179-0027

Volume 8 número 3

# 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 (UFTPR/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)  
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (UNICENTRO)  
Cláudio Mello UNICENTRO)  
Natacha Rocha (UNICENTRO)  
Lidia Stutz (UNICENTRO)

### **Revisores de texto**

Débora Smaha Corrêa  
Ana Carolina de Godoy  
Maria Cláudia Teixeira

### **Arte da capa e diagramação**

Amanda Padilha Pieta  
Emily Smaha da Silva

### **Responsáveis Técnicos**

Paulo Gilberto de Góes  
Márcio José Winchuar

# Sumário

## **Apresentação**

Luciane Baretta e Raquel Terezinha Rodrigues 5-7

---

## **This is no way to tell a story: literary discourse making its way through the walled of contemporaneity**

Davi Gonçalves 8-23

---

## **O tempo e a memória em Perto do Coração Selvagem de Claricé Lispector**

Diego Luiz Müller e Éderson Luiz Silveira 24-30

---

## **O medo, apesar da segurança**

Dionei Mathias 31-41

---

## **Os heróis de O Guarani e de O Boca do Inferno: a construção das personagens como matéria-prima para o romance histórico**

Kelcilene Grácia-Rodrigues e Enedir da Silva Santos 42-54

---

## **Farrapos de Ideias: Maria da Ilha**

Raquel Terezinha Rodrigues e Carla Alexandra Ferreira 55-60

---

## **Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar**

Guaraciaba Micheletti 61-72

---

## **A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão**

Adriano Dantas de Oliveira e Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa 73-87

---

## **A telenovela como narrativa identitária do país no cenário complexo da contemporaneidade**

Rondinele Aparecido Ribeiro e Francisco Cláudio Alves Marques 88-100

---

## **Crenças e atitudes linguísticas de descendentes de imigrantes italianos: um estudo em Pinho de Baixo, Irati/Pr**

Rosana Taís Rossa e Loremi LoregianPenkal 101-115

---

## **Compreensão leitora e a geração de inferências**

Juliana Schinemann, Luciane Baretta e Célia Bassuma Fernandes. 116-128

A **Revista Interfaces**, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (Unicentro), publica artigos atendendo às demandas da área de concentração que é a interface entre Língua e Literatura. Sendo assim, a proposta se articula em torno dos estudos do texto/discurso, da memória, da cultura, das diferentes linguagens e do ensino, tendo as mais variadas correntes como referencial teórico.

Levando-se em consideração tal pressuposto, a organização do número 8, volume 3 da Revista, procurou contemplar as mais variadas discussões no campo dos estudos Linguísticos e Literários. Estão presentes aqui estudiosos de várias instituições de ensino superior, e o leitor irá encontrar uma gama de temas inseridos na área de Letras que discutem como o texto, em sua multiplicidade de formas e inserido em diferentes suportes, perpassa o nosso dia a dia, quer seja numa perspectiva estético-literária, quer seja numa perspectiva comunicativo-discursiva e/ou de compreensão das múltiplas possibilidades do texto.

A primeira parte da Revista é dedicada aos estudos Literários e a abertura é feita com o artigo “*This is no way to tell a story: literary discourse making its way through the walled of contemporaneity*”, de Davi Gonçalves, O objeto deste estudo é o romance de Stephen Leacock (1869-1944) *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912). O objetivo deste artigo é investigar se, como e por quê Mariposa, cidade fictícia, está perdida no tempo e no espaço, com enfoque na ideia da identidade individual versus coletiva e de valores locais versus universais.

Em “O tempo e a memória em *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector”, Diego Luiz Müller e Éderson Luiz Silveira, discutem a respeito da temporalidade, tendo em vista as mudanças ocorridas na constituição das narrativas. Em seguida, Dionei Mathias, em “O medo, apesar da segurança”, analisa o papel do medo em três romances de Elfrieda Jelinek, a saber: *Die Kavierspielerin* (A professora de piano), *Die Ausgesperrten* (Os Excluídos) e *Die Liebhaberinnen* (As amantes). A análise segue o seguinte roteiro: ausência de medo, conexão entre corpo e razão, estratégias da voz narrativa e, rupturas no comportamento da voz narrativa.

O próximo artigo intitulado “Os heróis da *O Guarani* e de *O Boca do Inferno*, O romance histórico estabelece um diálogo entre a historiografia oficial e a ficção. Nele, Kelcilene Grácia-Rodrigues e Enedir da Silva Santos observam que a liberdade ficcional traça outros caminhos para as personagens. As autoras usam como *corpus* as personagens Peri, de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e Gregório de Matos, de *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda. A teoria para análise se pauta em Candido (1976, 2000), Lukács (2000, 2011), Benjamin (1991), Hutcheon (1991), Doody (2009), Jameson (2007), Weinhardt (1994), Esteves (2008, 2010), entre outros.

Na sequência, temos “Farrapos e Ideias: Maria da Ilha”, de Raquel Terezinha Rodrigues e Carla Alexandra Ferreira. Este trabalho se propõe a fazer uma leitura do livro *Farrapos de Idéias* (1937) de Antonieta de Barros, cujo pseudônimo é Maria da Ilha, com o objetivo de mostrar que a obra vai além da escrita da crônica diária e breve, como propõe a autora. As autoras observaram que o livro é um texto híbrido em que a escrita intimista e jornalística se misturam, fazendo com que a narradora/cronista rompa com a imparcialidade proposta pelo jornalismo.

A segunda parte da Revista é dedicada aos estudos Linguísticos. A seção inicia com o artigo de Guaraciaba Micheletti, que se ancora na Estilística discursivo-textual para analisar o livro de poemas *Grupo Escolar* (1974), de autoria de Cacaso, Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987). Por meio da análise dos poemas que se agrupam em ‘lições’ que rompem com expressões cristalizadas e conduzem a uma reflexão, por exemplo, “1ª lição: Os extrumentos técnicos”, Micheletti examina as questões intertextuais, as paródias e trocadilhos utilizados pelo poeta para estabelecer e apontar traços que marcam “Os sentidos e o estilo de Cacaso em *Grupo Escolar*”.

No artigo “A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão”, Adriano Dantas de Oliveira e Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa estudam as formas recorrentes do uso de figuratividade associada ao mar na canção popular, mais especificamente, nas canções “Tanto mar” (1975/ 1978), de Chico Buarque e “O Mar” (1940), composta por Dorival Caymmi. Numa proposta discursiva de análise, os autores examinam a letra e a *melos*, os elementos musicais da canção - ritmo, melodia, densidade, andamento, harmonia, entre outros, embasando-se num modelo teórico-metodológico fundamentado na semiótica articulada à retórica. Com o objetivo de compreender por que e como se configura o uso recorrente da figuratividade para abordar os mais diversos temas, Oliveira e Lampa utilizam-se do texto cancional para ilustrar como o mar é utilizado como recurso figurativo que se cruza com o estado de espírito das pessoas ou com a sua percepção a respeito do contexto que as cercam.

“A telenovela como narrativa identitária do país no cenário complexo da contemporaneidade”, apresenta uma retrospectiva histórica sobre a telenovela, desde sua origem, no gênero folhetim publicado nos jornais europeus, em meados do século XIX, até a sua versão atual, no Brasil. Neste artigo de autoria de Rondinele Aparecido Ribeiro e Francisco Cláudio Alves Marques discute-se como a telenovela, gênero de ficção seriada e audiovisual contribuiu para a história da televisão brasileira e incorporou, com o passar do tempo, elementos do realismo ao explorar temas do cotidiano (controversos, polêmicos, de cunho social), de forma a aumentar a audiência, que cada vez mais se identifica com a ficção contemporânea, marcada pela fragmentação do indivíduo e pela redefinição de identidades.

Na sequência, no artigo intitulado “Crenças e atitudes linguísticas de descendentes de imigrantes italianos: um estudo em Pinho de Baixo, Irati/Pr”, de Rosana Taís Rossa e Loremi Loregian-Penkal, temos acesso à parte dos dados coletados na pesquisa de mestrado que tem como enfoque o levantamento das crenças e atitudes linguísticas de moradores



da zona rural de Pinho de Baixo, nas proximidades de Irati. Conforme relatado pelas autoras, que ancoram-se nos pressupostos da Sociolinguística Variacionista e nos estudos sobre Crenças e Atitudes linguísticas, as entrevistas e questionários com os vinte e quatro informantes, com idades e escolaridade variadas, revelam que a maioria dos entrevistados demonstra atitudes positivas em relação à língua falada pelos moradores de Pinho de Baixo, de Irati e das comunidades vizinhas; além disso, os informantes mais jovens têm se preocupado em resgatar a cultura de seus antepassados.

Com a dupla tarefa de fechar a parte dos artigos sobre estudos linguísticos e esta edição da Revista Interfaces, o artigo sobre “Compreensão leitora e a geração de inferências”, de autoria de Juliana Schinemann, Luciane Baretta e Célia Bassuma Fernandes, discute sobre um dos processos fortemente relacionados à compreensão leitora eficaz: a geração de inferências. As autoras fazem um panorama sobre os diferentes conhecimentos e processos envolvidos na complexa tarefa de leitura, desde os níveis mais, básicos, porém fundamentais para que a leitura se efetive, até os níveis mais elevados, concentrando-se no processo inferencial. Evidências reportadas pela literatura são apresentadas para demonstrar, de forma contextualizada, que o ato de inferir é característico de leitores proficientes, que fazem associações entre o que está no escrito e o seu conhecimento anterior, resultando em uma leitura aprofundada e crítica.

A todos(as) os(as) autores(as) deste volume, agradecemos por compartilhar suas pesquisas e seu conhecimento com nossos ávidos leitores. Boa leitura e ótimas reflexões (inferências!) a todos(as) nós!

Prof. Dr. Raquel Terezinha Rodrigues  
Prof. Dr. Luciane Baretta

**Organizadoras**

Guarapuava, 30 de outubro de 2017

# “This is no way to tell a story”: literaly discourse making its way through the walled states of contemporaneity

pg 8 - 23

Davi Gonçalves<sup>1</sup>

*“To fulfil the project of cultural affirmation in the Americas it is necessary to promote continental union. The line of reasoning is as follows: the American strength, its cultural vigour, resides in the assembling of the continent, not in the fragmented expression associated with ‘national’ cultures circumscribed to restricted societies and spaces.” (Marcio Babia, 2006, p. 24)*

## Abstract

The object of this study is comprised by Stephen Leacock’s (1869-1944) novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912). Through the advent of humour, the narrative gives readers an opportunity to reflect upon Mariposa, the fictional town where all events in the story take place, as a setting almost lost in space and time. My objective in this article is to investigate if, how, and why Mariposa is lost in space and time, attentive to the idea of individual versus collective identity and of local values versus universal ones. Cognisant that I am grappling with a narrative from the Early XX century Canada, I take such background into account for reflecting upon the epistemological contributions of the story as constructed by an unreliable narrator, as well as to raise the hypothesis that the novel might still have much to say to contemporary Brazilian readers.

**Keywords:** Canada. Universal versus local. Narration.

## “NÃO É ASSIM QUE SE CONTA UMA HISTÓRIA”: O DISCURSO LITERÁRIO ABRINDO CAMINHO ATRAVÉS DOS ESTADOS EMPARELADOS DA CONTEMPORANEIDADE

## Resumo

O objeto deste estudo consiste no romance de Stephen Leacock (1869-1944) *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912). Através do humor, a narrativa dá aos leitores uma oportunidade de refletir acerca de Mariposa, a cidade fictícia onde os eventos da estória se passam, como um lugar quase perdido no tempo e no espaço. Meu objetivo neste artigo é investigar se, como e por quê Mariposa está perdida no tempo e no espaço, com enfoque na ideia da identidade individual versus coletiva e de valores locais versus universais. Consciente de que estou a lidar com uma narrativa canadense do início do século XX, eu levo tal contexto em consideração para refletir sobre as contribuições epistemológicas da estória como construída por um narrador não-confiável, bem como para levantar a hipótese de que o romance pode ainda ter muito a dizer para leitores brasileiros contemporâneos.

**Palavras-chave:** Canadá. Universal versus local. Narração.

<sup>1</sup> Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGI/2014). Atualmente é Doutorando na área de Teoria, Crítica e História da Tradução na mesma instituição (PGET/2016).



## Introduction: “The role of natural inferiors”

The object of this study is comprised by Stephen Leacock’s novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912). The author was born in England, in 1869, but six years later went to live in Canada. After becoming a professor of political science at the University of Toronto he wrote several fiction and non-fiction books which made him very well-known in the English-speaking world before he died in 1944. As described in *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (1973, p. 274), Leacock’s legacy includes many books on economics, political affairs, and Canadian history, but he “became famous as a prolific author of humorous sketches in which his gift for controlled exaggeration and an inspired sense of the incongruous have entertained generations of readers”. The incongruities and ridiculing of the social events and processes that are addressed within my object of research are a portrayal of what Leacock saw as amenable to be criticised – unable to be listened when he did it through “serious means” he was finally successful when entering the very genre that perhaps few people would “take seriously”: humour. In his humorous texts, “he chose to address neither an academic audience, whose formal analyses he held in disdain, nor the policy makers of the day, but rather the common man” (FRANKMAN, 1986, p. 561). It is in the knowledge of the common subject that Leacock seems to believe; his audience are not those readers who never gave him much attention when getting in touch with his scientific papers.

At the onset of his career, there was nothing humorous about Leacock’s writings whatsoever; as a political scientist, the author published many academic works on issues such as Canadian economics and politics. Changing completely the sort of book that he would write (from scientific papers to humorous sketches such as the one

discussed herein), it is not that Leacock gave up on addressing economic and political issues regarding Canada. It is actually possible that he has concluded it was through literature, and especially a humorous one, that such matters could be successfully tackled. This is exactly what he does in the humorous tales of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), wherein the issues discussed move “from the authorial concerns of its preface to business and political matters” (LYNCH, 1984, p. 2). This is precisely the tale that is capable to put together everything Leacock had to say about the political and social situation of Canada – the “whys” and “hows” it was getting into it – even though he might actually have done it unconsciously. Reflecting upon issues such as Canadian autonomy, its connection to the U.S.A and to the British crown, the autonomy of the country and its role in the globalising map might seem to be, today, nothing far too special. Nevertheless, one must bear in mind that Stephen Leacock was uttering ironic sentences about such matters in 1912, which is to say that he was putting forward an idea that many years afterwards would still seem to be pretty innovative and distinct from what has been taking place. In what concerns not only global economy, but actually any approach towards the notion of national epistemology, Stephen Leacock is, with no doubt, one of the most memorable American literary pioneers.

Of course, changing his tone from the scientific into the humorous and relying on fictional sketches to address issues that were once developed through the logical and skeptical language of academy, Leacock’s work and the way readers relate to it are transformed. This is so for, when we talk about fiction, there is no endeavour to provide readers with a truthful statement, a faithful representation of facts; descriptions are blurred by imagination and, for picking up scraps of logic therein, we, readers, must enter the game. Bearing,

thus, author, text, and reader in mind – Nelson (1990, p. 92) avers that one could suggest, “based upon what we have seen about reader assurance in inference, that the relationship has reciprocal elements. For if a world described in a fiction is verisimilar, readers will be all the more confident in their ability to draw causal assumptions”. This is perhaps one of the greatest assets of the fantastic elements of literature; we know that a book is most likely lying to us and not only we do not care, but we are actually willing to be as deceived as possible. Setting off from such liberty to deceive, in his book Stephen Leacock (1912) uses humour and irony as a tool to bring forward many issues that he deemed important and, among them, the issue of national identity stands out. This is why, for this particular article, I put such issue in the spotlight during my analysis, proposing as my main objective to investigate how the narrator develops the idea of collective identity in the narrative. For doing so, I shall discuss the dialectic nature of universal and local identities and values, as well as the consequences of setting up a narrative that is configured with the Canadian background of that moment: a country that was about to abandon its rural nature in order to become more urbanised and metropolitan.

The process of growth and development occurring in the country is reflected by the scenes concocted by Leacock, where we see the people of Mariposa (a fictional town where the compilation of sketches in the book take place) as the mirror image of the people of Canada. In the words of Itwaru (1990, p. 13), “such people’s search for meaning within the country named Canada is also the search for Canada as a domain of experience integral to the development of a sense of self”. The problem underlying Canadian colonial and neocolonial condition in the globalising world map has to do, then, with the historical context of the country and how such context ends up comprising

its physical and ideological exploitation. This exploitation assumed distinct shapes depending on each case; in what concerns the impact of Europe and the US in Canada we have, historically, the functioning of “Canada as a British-American colony with the British working on the exploitation of Canadian traditions, and the Americans [*sic*] on the economic and ecological exploitation of the country” (ITWARU, 1990, p. 16). Of course Canada is not alone in this cultural margin wherein it has been placed during its colonial assimilation; Europe and the U.S. have together been the villain in many other historical moments when establishing colonial and neocolonial enterprises wherever they could get. This is true mainly as we take into account both in the effective formation of colonies and in the creation of globalising systems of control for financial needs to be fulfilled through the reinforcement of hegemonic epistemes.

The unending exploitation of Canadian regional sphere, which has been selflessly included by the universal needs of the hegemonic culture represented by these mentioned institutions, has also taken place for the maintenance of colonial plus neocolonial enterprises in many other countries such as Brazil, where both traditions and goods are illegitimately exploited. No doubt today Canada cannot be compared to Brazil in terms of their hugely distinct statuses as subjugated nations; notwithstanding their differences, nonetheless, by the time Leacock’s novel was published such approximation could indeed be delineated. Nevertheless, for such physical impact to be ideologically justified (for today they apparently at least need to be) the most frequent procedure of those leading such structure has also been that of creating “a place where, like colonised peoples elsewhere, Canadians are taught imaginary histories in which they play the role of natural inferiors” (ITWARU, 1990, p. 22). Through these paradoxical imaginary histories meaning is created

for meaning to be obliterated, Canadians learn to look at themselves the way hegemony believes they should: as playing the role of natural inferiors. Isn't this the role Brazilians have also learned to play? The comparative question might seem farfetched, but my hypothesis herein is that such parallel can indeed be drawn, as I believe reflecting upon the contrasts and similarities between the colonial and neocolonial processes occurring both in Canada and Brazil contributes for our concoction of a distinct evolutionary linearity for both countries to follow – to the detriment of mere developmentalism.

The answer for such question might be simple, but the consequences are far from that. In fact, we should be worried about raising people's awareness regarding these claims that, despite their predictability, still preponderate in the invention and institutionalisation of any states and countries. They might be straightforwardly utilised for relations of power to be inserted and/or hierarchies reinforced; this is so for these inventions and reinventions might be converted into practices in which the dream of permanence is exploited. All for "the imposition of political ordering, and in this also works to constrict meaning, to limit vision to the confines of the power which ceaselessly seeks to construct human living in the fixity and narcissism of its own image" (ITWARU, 1990, p. 9). Constricting meaning, then, seems to be rather common for the development of these illusive fixed national identities, and this is an issue that should not only be avoided, but actually also fought against in the case of countries like Canada and Brazil. These nations' self-awareness about the narcissism of the imposed political ordering would be then fairly capable of giving rise to conceptualisations less detrimental than those frequently promoted by hegemonic interests.

On the other hand, and notwithstanding the controversial condition of those who attempt to create a national identity without allowing that

identity to be homogenising nor marginalising, a nation needs its identity, or better, its identities. But how can you find a manner of identifying a group of people and/or peoples without ending up overlooking some of them in the process? To put it in another way: How can you call someone or something Canadian without already entailing the concept of what is that which is not Canadian? Is there a meaning without its contrary? Is there any inclusive identity without any exclusive one in the package? According to Itwaru (1990, p. 23)'s line of reasoning, "the identification of the self through a series of negations is actually the negation of the self". Inasmuch as every minor inclusion does indeed generally entail major exclusions, these are very intricate matters to be posed and reflected upon; but my questions can and shall be answered. After all, a country does not need to have central and marginal identities, it might allow "identities" to surface, without judgements of value, without the maintenance of systems of hierarchy, without erasing other identities in the process. It is by watching and learning with the ones who have inequitably "otherised" cultures taken by them as minor for their own benefit that these "minor countries" might respond differently.

What I mean is that, curiously, the collateral damage of the marginalisation of deviating identities is the opportunity for one to fight back; when the centre inevitably creates its margin the margin is provided with the wherewithal to look back at the centre with creative and imaginative eyes. These are not nonetheless common and/or usual eyes; they are able to see the flaws which surround the body of those who failed to notice such flaws. They are perceptive eyes, which see what we tend to turn a blind eye on. As a result, counter-hegemonic perspectives are enabled in the ex-colony; the country, after it is invented and reclaims the right to reinvent itself. The epistemological advancement in colonial functioning would indeed be our learning

that this or that region does not need to fit in preconceived moulds of meaning to be effectively inserted in the globalising world map. After all, “country in its invention, in its recognition of itself as a country, is always in motion between that which it constructs as its inception and that which it sees itself becoming – as well as that which it is seen as becoming” (ITWARU, 1990, P. 10). In *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) an unnamed narrator talks about his/her neighbours and about the town where they all live in; doing so, s/he invents an idea of the Canadian country; and it is my intent to investigate how and why.

### Discussion: “Exactly the other way”

Recollecting what is pinpointed at the beginning of my article, Stephen Leacock is a writer of fictional and non-fictional works. As such, curiously (since he was a political scientist), the author’s most memorable nonfictional writings about social justice, global marketing, and politics<sup>2</sup> had actually never been able to reach so many readers as his most memorable literary humorous pieces<sup>3</sup>, which are generally filled with insights that discuss these very same issues. It is thus through the fictional that the nonfictional became palpable; since, in academia, Leacock’s colleagues believed his writings “suffered either from the ‘imperialistic blight’ or from the insufficiency of his preparation in the social sciences” (FRANKMAN, 1986, p. 51). Leacock was not and still cannot be described as a respected social scientist – despite his repetitive attempts to become one his “serious” writings were never taken as pertinent. One could say it took quite a long period for Leacock to start his literary career for that time, which began when he was

2 The Unsolved Riddle of Social Justice. (UK, London: John Lane; The Bodley Head, 1896) and Hellelements of Hicconomics in Hiccoughs of Verse Done in Our Social Planning (USA, New York: Dodd, Mead, Mill, 1908).

3 Literary Lapses (UK, Cambridge: Echo Library, 1910) and *Sunshine Sketches of a Little Town* (Toronto: Bell and Cockburn; London: John Lane, 1912).

41, but his decision to become a humorous writer allowed him to rescue all those social criticisms that were chained in his academic texts and “insert them within the humorous armour of a seemingly idyllic body” (FRANKMAN, 1986, p. 53). It was through laughter that readers became aware of the palpability of his critique by exposing the ridiculous potential hidden in those aspects he had already criticised in his previous texts. That is, it was not his talking about politics and social issues that made readers grasp his arguments; it was the political and social issues in the background of the events going on in Mariposa that did so, by transforming such arguments into the town’s characterisation.

This is coherent with what Leacock himself says at the very beginning of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) where there is an introduction wherein he presents and explain some features of the piece. There the author makes an interesting confession: “Many of my friends are under the impression that I write these humorous nothings in idle moments when the wearied brain is unable to perform the serious labours of the economist. But, actually, my own experience is exactly the other way”. (LEACOCK, 1912, p 3)<sup>4</sup> Curiously, thus, Leacock opens up his novel by posing that even though his friends believed that his humorous writings had been written in idle moments when he felt unable to perform the labours of the economist; this was not the case whatsoever. In fact, it was exactly the other way – that is, for Leacock it was exactly in the moments when he was imagining the comic events going on in Mariposa that his brain was most effectively performing the labour of the economist. His humour has never

4 “Muitos dos meus amigos têm a impressão de que eu escrevo essas frivolidades humorísticas em momentos idílicos quando o cérebro, cansado, se torna incapaz de tratar dos temas laboriosos e sérios do economista. Mas, na realidade, minha experiência particular com o humor se resume ao contrário disso.” (This and all the other translations of Leacock’s novel are part of my work in progress, bearing in mind that my thesis also convey the annotated translation of this sketches)

been devoid of his political thought: no humour is. Based on the ironical critique gradually developed by Leacock (1912) during the novel, it would be rather plausible to call him a “parodist”, based on Steiner’s (1975) definition of it. Such definition nonetheless is not only worried about defining the parodist but also demonstrates how symbolical he is for highlighting the translation problematic – one which inevitably permeates my endeavour to displace Leacock from the source context as to place in the target one.

George Steiner, in “The Claims of Theory” (*After Babel*, 1975, p. 258), poses that “undoubtedly the ‘parodist’ enriches his own culture and is invaluable to the spirit of the age. But he only appropriates what is concordant with his own sensibility and the prevailing climate”. This insight indeed seems to fit pretty well in Leacock’s condition; in the end the author does bring many new items to the early XIX century Canada, but all the items he is able to see and restructure are restrained to his contextual boundaries. The thing is that it does not matter how Leacock is able to enrich his own culture and how invaluable he is for the spirit of the age, everything brought forward by his characterisation of Mariposa and Mariposans depend on his own sensibility and on the prevailing climate. I am not trying to convince anyone that everyone’s opinion is limited to their temporal and spatial context; but such context provides a certain array of tools and possibilities for us to think or rethink a limited amount of issues whose nature cannot be escaped from until time passes or spatial frontiers collapse. Nevertheless, it is exactly out from the array of tools offered to the parodist that they can be arranged in an idiosyncratic manner – that is, if time and space are limiting aspects of our cultural environment, this is not due to their inner chains, but due to people’s inability to think of such realms less predictably. As Steiner (1975, p. 259) would later affirm, the contextual elements

encompassing the parodist’s mind can be either used to reinforce second nature aspects of such context or also for this parodist to “enforce new, perhaps recalcitrant sources of experience”.

In what regards these new and recalcitrant sources of experience, and as suggested in my introduction, when I posed that the people of Leacock’s (1912) Mariposa are a representation of Canadians, the fictional town where the story takes place is one where many things stand for another – i.e. basically everything therein seems to have a metaphoric potential. Having said that, in the sketches, the person embodying Leacock’s great fears is called Mr. Smith, the character who brings ideas of urban construction and financial profit for solving every problem in Mariposa even though such seemingly constructive notions inevitably require diverse destructions to be promoted in the town. The scenes where this is made clear are indeed very metaphoric, and they make it clear that the sort of growth and enhancement entailed by hegemonic developmentalist thinking is one that can only devise any notion of futurity if the memories of the past are not only taken for granted, but actually wiped out from history as a whole. Mr. Smith serves the purpose of allegory rather well, such “as when he solves the crisis of the church building fund by setting fire to the old building for the insurance money” (MAGEE, p. 39). Such solution is proposed because the town’s reverend had made a mistake: he approved the project of a new church without having the necessary money to pay for it; as the debt grows, the only way Mariposans can save themselves from bankruptcy is if the insurance of the church were activated.

This is exactly what Mr. Smith guarantees by setting fire on the church; without thinking twice and without any sort of hesitation, the huge structure is put down by him. This is the reason why if there is a character that is growingly seen by the reader as the greatest source of evil, in the



book, this person is Mr. Smith; who is curiously exactly the person that represents every value Mariposans have learned to admire. Now, the idea of destroying a church as to build another one might look innocently funny, but, again, it is not whatsoever. In *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) laughter is never innocuous, it is always serving a pretty serious purpose. In the words of Magee (2006, p. 41) “Leacock both comprehends urban life and laughs at it. This time, however, the laughter is unfriendly, harsh, satiric [...]; the city leaders are seen as hypocrites and, in this context, Leacock is not gentle with hypocrisy”. Mariposa is always in search for a leader; and, during such quest, all possibilities seem questionable (not to say preposterous); but that is precisely an assertion about our political world, where it looks as if we were doomed to have the worst of people in control of our lives.

In the narrative, the interests of those city leaders, here embodied by the figure of Mr. Smith, are to use hypocrisy to their benefit, for it is hypocrisy that allows them to behave evilly and for selfish reasons whereas they look benevolent and as if they were worried about the community welfare. Moreover, Adam Smith – who might be considered, why not, the main inspiration for this particular character – is indeed mentioned by Leacock and ironically compared to humorists in the sketch “Great Humorists from Chaucer to Adam Smith”. Smith’s behaviour is nonetheless one that makes it difficult for both Mariposans and readers to identify it as essentially guided by selfless or by selfish purposes. This is so for he is such a resourceful character that none of his actions can be interpreted as motivated by what he is willing to do because he is an “essentially” good or bad person or because, in a given situation, he wants to pass as one. This is a reflection that takes us to the antagonism of essence and appearance: a theme that has been thoroughly discussed in philosophy.

In the book *Derrida and the Future of Literature: An American Odyssey*, Joseph Kronick (1999, p. 61) understands that “any effort to determine the essence of something, to determine it as such, requires both the thinking, forgetting, and effacing of difference. To think something in its essence is a thinking oblivious of difference, to the other that determines it as such”.

Smith’s hypocrisy, in this sense, is what makes it rather complicated for readers to determine the essence of his actions – reason why it would be dodgy not to bear in mind what he gains through such actions. Moreover, if he represents the developmentalist leaders that are so crucial for neoliberal thinking, the church represents the memory of a past faded to erasure; the memory of a country that needs to be adapted for its future to become something possible. This little church is like the local colour, values, and interests, which could never cope with the advent of the big church; everything that stands in its way must be demolished to make way for the future. Every alternative is given for the local identity to survive the hegemonic interference, just like many alternatives emerge for the memory of the little church to remain; but, ultimately (and especially when one finds out there is no return) no possibility shall work and, such as the church, everything that connected us to a local, regional, urban, and nonfinancial past is forgotten. Later, this simultaneous openness and closeness of the imagined community would become confusing even for the narrator, as he explains how intricate the whole idea of that new and bigger church was.

I suppose things are just the same elsewhere, I mean the peculiar kind of discontent that crept into the Church of England congregation in Mariposa after the setting up of the Beacon. There were those who claimed that they had seen the error from the first, though they had kept quiet, as such people always do, from breadth of mind. There were those who had felt years before how it would end, but their lips were sealed from humility of spirit. What was worse was that there were others who grew dissatisfied with the whole conduct of the church. (LEACOCK, 1912, p. 67)<sup>5</sup>

5 “Imagino que as coisas sejam sempre as mesmas em todos



So far we lacked, though, a clear-cut definition of nation – which, in this moment, seems rather appropriate: “the nation is an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign” (ANDERSON, 1996, p. 9). Again we get to the point when the closed and open paradoxical nature of the national ideal is disclosed; Canada, like any other nation, as this imagined community – whose financial, social, and religious features are supposedly shared by the whole body of citizens within its borders – is, at the same time, both limited and sovereign. After all such sovereignty depends on its simultaneous limitation. Besides the building of the new church, however, there were several other institutions that marked the insertion of Canada in the path for the future – all of them, of course, serving the supposed ideal of a national community.

As my thesis project includes translating Leacock’s narrative into Portuguese, it is important for me to take into account the idea that the narrator seems to elaborate upon in what regards the nation. This is so for, from such an idea, references are made through the establishment of an ironic tone that, here and then, provoke laughter and provide readers with an opportunity to rethink some concepts (in this case, concerning their national identity). After coming up with the relevance of all these references to other people and situations for the novel’s context to be gradually delineated, one can imply that it would be indeed impossible to overlook such moments when endeavouring to provide a careful translation. Such care proved to be necessary, for instance, in the excerpt when I decided not to translate the term “Livery Man”,

os lugares – eu me refiro ao tipo peculiar de descontentamento que foi penetrando na congregação da igreja anglicana de Mariposa, após a construção do farol. Havia aqueles que afirmavam saber ser um erro desde o início, apesar de terem mantido silêncio, como geralmente o fazem as pessoas com maior amplitude moral. Havia aqueles que, já há alguns anos, podiam sentir como tudo iria acabar, mas seus lábios tinham sido selados por sua humildade espiritual. O pior era que havia ainda aqueles cuja insatisfação crescia com relação a toda conduta da igreja.”

keeping it in English in a foreignising fashion. I have made such choice since there seems to be no translation for Johnson’s (a secondary character of the narrative) job into Portuguese. When my version of the novel is available, such detail shall be explained in a note informing that the term used to stand for an ancient method of conveying a freehold by formal delivery of possession carried out by someone officially granted the task of voluntarily transferring property, especially land, in name of one owner to a new one.

Hence the importance of understanding (as this case demonstrates) that when adapting an original text for the target audience, the translator cannot forget how important it is not to misunderstand the role he is assuming thereto. Steiner (1975, p. 267) poses that “[t]he relation of translator to author should be that of the portrait-painter to his sitter. A good translation is a new garment which makes the inherent form familiar to us yet in no way hinders its integral expressive motion”. I indeed aim to foster a relation with Leacock’s piece similar to that of the portrait-painter to his sitter. Bringing the 1912 Canadian *Mariposa* to the 2014 Brazilian context great care has to be taken not to hamper this expressive motion of Leacock’s discussions, for my new garment shall always provide further readings without eliminating deviating ones. It is exactly such aspects, which reinforce the boundless temporal status of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), that has, in the first place, convinced me that allowing the piece to travel for more than one century.

Moreover, the novel might now get in the hand of readers that, supposedly, might seem to have no spatial or temporal connections with it is a feasible task; in the end, literature has no boundaries, no frontiers, it survives over time and space. Within such frame, the translator is one of those subjects who find themselves responsible for strengthening the ultimate literary potential. It is

interesting, in this sense, to note that this identity transmutability symptomatic to the process of bringing the foreign text into a national context (in this specific case from the Canadian into the Brazilian one) also emerges in the literary voice of Leacock's narrator in both target and source contexts. What we experience from the beginning to the middle of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) is what sometimes seems to be an extradiegetic narrator – who is watching the scenes narrated even though he is not physically present in such scenes when they are effectively taking place. In other moments, what we have is nonetheless an intradiegetic one – that is, a narrator who is somehow present in the scenes narrated. By the end we nonetheless are convinced that he is not only present, but actually that we surprisingly also are. This surfaces from the novel's construction when the narrator decides to chat with us, as the following excerpt demonstrates:

Odd that you never knew, in all these years, that the train was there every afternoon, puffing up steam in the city station, and that you might have boarded it any day and gone home. No, not "home", of course you couldn't call it "home" now. "Home" means that big red sandstone house of yours in the costlier part of the city. "Home" means, in a way, this Mausoleum Club where you sometimes talk with me of the times that you had as a boy in Mariposa. (LEACOCK, 1912, p. 159)<sup>6</sup>

It is when the unknown reader takes the train to Mariposa, in the last chapter, that we have this conversation between him/her and what seems to be the narrator, who blames readers for seemingly having had many opportunities to visit Mariposa (to return "home") but who were oblivious to the train that was available every day. It is curious

<sup>6</sup> "Estranho você nunca ter notado, em todos esses anos, que o trem esteve lá todas as tardes, soltando fumaça na estação da cidade, e que você poderia ter embarcado qualquer dia e ido para casa. Mas não, a palavra não parece mais ser "casa", é claro que você não poderia chamá-la de casa hoje em dia. "Casa" significa aquela sua grande construção de arenito vermelho que fica na parte mais nobre da cidade. "Casa" significa, de certa forma, aquele Mausoleum Club onde, por vezes, você me fala dos seus tempos de garoto na cidade de Mariposa."

therefore to notice how the word "home" is problematised by this passenger sitting close to the reader; whose ironic approach to the concept of a "home" demonstrates how such notion differs depending on the context where it is applied and from whose perspective it is conceived. After this civil and refined criticism directed by the narrator towards our definition of the word home, when the former reiterates that the latter would no longer be capable of understanding Mariposa as one's home after having been infected by the urban disease with his big red sandstone house in the richest side of the city. People in the same condition, it seems implicit, would no longer grasp the meaning of the word "home" or, better, the narrator's listener, who have left Mariposa to live in the city, has learnt to understand it in a distinct (not better or worse) manner. His feelings work as anyone's would: after having (compulsorily) felt in love with the metropolis and after being convinced that inherent to the "homes" are some values and aspects that were actually artificially placed therein, s/he was transformed.

Nevertheless, what seems most relevant in this excerpt is the fact that perhaps now, at the very last pages of the novel, we have the first and best chance to risk a deeper characterization. We meet, now, not only this person who for so long has talked to us (who we were since the beginning able to infer that were part of Mariposan life), but actually this person who is reading the sketches: me and you. The narrative construction seems in such sense pretty modern for something written in 1912, as there is this dialogic rapport between narrator and reader; talking directly and indirectly to us, the narrator's tone leaves us with the impression that we have indeed misinterpreted Mariposa as a local far away from our reality. Stopping the narrative to talk to us, recollecting some facts and advancing others, the narrator makes it clear that the atmosphere of the novel is an imaginative one, but these strategies

also evince the time and space (de)construction of the scenes. Thereby, when reading and translating Leacock's (1912) piece, one should be aware that, in addition to the clear temporal inconsistency between source and target texts, there is another aspect that triggers our attention towards timing in the novel. Besides the great number of analepses and prolepses taking place in the narrative, readers also have to deal with a rather confusing chronological organisation of events.

This seems to be cohesive with Leacock's (1912) attempt to make the book look like a conversation between two people who just met within a train during the journey from the City to Mariposa. Such aspect is important because, as readers might infer those who are telling stories would never be able to tell the same stories in the same fashion inasmuch as not only the manner of how things are described is endlessly undergoing changes, but also even the order of events. This depending on what is being highlighted in each occasion or simply on the fact that there is an idiosyncratic linear progression from one event to another liable to vary according to the way those who narrate decide to link one moment to another. A renewed relationship with time seems thus to be crucial both in translation and literary terms; not only when it goes to the insertion of the novel in the Brazilian contemporary context, but also for the reader to get how such narrative had been constructed even before it was translated. One of these first moments when the narrator's discursive disorganisation has a major impact on readers' comprehension concerns the moment when he starts talking about the sinking of the boat in the town's river. Even though readers had not gone through all the instants before and after the tragedy when the boat has sank they are curiously firstly informed about the rescue of those Mariposans who were on the boat; that is, they get to know that

everything was fine even before knowing that there had been a problem:

That's what the people of Mariposa saw and felt that summer evening as they watched the Mackinaw life-boat go plunging out into the lake with seven sweeps to a side and the foam clear to the gunwale with the lifting stroke of fourteen men! But, dear me, I am afraid that this is no way to tell a story. I suppose the true art would have been to have said nothing about the accident till it happened. But when you write about Mariposa, or hear of it, if you know the place, it's all so vivid and real that a thing like the contrast between the excursion crowd in the morning and the scene at night leaps into your mind and you must think of it. But never mind about the accident, let us turn back again to the morning. (LEACOCK, 1912, p. 46)<sup>7</sup>

The events have thus taken place in that summer evening before we even knew that Mariposans went to the boat in the morning; everyone gets saved by the life-boat; and the narrator seems to be finally relieved. It is after his relief is shared that he stops to think about how nonlinearly he has told us about such event, and we, as readers, cannot help getting mesmerised. The narrator nonetheless would later explain that he is aware he has made a mistake (in the end, the lack of linearity, in many occasions, proves to be providential), but justifies that it is his connection to Mariposa that makes him unable to narrate events mechanically. In his view anyone who knows the place would get confused since, when talking about it, the moment can be felt as vividly as if it was occurring anew. But then, after he apologises, he asks readers to forget everything he

---

<sup>7</sup> “Isso é o que a população de Mariposa viu e sentiu naquela noite de verão, enquanto observavam o bote salva-vidas saltando pelo lago com suas sete rampas e a espuma clara invadindo a proa por todos os lados com seus catorze homens subindo para o salvamento! Mas, meu Deus, agora me dou conta que essa não é a maneira que eu devia estar contando a estória. Suponho que a verdadeira arte da narrativa teria sido eu me manter calado sobre o acidente até que ele viesse a acontecer. Ah, mas é que quando você escreve, fala ou escuta algo sobre Mariposa, se você conhece o lugar, tudo se torna tão vívido e concreto que uma coisa simples como o contraste entre a multidão fazendo a excursão pela manhã e essa cena que ocorreu de noite simplesmente salta na sua mente e você não para de pensar dela. Mas, bem, então esqueça o acidente – vamos voltar para quando tudo começou.”

said because he was going to turn back again to the morning. These anachronisms taking place in the novel cannot be overlooked by reader or translator, for they are, as suggested, extremely meaningful for us to understand how involved this narrator is in the events narrated. Temporal incoherencies, like everything else, are not generally placed in a narrative by chance – in the end, if Leacock wanted to “correct” such misunderstandings regarding how events are placed and organised, he would just have erased and rewritten moments when the spatial and temporal inconsistencies appear. This lack of control over what he says seems indeed to be part of the several reminders given to the readers to gradually make them enter in the narrative’s atmosphere of an oral communication – to make them aware that they are not reading what a narrator has written, but listening to a friendly fellow who is just trying to establish an idle conversation with them.

Now that I am getting to the end of my analysis, it could be said, from the studied excerpts, that Leacock’s (1912) narrator is successful in his/her discussion regarding national identity – as well as in his/her reflection upon the dual condition of universal versus local values in Mariposa. As a Canadian, the author seems to be aware that such issues are inherent to the reality of his country, at least at that moment; divided between its status as a colony and a post-colony, Canada had to be conceived as something other than a completely autonomous place or a simple appendix to the U.S.A and to the British crown. The obstacle of becoming and being allowed to become is present in many other nations which suffered similar ideological sanctions like the ones that consciously and unconsciously, directly and indirectly, haunt the Canadian imaginary. During its establishment as a country, the interests of Britain, France, and the U.S.A always seemed to come before what was really necessary for Canada. In this case of colonial

repression in marginal cultures the issue of cultural inauthenticity emerges, allowing a bridge concerning both Canadian and Brazilian relationship with those cultural sources taken as “original” to be constructed. Such relationship is deeply scrutinised by Imre Szeman in the article “Literature on the Periphery of Capitalism: Brazilian Theory, Canadian Culture” (2001).

In Szeman’s (2001, p. 30) words: “What is suppressed in this idea of cultural inauthenticity, in Canada as much as in Brazil, is a recognition of the material, historical circumstances that first established the idea of an ‘original’ culture to which others, by contrast, seem to be mere copies”. Departing from the author’s analogy between Brazilian and Canadian marginal traditions with mere copies of original cultures, one could think about how the notion of translation fits well in such ambivalence. To a certain degree Brazil and Canada are already translations of major nations, both countries are essentially ideologically constructed as faulty copies of holy sources, and nothing better than such metaphoric background for providing a discussion on Leacock’s sketches translation into Brazilian Portuguese. In this sense, the more unfaithful such national “translation” is the better, for both Canada and Brazil shall be able to respond to an unfair tradition that has read national cultures with derisive eyes thoroughly blinded by foggy lenses. Szeman (2001, p. 31) argues that “the root cause in both cases can be found in the long process of European imperialism and the array of ideologies and concepts associated with it that served to enable, legitimate, and sustain the imperial project.”

Such array of ideologies has, in this sense, served to legitimate the imperial project in the past and still serves today; the discourses related to its religious and civilizing mission, and the discourse of anthropology and its concern with the primitive have not been abandoned in contemporaneity,

but only retextualised as to adapt in the context wherein contemporary readers find themselves. The marginalisation of Leacock's questioning on the industrial world and way of thinking engulfing the small town of Mariposa are, thus, an illustration of the power of "Eurocentric discourses of modernization [...] and development" (SZEMAN, 2001, p. 32). Brought and reflected upon by Leacock more than a hundred years ago, discourses of modernisation and development still thrive in this decade; the translation of his sketches proves to be, thus, essential for giving readers the necessary tools to reposition themselves in front of such discursive ideologies. David Harvey, in his book *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism* (2001), discusses about how the paradox of developmentalism through neoliberal enterprises can be regarded both a traditional and contemporary one. Starting in the first stages of global industrialism, the theorist demonstrates in his analysis how, at the beginning of the XXI century one could say that "the uneven geographical development of both crisis and recovery continues apace" (HARVEY, 2001, p. 223).

Evolving rapidly, such process of uneven geographical development was something that made cautious thinkers (such as Leacock) direct their attention towards these matters. In this sense, offering a translation of Leacock's (1912) novel is indeed somehow an opportunity to see the bridge that connects this past of an emergent developmentalist tradition within Canada with the Brazilian present – which has been guided to a considerably comparable direction. If there is something that connects every globalised country it is the will to grow, the supposedly inherent necessity to be developed. Therefore, what makes this retextualisation of Leacock's novel even more interesting is the fact that, as well noticed by Harvey (2001, p. 132), it was "between 1980 and 2010 that [...], on the world stage, uneven geographical

developments of neoliberalism were everywhere in evidence, along with differentials of resistance". It was the first stages of such picture that Leacock has been capable to identify. He was living in a period whose constructive epistemes were in process of being altered, inasmuch as "[m]ental conceptions of the world would be reshaped as far as possible by appeal to neoliberal principles of individual liberty as necessarily embedded in free markets and free trade" (HARVEY, 2001, p. 131). It was the late maturity of such mental conceptions guided by principles of egocentric ambitions through free market that gave shape, therefore, to the uneven geographical developments of neoliberalism discussed by Harvey (2001). Ultimately, what he deemed and described as the neoliberal world wherein we are supposedly living – surviving – in the contemporaneity, is one that follows such parameters. He would put it bluntly as to make his conclusive point that "this is a world in which the neoliberal ethic of intense possessive individualism and financial opportunism has become the template for human personality socialisation" (HARVEY, 2001, p. 175). Unfortunately, I am forced to agree.

### **Final remarks: "Boundaries and closure"**

Better than crying, laughing is nice, is not it? But thinking about why we laugh, making out how laughter happens, and giving some more room for a more thorough investigation on the comic is something that might turn our notions on the comic into something even nicer – and, egotistically, helps me to translate it. I conclude my analysis therefore highlighting my project to, setting off from the thorough scrutiny of Leacock's (1912) work, provide Brazilian readers with an updated version of my research object. I am aware that, regardless that it seems to occupy a less credited locale in what concerns the questionable hierarchies of art



(e.g. the tradition whereby tragedies, besides being regarded as more complex and ambitious, would serve to more relevant purposes than comedies), humour needs to be translated. For such translation to be undertaken, as a translation research myself I am rather cognisant that a consistent theoretical framework is required. This is the reason why I rely on the major insights provided in Antoni Brey's book *The Ignorance Society and Other Essays* (2009), mainly due to the author's ambitious analysis of the controversial nature of Western culture in what regards access to information. The author poses that even though it became second nature to believe we have "all the knowledge available within our reach, this does not necessarily mean that we are capable of doing anything with it [...since...] ignorance is fully normalised and unhesitatingly accepted into the models of social success" (BREY, 2009, p. 34).

And indeed, even if all the advancements regarding technology and global communication are taken into account, can we say such "communication" is already effectively taking place? Wendy Brown, in *Walled States, Wailing Sovereignty* (2010), also emphasises the paradoxical tenets which are symptomatic of globalising processes and its developmentalist discourses. This mainly as she suggests that, even though globalisation might have destroyed commercial frontiers between regions, it has also contradictorily created new ones between peoples – coherent to my analysis reflection upon the idea of development as destruction followed by construction followed by destruction etc., in a cyclic fashion. In Brown's (2010, p. 84) view these walls are responses to a controversial transnational economic, social, and religious flaw: "An economically driven erasure of distinctions between peoples, cultures, states, or currencies is countered by a security-motivated press for boundaries and closure". In this sense the models of social success so common in the

contemporaneity are also responsible for this successive destruction and creation of frontiers separating peoples and regions according to hegemonic interests. Apropos, one of the best manners to illustrate that is perhaps to observe our condition as Brazilians, who have much more contact and knowledge about the U.S. history, culture, and language than we have when it goes to our neighbour countries in Latin America.

As a result, the twenty-first-century walls, so deeply criticised by Brown (2010), restrain ideologies from dialoguing, and alienate readers whose will becomes to experience any literature that offers no risk of serious reflection – which is far from being the case of Leacock's (1912) sketches. It is in this sense that "Canadian fiction deserves and needs more readers quantitatively. But the very nature of literature being produced also means that we need readers of better quality [...]. This places the onus, then, on an informed, experienced, and discriminating reading public" (KEITH, 1989, p. 214). William Keith (1989) might be suggesting herein that the contemporary world is not devoid of good literature, but devoid of an effective and fruitful approach towards literature. As one might infer both from the allegations of theorists brought so far, as well as from my analysis of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), no art should be experienced as a sole source of pleasure; literature, thus, cannot be seen as exclusively fictional and incapable of touching the material world. Nevertheless, due to the intricacy of defending such approach and giving it a real opportunity to prosper, this more encompassing look towards literature "needs to be fostered by teachers of literature in schools and universities, upon whom falls the duty and responsibility to encourage appropriate and subtler reading methods" (KEITH, 1989, p. 215). Departing from this local atmosphere of schools and universities,



of course, such an audience would also later arise out of the national as a whole.

All this having been said, and regardless that literature is indeed potentially capable of travelling in-between cultures and contexts, it is essential to take into account how my analytical findings of Leacock's (1912) narrative respond to the specific temporal and spatial configuration wherefrom his novel has emerged: the early XX century Canadian countryside. According the Canadian critic J.J. McCullough, even though Canada had been "originally a nation of farmers, loggers, and fur traders, the dawn of the 20th century saw a full scale transformation of Canadian society". The great transformations arising were, therefore, guided mainly by the fact that "as new provinces were settled and colonized in the late 1800s, new cities began to spring up, and by the 1910s over 50% of all Canadians were living urban, rather than rural lives for the first time" (McCullough). As a result, still according to McCullough, "[a]n influx of immigrants, originally intended to settle uninhabited parts of the Canadian west, had likewise changed the fundamental ethnic makeup of the colony". It is important to bear in mind that, even though Leacock's family was indeed English, these immigrants that were gradually arriving in the early XX century Canada were no longer solely French and/or English subjects – as it would be the case beforehand. Moreover, such boom has affected not only simply the quantity of people residing within the country, but actually everything that could be related to the idea of their national identity therein. It meant Canada would be understood from that time on as a nation of immigrants, one whose "national" identity could never be tamed by any homogenising agendas – as a matter of fact, and regardless of political interests, the heterogeneous essence of such country highlights the fact it shall never be liable to respond affirmatively to such sort of agendas. As a matter of fact, "large

numbers of Canadians were now Irish, Italian, Polish, Ukrainian, Dutch, or Scandinavian – and even some Chinese and Japanese, too". Moreover, in quantitative terms, it is now a given fact that, up "[t]o this day, the ten years between 1906 and 1916, when Canada welcomed some two million new residents, remain the country's largest population boom" (McCullough). Following the second world war, "[t]he idea that Britain always knew best, or even that Britain was in some way superior to its colonies made less and less sense in a world where the British dominions were increasingly wealthy, important world powers in their own right."<sup>8</sup>

My analysis of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) exposes how these features of early XX century Canadian countryside are summoned, reclaimed, and readdressed by a rather witty narrator. Perhaps Leacock's (1912) project for the narrative was precisely to make use of such context and its local values as raw material to achieve something larger – a very successful project, apropos, insomuch as after its first edition, Leacock's novel has had "a colourful publishing history"<sup>9</sup>. The fact that it has never been translated into Portuguese sounds somehow surprising inasmuch as it has entered and remained within the international literary system as a rather relevant commercial object. The basic setting, the fictional town called Mariposa, is clearly inspired in the small town of Orillia where Leacock had lived as a child – and where the literary award carrying his name is annually bestowed. This spatial inspiration provides per se an interesting discussion since the intention of Leacock was, according to the author himself (in the preface), to characterize the city as "any of the typical towns

---

8 © 2014 J.J.'s Complete Guide to Canada: <http://www.thecanadaguide.com/20th-century>

9 Copyright ©1995-2014. Canadian Literature. CanLit Poets Archive. On Contexts and Texts: Re-Branding Canadian Classics. [http://canlit.ca/reviews/on\\_contexts\\_and\\_textrebranding\\_canadian\\_classics](http://canlit.ca/reviews/on_contexts_and_textrebranding_canadian_classics)

in the Canadian countryside” (LEACOCK, 1912, p. 4). Yet, at the same time, the autobiographical context surrounding such attempts seems to make it impossible for him not to insert in his *Mariposa* all his affection for the city where he had grown up. In the opinion of Pete Klouda (2010, p. 18), *Mariposa* is constructed by Leacock as a space only “loosely based on the town of Orillia”. The book, Klouda (2010, p. 19) continues, consists of twelve sketches portraying “various elements of life in *Mariposa* such as business, religion politics, romance and social life”. *Mariposa* is, especially at the end of the book, characterised by Leacock as a pleasant town – as opposed to the accelerated, polluted, and superficial temporal and spatial identities of the major urban centres multiplying in Canada. As evinced in my analysis, it is precisely by trying to distance the novel’s setting from the metropolis that Leacock (1912) demonstrates how it is impossible to escape from dialogue and comparison.

Through the advent of humour, the narrative gives readers an opportunity to reflect upon the sunshine city as a setting almost lost in space and time – “almost” because it is asking for our help, wondering if we are going to value what consist in its foundations. *Mariposa*, therefore, deserves the admiration and nostalgia of not only those who miss the local that is obliterated by developmentalist needs and values, but by anyone who miss epistemes and ways of living that differ from more metropolitan ones. *Mariposa* asks us to remember, in order to change – it tells us lies for us to rethink universal truths. Gerald Lynch (1984, p. 14) suggests that, although Leacock highlights all the time how much it is ahead of metropolises with respect to social, political, and religious dimensions, “*Mariposa* is an ironically idyllic community, not an ideal one. Smith, the ‘villain’, is successful in his machinations, not merely because of the concentrated greed within

himself, but because similar faults exist and persist within the community”. As my analysis exposes, within the novel Leacock (1912) expresses his dissatisfaction with the succession of ambitions inherent in small Canadian cities that, like *Mariposa*, also dream about growing before anything else. The fact that the ending of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) is not simply a happy ending – as the reality fades away and we are befriended by a narrator whose melancholic feelings of homesickness and wretchedness can be left aside no longer – is already a clear breakout against the classic comic models whereby, at the end, everything would be ultimately resolved. As readers stop laughing during particular recesses of fun, the hiatus of humour is generally filled in by a nostalgic perception towards values that are no longer available within the characters’ town. Perhaps we, ourselves, are not ready yet to see it coming for we are not as nostalgic as we should be. As discourses of growth and development are maintained, reaffirmed, and defended by us, we have unfortunately turned a blind eye to our “*Mariposas*” – and they, on their turn, are also disappearing in front of us.

## References

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: New Left Books, 1996.
- BAHIA, Marcio. “Americanidad: Towards the Mapping of a Concept.” Imbert, Patrick et al. *Americas’ Worlds and the World’s Americas*. Ottawa: Legas, 2006. 23-33.
- FRANKMAN, Myron. “Stephen Leacock: An Owl Among the Parrots.” *Stephen Leacock: A Reappraisal*. Ed. David Staines. Ottawa: Ottawa UP, 1986. 51-58
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Exchange*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. Oxford: Oxford UP, 2010.

ITWARU, Arnold. *The Invention of Canada*. Toronto: TSAR Publications, 1990.

KLOUDA, Peter. *Leacock's Sentimentalism*. Czech Republic: Masaryk UP, 2010.

KRONICK, Joseph. *Derrida and the Future of Literature*. New York: New York UP, 1999.

LEACOCK, Stephen. *The Unsolved Riddle of Social Justice*. London: John Lane, 1896.

\_\_\_\_\_. *Hellements of Hickonomics*. New York: Mill, 1908.

\_\_\_\_\_. *Literary Lapses*. Cambridge: Echo Library, 1910.

\_\_\_\_\_. *Sunshine Sketches of a Little Town*. Toronto: Bell & Cockburn, 1912.

LYNCH, Gerald. "Mariposa vs. Mr. Smith." *Studies in Canadian Literature* 9.2 (1984): 2-37

MAGEE, William. "Stephen Leacock: Local Colorist." *Sunshine Sketches of a Little Town (1912): Especial Edition*. Ed. Michael Bentley. Toronto: American Classics, 2006. 34-42

NELSON, Roy Jay. "Inference, Causality, and the Levels of Narrative". *Causality and Narrative*. Ohio: The Ohio State UP, 1990. 88-100

STEINER, George. "The Claims of Theory." *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford UP, 1975. 236-295

SZEMAN, Imre. "Literature on The Periphery of Capitalism: Brazilian Theory, Canadian Culture." *Ilha do Desterro* 40.3 (2001): 25-42. *The Oxford Anthology of Canadian Literature*. Ed. Robert Weaver. Toronto: Oxford UP, 1973.

Recebido em: 16 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 10 de setembro de 2017.

# Tempo e memória em Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector

pg 24-30

Diego Luiz Müller Fascina<sup>1</sup>

Éderson Luís Silveira<sup>2</sup>

## Resumo

No século XX, as formas de constituição de narrativas sofreram significativas modificações, sobretudo no que diz respeito a configurações específicas do tempo cronológico utilizado que, contrapondo-se à linearidade do romance do século XIX, foi retrabalhado, dando lugar à fusão do passado, presente e futuro, técnica conhecida como fluxo de consciência<sup>3</sup>, situada no âmbito da memória dos personagens, dentre outros recursos de subjetivação intimamente ligados ao tempo psicológico. O presente artigo visa propor uma discussão, através da análise do romance *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, a respeito da temporalidade visando comprovar como a preocupação existencial e mística dos personagens é apresentada na oscilação entre os momentos atemporais e o tempo cronológico ao qual elas estão inevitavelmente presas.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, Narrativa, Memória, Tempo.

## TEMPORALITY AND MEMORY IN PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM BY CLARICE LISPECTOR

## Abstract

In the 20th century, the forms of Constitution of narratives suffered significant changes, particularly with regard to chronological time-specific settings used which, opposed to the linearity of the 19th century novel was reworked, giving way to the fusion of the past, present and future, technique known as stream of consciousness, located under the memory of the characters, among other features of subjectivation closely linked to psychological time. This paper aims to discuss time and the specific resources used by Clarice Lispector in her first novel, *Perto do Coração Selvagem*, about temporality in order to demonstrate how the existential concern and mystique of the characters in the timeless moments and oscillation between the chronological time to which they are inevitably trapped.

**Keywords:** Clarice Lispector, Narrative, Memory, Time.

1 Mestre em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá, doutorando em Letras, pela mesma universidade. E-mail: ediliteratus@gmail.com

2 Mestrado em Estudos Linguísticos e doutorando em Letras, pela mesma universidade. E-mail: ediliteratus@gmail.com

3 Para Humphrey (1976, p. 123), “[...] o assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances”.

## Pressupostos teóricos

Trilhar os caminhos da crítica literária é uma tarefa árdua. Seja porque as lentes a ser utilizadas não são únicas ou porque as formas de (re) leituras do mundo não são estanques. Essa movência e heterogeneidade do fazer literário desloca a crítica e assinala-a como o farol de Alexandria a iluminar o oceano através das ondas de possibilidades que da obra literária podem emergir. Pensar a narrativa e as formas como esta pode se manifestar através dos séculos é pensar no papel da leitura e também na função do tempo que não pode ser pensada, a partir do século XX, de forma linear. Se a narrativa nem sempre segue um percurso de início, meio e fim através de uma sucessão linear entre passado, presente e futuro, a crítica, então, pode se debruçar sobre essa característica tecendo visadas acerca do fluxo da narrativa e os efeitos disso nas formas de narrar.

Consoante a isso, temos as contribuições de Nunes (2002) para quem é pela leitura que se concretiza a função do tempo na narrativa e que é equivocado pensar que o ato de ler é apenas um percurso linear, sem interferências, pois a cada frase se opera uma síntese memorial e, a cada nova frase, uma reserva de experiência conteudística e estilística vai se acumulando. Além deste acúmulo de experiências, a síntese memorial também abrange os atos de preenchimento dos indicadores ou registros que orientam a leitura e que se destinam a concretizá-la. Assinalar modos de narrar com temporalidades que não são lineares, portanto, implica pensar em formas de rememoração, visto que a memória dos personagens, por exemplo, se vai tecendo entre fios descontínuos o que implica em percepções de leitura diferentes daquelas produzidas por narrativas de viés linear.

Dessa forma, na primeira seção, abordar-se-á a questão do tempo na narrativa moderna. Na segunda seção, ter-se-á o desdobramento analítico da temporalidade em *Perto do coração selvagem*,

de Clarice Lispector e na terceira seção sobre a questão memorialística no romance. Finalmente, as considerações finais não visam o esgotamento do assunto, mas trazer um (efeito de) fechamento das ideias aqui apresentadas.

## O tempo na narrativa moderna

Donaldo Schuler (1989) afirma que o romance nasceu como testemunha do declínio de um período, a Idade Média e que, em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. Com a ascensão da burguesia e com a transição do medievo para a Idade Moderna, há ainda, nessa mesma época “o início da cronometria do trabalho e da produção, que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornaram mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social” (NUNES, 2002, p.50).

Até então, nos romances do século XIX predominava-se o tempo cronológico homogêneo (metáfora dos relógios que contam instantes um após o outro). Porém, ao longo desse mesmo século, o “herói problemático” (termo cunhado por Lukács) característico do gênero romanesco vai desenvolvendo sua conturbada relação com o mundo: sente-se insatisfeito com sua subjetividade, abrindo as “portas” da narrativa ao tempo vivido, à duração interior, num processo que desemboca em alterações significativas no narrar.

O tempo passou a ser visto como uma dimensão humana, internalizado e existencializado, criando um paradoxo em relação ao tempo logicamente construído e válido para os fins da ação. Neste contexto que Olga de Sá (1979, p.73) afirma que “o tratamento literário na narrativa moderna sofreu profunda influência do vitalismo existencial de Bérqson e do romance de Proust”. Nunes (2002) completa esse pensamento, afirmando que o contraste entre a duração interior com a objetividade do



tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance. Até então, havia o romance experimental do século XIX, com a aplicação do conceito científico do tempo à vida humana. Já o romance que o sucede beneficia-se do conceito bergsoniano da *durée*, que se identifica com o “fluir da consciência e da sensibilidade, jamais idêntico a si mesmo, sempre diverso, cujo ritmo é o próprio ritmo da vida. O fluxo de consciência será, na criação romanesca, o eixo principal da transformação do enredo”. (NUNES, 2002, p.57).

O precursor a aplicar numa obra literária essa dimensão atemporal foi Laurence Sterne com *Tristram Shandy*, publicado em diversos volumes, sendo os dois primeiros em 1760. Na obra, Sterne disserta a respeito do conceito de *durée*, sendo o precursor do que Mendilow chama de “distância psicológica”. Nesse romance, até hoje ousado em sua forma, Sterne oferece ao leitor a expectativa de ler a história da vida do narrador autodiegético; entretanto, digressões e mais digressões se sucedem, ao sabor da memória afetiva e do capricho, de modo que, ao findar o texto, o narrador consegue chegar no dia de seu nascimento. Sterne é mestre não apenas dos assuntos truncados que se iniciam num capítulo e se reatam muitos capítulos adiante, da quebra do romance de tempo linear, dos prefácios situados já no meio da narrativa, mas também de um tipo de digressão que, embora pareça romper o ritmo da ação, faz progredir a trama, pois ela constitui o próprio romance: suprimidas as digressões, não existiria *Tristram Shandy*.

Em outras palavras, Sterne usa o tempo numa dimensão que não é comum na ficção do século XVIII e menos ainda na do século XIX. A técnica de fragmentação, o processo de digressões já apontado, acrescentam-se os episódios que se cortam à revelia da sucessão de capítulos, criando a ambiência do romance e estruturando os caracteres. Passado e presente já não se separam

estanques, mas o primeiro se atualiza no segundo, pelo processo de associação de ideias, verdadeira teia responsável pela estruturação da narrativa.

Esses recursos, que posteriormente serão retomados na análise da narrativa, se constituem como verdadeiras chaves de leitura para nosso corpus e, de certa maneira, para toda a ficção clariceana.

## **Estudo analítico: A questão temporal em *Perto do Coração Selvagem***

Iniciemos efetivamente a análise de *Perto do Coração Selvagem*, utilizando o que Nunes (2002, p.77) chama de inteligência narrativa do leitor, isto é, “retomando a história na direção inversa a da ordem narrada, abrindo os caminhos para uma leitura interpretativa (do texto como um todo), ou explicativa (que tenta deduzi-lo de um modelo analítico)”, pois o nosso objeto é todo montado em *flashbes*, como veremos no decorrer desta análise. Não é por acaso, que em 1967, Massaud Moisés afirmou:

[...] Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinando aos personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço, mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante. (MOISÉS, apud SÁ, 1979, p. 77).

Partindo de um viés de análise que considera a temporalidade em *Perto do Coração Selvagem* podemos perceber que o texto pode ser dividido em duas partes. Na primeira, dividida em nove capítulos, temos dois planos narrativos que se alternam: o da infância e o da vida adulta de Joana, a protagonista do romance. A história de Joana é montada por *flashbes*, nos quais aparecem suas fantasias de criança ao lado do pai, a visita de um amigo do pai que traz algumas informações sobre a personalidade



de sua mãe já falecida, o contato conflituoso com a tia burguesa que a adotara após a morte do pai e a puberdade de Joana, em circunstâncias problemáticas. Alternados com esses *flashes*, temos outros segmentos da vida adulta da personagem protagonista, já casada com Otávio: sua vivência cotidiana, o passeio com o marido, seus momentos de alegria e um diálogo com a “mulher da voz” que a impressionara, seguido de reflexões sobre a inconsciência dessa personagem. O último capítulo da primeira parte, intitulado “Otávio”, dedicado ao marido, associa os dois planos narrativos e registra o sentido de seu amor.

A segunda parte do livro desenvolve-se em torno do triângulo amoroso. Joana, sem filhos, vive em sua casa enredada nos afazeres domésticos. Ela já não pode contar com o abrigo do professor, como o fizera em sua infância, pois o procurara antes do seu casamento e a imagem positiva que tinha dele se desfizera. Por outro lado, Otávio tinha uma amante: Lídia, sua ex-noiva, que estava grávida. Joana aprecia-o sem a máscara social, quando Otávio está dormindo; suas fantasias são projetadas igualmente em um amante, após conhecer o relacionamento extraconjugal do marido. Joana briga, logo depois, com o marido e o amante se afasta.

A narrativa se encerra com a personagem feliz com a “partida dos homens” (marido e amante): considera-se liberta e capaz de sentir o mundo em sua plenitude. No último capítulo, há um monólogo da protagonista. O narrador, identificado com a perspectiva de Joana, coloca-a em uma situação vital superior à que tivera na infância: sua autenticidade deixa-a forte e nada impedirá seu caminho até a morte-sem-medo: de qualquer luta ou descanso, se levantará forte e bela como um cavalo novo.

Considerando as palavras de Nunes (1995, p.19) para quem são três os aspectos fundamentais que devem ser abordados em *Perto do coração selvagem*: “o aprofundamento introspectivo, a alternância

temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” podemos afirmar que é na experiência interior de Joana que a ação romanesca está centrada. Na primeira parte do romance, o que prevalece são as lembranças, sensações e sentimentos da protagonista. Mesmo heterodiegeticamente<sup>4</sup>, utilizando o monólogo interior em combinação com o estilo indireto livre, o mundo interno do personagem é trazido para o leitor como se fosse revelado pela própria protagonista. Todas as suas vivências praticamente anulam o mundo exterior, que além de insignificante, só aparece para colaborar com o conflito interior de Joana.

Com a “consciência em crise” (NUNES, 1995, p.20), a introspecção de Joana é identificada nos primeiros trechos do romance. É explícito o uso do tempo e da sondagem psicológica, característica do romance, (que posteriormente tornar-se-ia uma das marcas das narrativas de Lispector) como aponta o fragmento a seguir:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente, num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (LISPECTOR, 1980, p.11)

Isolada do mundo externo, Joana desde a infância, além de solitária, está em permanente oposição com os outros. Órfã, entra em atrito com a tia, após ser flagrada roubando um livro, situação da qual ela sai tranquilamente, dizendo apenas que roubará quando tiver vontade.

- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.

- Deus me ajude, quando faz mal Joana?

- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.

(LISPECTOR, 1980, p.52)

4. O narrador heterodiegético é aquele que conta uma história da qual não participa diretamente, conforme designação do termo cunhado por Gérard Genette (1972).

Após o episódio, os tios decidem interná-la em um colégio. Posteriormente, ela vê no marido “um estranho, que ela ama hostilizando, um inimigo potencial que ela odeia amando”. (NUNES, 1995, p.20). A vida de mulher casada, com a rotina doméstica, não dá conta de tranquilizar sua inquietação interior. Percebe-se, como já apontamos, que os escassos acontecimentos exteriores, como o roubo do livro, por exemplo, servem apenas para solidificar o seu isolamento, a distância do mundo concreto e daqueles que a rodeiam. O monólogo interior é um dos recursos que a autora lança mão para verbalizar as sensações de Joana:

A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade (LISPECTOR, 1980, p.44)

Tais sensações também são descritas pela técnica do fluxo de consciência. Essa técnica narrativa tem sua gênese no romance *Les lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin, publicado em 1887. Anos depois, Dujardin publica uma obra buscando explicar esse recurso que intitulou de monólogo interior. A confusão entre fluxo de consciência e monólogo interior é muito comum. Franco Júnior (2009, p.48) afirma que um dos fatores de distinção, reside no “fato de que o primeiro não cria o efeito de perda de controle da consciência da personagem – traço característico do segundo”. No entanto, é importante salientar que tais recursos podem estar articulados no mesmo texto. Leite (1985) afirma que o fluxo de consciência é a expressão direta dos estados mentais que fluem de maneira desarticulada, sem uma sequência lógica, criando um desenrolar ininterrupto dos pensamentos das personagens ou do narrador.

Dessa maneira, pautando-nos no estudo do fluxo de consciência, podemos mencionar

que a narrativa intercepta o presente e o passado, quebrando os limites espaço-temporais, quebrando a linearidade da narrativa e criando certa confusão entre pensamentos dos personagens ou narrador e a situação presentemente narrada. Vale assinalar que Humphrey (1976), um dos maiores teóricos a respeito do tema, afirma que a consciência é o fundo sob o qual se projeta o material romanesco ficcional. Desse modo, a técnica de fluxo de consciência fica explícita em uma das divagações de Joana, quando enfim, ela se separa do marido e do amante com quem por pouco tempo se envolvera.

De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para afora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu, abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin...dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas... Deus, o que era aquilo senão ela mesma? Mas quando? Não sempre... (LISPECTOR, 1980, p.202)

A temporalidade não linear, que cria uma espécie de vai-e-vem de acontecimentos fora da ordem cronológica e que acompanha a errância do interior da personagem, passando de um a outro dos pequenos círculos de sua vida dispersa, “é sobrepujada, já na segunda parte do romance, pela sucessão dos incidentes que formam o encadeamento de uma intriga de amor” (NUNES, 1980, p.23). Como foi dito, um triângulo amoroso se forma entre Joana, o esposo e uma ex-noiva dele. Joana, abandonada pelo marido e por um amante, parte para uma viagem ao mais profundo de si mesma, fundindo sua infância com sua morte. Tais imagens se fundem num monólogo interior no último capítulo do romance.

Deus por que não existe dentro de mim? Por que me fizestes separada de ti? Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos [...] Só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que

se sente e não se entende [...] e nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (LISPECTOR, 1980, p.212).

Retomando os conceitos de tempo na narrativa, utilizados por Benedito Nunes (2002) e também por Umberto Eco (1994), podemos perceber que, no nosso *corpus*, o tempo da história e o tempo do discurso se fundem e, se não fosse difícil quantificar, o tempo da leitura também se fundiria com ambos. Eco (1994, p.65) afirma que esse tipo de texto “cria um artifício para que o leitor entre no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto”. Dessa forma, as divagações, sensações e lembranças de Joana talvez levem o mesmo tempo para serem lidas e “sofridas” pela protagonista. Outro aspecto, então, passa a ser percebido no texto e pode ser assinalado e está associado à temporalidade no romance mencionado: o aspecto memorialístico, conforme veremos a seguir.

## **Perspectiva memorialista em *Perto do Coração Selvagem***

Segundo Rodrigues (2010, p.836) o memorialismo pode ser entendido como uma “narrativa ficcional interessada em apresentar a vida de uma pessoa, vida inventada, ainda que alguns casos suscitem graus de aproximação como alguém fora da ficção, geralmente o autor”. A ficção biográfica, assim, é uma narrativa de fatos inventados que privilegia, na sua conformação fabular e na sua configuração estrutural, a trajetória, parcial ou integral, da vida de alguém.

Não se pode confundir ficção memorialística com biografismo, pois aquela liberta o leitor da tensão referencial. Mesmo quando pensamos na escritora Clarice Lispector, especificamente em uma época de sua vida em que escreveu crônicas e contos para diversos jornais, afirmando

por diversas vezes que aquela produção era irremediavelmente sua vida real, ou ainda, quando pensamos que *Perto do Coração Selvagem* narra a vida de Joana, órfã como Clarice (Lispector ficou órfã na infância e foi criada pelas irmãs, tendo depois uma vida problemática, assim como a protagonista do romance), podemos dizer apenas que, segundo as palavras de Rodrigues (2010, p.838) “a memória funciona como aproximação entre a matéria e o que não é matéria, ou seja, escrever significa filtrar uma experiência, e essa experiência por sua vez, converte-se em memória, em matéria de memória”.

Levando-se em conta esta temporalidade ondulante que acompanha os questionamentos existenciais de Joana, passando de um momento para outro de sua vida, podemos destacar, nesse romance, que a “experiência memorialista é uma imaginação das experiências vividas” (RODRIGUES, 2010, p.837) e está ligada com a configuração cronológica do romance.

Percebe-se que, em *Perto do Coração Selvagem*, os fatos da vida de Joana não possuem uma sequência linear. O primeiro capítulo, intitulado “O pai”, inicia com Joana conversando com seu pai, ainda na infância. Já no segundo capítulo, intitulado “O dia de Joana”, a protagonista, através de um monólogo interior, afirma como se sente livre, quando o esposo Otávio sai de casa para trabalhar, deixando-a sozinha. E neste vai-e-vem, o romance é constituído, criando uma forte tensão estrutural-cronológica e quebrando a expectativa do leitor.

O efeito resultante da estratégia narrativa e da tática gramatical leva o leitor a perder a sequência de fatos. Esse efeito provocado pela estruturação dos motivos (termo cunhado por Tomachevsky), de funções (segundo Roland Barthes), não chega a produzir uma perda de sequência, mas incomoda o leitor, deixando-o sempre em alerta para situar-

se na narrativa e entender que a vida de Joana só poderá ser entendida pelo viés da reminiscência, isto é, quando se fundem as várias fases de sua vida, isso através da quebra cronológica de um trecho da narrativa para outro, destacando as principais passagens de sua infância, adolescência e maturidade e construindo, dessa maneira, um painel de educação existencial, que discute a situação conflitiva de um Ser inserido em um determinado tempo e espaço.

## Considerações finais

Ao término deste estudo, evidencia-se a importância dos estudos acerca da questão temporal que, como foi dito no início deste trabalho, constituem chaves de leitura de *Perto do Coração Selvagem*. Podemos perceber que as preocupações existencial e mística de Joana, a protagonista, serão apresentadas e representadas através da presentificação, da distorção de acontecimentos e das memórias que são apresentadas ao leitor por meio do tempo psicológico e das técnicas narrativas usadas pela escritora, ligadas à subjetividade do tempo.

Analisar um texto literário é uma ação, conforme mencionamos no início, que parte de um recorte singular. Isso implica em escolhas e exclusões possíveis. Pensar a temporalidade de um romance não significa, portanto, esgotar suas possibilidades de compreensão, seja porque a interpretação é uma ação que se dá em movimento e não termina, seja porque as possibilidades de interpretação inscritas no texto ficcional e nas épocas em que ele vai se inserindo não são únicas, nem irrefutáveis sequer excluem a legitimidade de outras lentes de observação do texto.

## Referências

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

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa in BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

HUMPREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LETE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1999.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RODRIGUES, Milton Hermes. C. et al. Ficção memorialística e estruturação cronológica. II COLÓQUIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, 2010, Assis. **Anais...** Assis: UNESP/ Assis, 2010, p. 836-845, 2010.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. São Paulo: Vozes, 1979.

SCHULER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

Recebido em: 16 de junho de 2017.

Aprovado em: 19 de outubro de 2017.

# O medo, apesar da insegurança

pg 31-41

Dionei Mathias<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo pretende analisar o papel do medo em três romances da escritora austríaca Elfriede Jelinek. Para isso, se concentrará em sua função nos romances *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*), *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos') e *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'), refletindo sobre (1) a ausência inicial de medo, (2) a conexão entre corpo e razão, (3) as estratégias da voz narrativa e, por fim, (4) as rupturas no comportamento da voz narrativa.

**Palavras-chave:** Elfriede Jelinek; *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*); *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos'); *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'); Medo.

## FEAR, IN SPITE OF SECURITY

## Abstract

This article aims to analyze the role of fear in three novels published by Austrian writer Elfriede Jelinek. For this purpose, it will concentrate on its function in the novels *Die Klavierspielerin* (*The Piano Teacher*), *Die Ausgesperrten* (*Wonderful, Wonderful Times*) e *Die Liebhaberinnen* (*Women as Lovers*), reflecting about (1) the initial absence of fear, (2) the connection between body and mind, (3) the strategies of the narrative voice and, eventually, (4) the ruptures in the behavior of the narrative voice.

**Keywords:** Elfriede Jelinek; *Die Klavierspielerin* (*The Piano Teacher*); *Die Ausgesperrten* (*Wonderful, Wonderful Times*); *Die Liebhaberinnen* (*Women as Lovers*); Fear.

## Introdução

A reflexão sobre a função de emoções na literatura certamente não representa um fenômeno novo. Especialmente, no contexto da teoria da tragédia, mas também da comédia, as emoções tiveram um papel proeminente, não somente no tocante à representação de personagens, mas também no que concerne aos efeitos a serem obtidos no leitor/espectador. Para Aristóteles, a ação representada numa tragédia tem de despertar piedade e temor no espectador para que sua ida ao teatro resulte em catarse (ARISTÓTELES, 2004, p. 43). O espectador passa por um exercício de apreensão de realidade (estética) muito intenso; nisso as emoções o conduzem, ao término da representação, a um novo estado, em que a realidade se apresenta em forma de uma nova visão. Ele deixa o teatro, ou a experiência estética, enriquecido com um alargamento de seus conhecimentos sobre o mundo e o homem.

A recepção posterior dos pensamentos de Aristóteles se caracteriza pela importância que se dá a

<sup>1</sup> Doutorado em Letras (UFPR), professor de Língua e Literaturas Alemãs, na Universidade Federal de Santa Maria. [dioneimathias@gmail.com](mailto:dioneimathias@gmail.com)



cada uma dessas emoções. Assim, Corneille prioriza o medo, para que o espectador aprenda a dominar suas paixões (MACHADO, 2006, p. 34), enquanto Lessing dá preferência à compaixão para induzir o público a uma maior empatia com a dor alheia (MACHADO, 2006, p. 39). A emoção ensina, de forma profunda e inesperada, a ver a experiência humana de outro modo.

Também Jelinek - este será o argumento - desperta medo e compaixão em seus leitores, contudo, não para obter sua catarse e, com isso, a purgação dos dejetos emotivos, mas antes a fim de criar uma estética da desconfiança que induza esse leitor a refletir sobre a alteridade demasiado dolorida da experiência humana. Com foco no medo, o artigo se concentrará em sua função nos romances *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*), *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos') e *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'), refletindo sobre (1) a ausência inicial de medo, (2) a conexão entre corpo e razão, (3) as estratégias da voz narrativa e, por fim, (4) as rupturas no comportamento da voz narrativa.

As imagens intensas, parcialmente, bastante desconfortáveis suscitam antes de mais nada o desprezo, em forma de riso e escárnio, no leitor. Esse desprezo decorre do comportamento agressivo que as personagens revelam, pois, ininterruptamente, estas buscam encenar sua superioridade social, moral, intelectual, desprezando todos aqueles que não lhes parecem estar a sua altura. Um egoísmo animal e desapiedado está às soltas: a caça por maridos em *Die Liebhaberinnen*, a jactância com conhecimentos em *Die Ausgesperrten* ou as inúmeras tentativas de encenar a superioridade social em *Die Klavierspielerin*. Certamente esse comportamento não suscita a simpatia de um leitor que abomina o egoísmo extremista, e este, de acordo com a lógica social, disciplina e pune com escárnio uma encenação que desrespeita os limites do espaço alheio. Aqui, o leitor poderia muito bem juntar-se à voz narrativa para

confortavelmente engrossar o coro do desprezo. A *hybris* inscrita na encenação de superioridade exageradamente grotesca é punida com desprezo diante da incapacidade de realmente ser superior.

Os elementos cômicos, de fato, perpassam as narrativas. Contudo, ao mais tardar ao final dos romances, quando a família Witkowski, em *Die Ausgesperrten* é aniquilada e as vidas de paula e de Erika, em *Die Liebhaberinnen*, estão, no mínimo, mutiladas, surge a sensação de que algo não está bem. O riso fica na garganta e se transforma em nó. Ao mais tardar, naquele momento, o leitor tem de se questionar se o escárnio, que supunha justo e com o qual se deleitava na certeza de sua superioridade social, moral e intelectual, é, de fato, adequado diante da insuficiência humana que se desvela. Nesse momento, muito provavelmente, sua certeza se fragmenta, dando lugar a uma dúvida que o inquieta ainda mais. Com essa dúvida, inicia-se uma leitura retroativa, atenta às marcas de obliquidade e suscetível para o potencial de significância, presentes não somente no gênero lírico (LARANJEIRA, 2003, p. 83; RIFFATERRE, 1978, p. 17). Nesse novo horizonte de leitura, o leitor pode vislumbrar no lugar da superioridade, o medo, no lugar do escárnio, a compaixão, e no lugar da certeza acerca de sua posição no mundo, a desconfiança de que existe algo que lhe escapa.

A leitura centrada na comicidade propicia a afirmação do locus de superioridade, uma vez que o riso surge sabendo-se em segurança. Uma abordagem arraigada no trágico tem de necessariamente concentrar-se no potencial de empatia, envolvendo o leitor de forma mais intensa. Nesse exercício, reside o grande potencial de reflexão, pois insere o outro no espaço em questão.

## A ausência do medo

Da percepção do risco surge o medo. Quando o sujeito se apercebe de que algo ameaça sua integridade física ou anímica, ele reage com



temor, que varia no grau de sua intensidade dependendo da experiência de mundo que o indivíduo acometido possui. Podendo integrar os acontecimentos em sua narração pessoal sem grandes rupturas ou fragmentações, desvanecem os receios que toldam o princípio vital. O desconforto se impõe com a impossibilidade de explicar e, com isso, dominar o entorno ou a realidade. Para evitar essa sensação inquietante, o sujeito aprende a disciplinar a realidade, de modo que esta não o confronte com informações desestabilizadoras. Contudo, o indivíduo não escapa da experiência do medo perante as diversas modalidades de alteridade inerentes à existência humana.

As personagens criadas por Jelinek são figuras extremamente autoconfiantes, seres convictos de que dominam a realidade que as envolve e de que podem se dar ao luxo do desprezo a partir de sua posição superior. Em *A Pianista*, a Senhora Kohut despreza todos aqueles que não possuem uma filha pianista, excepcionalmente genial e obediente como a sua. Erika desdenha seus alunos que, em seus olhos, jamais alcançarão sua maestria. Klemmer, por fim, está embevecido da superioridade de sua juventude, por isso se crê no direito de humilhar a professora. Esse mesmo comportamento pode-se constatar em todas as outras personagens de *Die Ausgesperrten* e *Die Liebhaberinnen*, com variações sociais, mas com uma convicção similar acerca de sua posição segura e definitivamente superior aos outros seres.

Nessa interpretação de mundo, aparentemente não há lugar para o medo. Pelo contrário, o que se desvela diante dos olhos do leitor parece representar muito mais uma contenda de valor social. O diálogo com a realidade se resume a convencer, não, a impor aos outros uma superioridade incontestável. Nessa batalha da representação de superioridade, o medo obviamente tem de ser suprimido a todo custo, porquanto seu reconhecimento implicaria a presença de algo que

questiona a posição acemente defendida perante a sociedade e, sobretudo, diante do foro interior. Nessa lógica do valor, o que vale é o capital, em suas mais diversas formatações, a fim de utilizar esse material simbólico para a encenação social.

Contudo e a despeito dessa convicção aparentemente inabalável, há momentos nos quais a máscara tão orgulhosamente trajada resvala, permitindo que o leitor entreveja a vulnerabilidade tão assiduamente encoberta. Repentina e esporadicamente, o medo se entranha na realidade das personagens, destruindo as certezas representadas com tanta convicção. A dúvida se impõe em sua natureza desconstrutora.

O leitor, no outro lado desse universo de representações, também parte do pressuposto de sua superioridade. Sabendo-se exterior à realidade ficcional e convicto de sua segurança em seu gabinete de leitura, desata a rir das certezas vãs que caracterizam as personagens. Seu riso inicialmente é um riso despreocupado, que, em parte, se transforma em desprezo diante da mesquinhez e arrogância na base de toda interação oriunda das personagens. Contudo, em analogia ao desenvolvimento das figuras, também o leitor em alguns raros momentos se permite um olhar no além da própria máscara para vislumbrar uma realidade imbuída de alteridade, atrelada à experiência da dor. Quando se dá conta do potencial trágico imanente ao descomedimento irrefreável, reconhece a experiência humana imbricada nas palavras instauradoras de imagens. Ao final, diante da destruição da existência representada no universo ficcional, ele refaz sua leitura, distanciando-se da certeza de superioridade para refletir sobre a cegueira que impeliu as figuras a uma visão de mundo completamente errônea, unilateral, trágica. Jelinek parece jogar, na estrutura composicional dos três romances, com essa construção do leitor implícito.

A pergunta que, num primeiro momento, se concentra em encontrar uma resposta para a origem do erro encenado no enredo, passa, em sua aproximação posterior, para o plano da complexidade da narrativa humana. No melhor dos casos, surge um momento de empatia, em que se reconhece que o erro alheio poderia ser o próprio erro, que a cegueira que arremessou a existência à destruição pode muito bem representar a condição existencial que caracteriza suas próprias ações. No momento da reflexão, a presença do medo paira nas duas esferas, inquietando o leitor, sobretudo, diante da incerteza sobre a propriedade das ações tidas por adequadas. Da certeza vai-se à dúvida, e da dúvida ao receio de não enxergar a alteridade que circunda o espaço da vida.

## O corpo e a razão

A cegueira que caracteriza as personagens começa pelo elemento mais vital e berço de toda reflexão: o corpo. “Jelinek escreve com o objetivo de explicar o real do corpo, sua presença excessiva” (WRIGHT, 1993, p. 86). Em seu afã de racionalizar e dominar, os protagonistas jelinekiescos impõem sua superioridade às custas do corpo, disciplinando-o de modo a obedecer, sempre que surge o desejo de utilizá-lo como instrumento de encenação. Nisso, transparece uma surdez absoluta para as necessidades que o corpo quer fazer valer, ignorando metódica e sistematicamente todo impulso que possa evadir-se dos mecanismos de controle. Convictos da primazia da razão, todo movimento partindo do corpo é interpretado a partir da lente da razão. Com isso, muitos sinais que indicam caminhos a serem seguidos pelo indivíduo são suprimidos do processo subjetivo de leitura, forçando as tessituras corporais a se submeterem aos caprichos da razão.

Imbricada na surdez, encontra-se a inabilidade de acessar e encenar o corpo em consonância com os projetos de identidade. Com efeito, estes não

chegam a concretizar-se porque os mecanismos racionais apresentam uma rede de controle de tal forma articulada, que o sujeito da identidade nem sequer logra imaginar uma narrativa que inclua as dimensões corporais em sua totalidade autônoma. Isso não significa que as personagens jelinekiescas não se utilizam de seu corpo como instância vital, liberta dos grilhões da razão. Contudo, toda observância dos personagens para com as necessidades do corpo se dá de modo grotesco, exagerado, desesperado, como se não houvesse possibilidades de integrar o desejo no espaço social em que transita. O que se concretiza com frequência é um projeto de identidade que ignora os desejos íntimos para submeter-se a uma máscara social que viabiliza a narração de superioridade.

Por conseguinte, na maioria dos casos, as personagens sublimam os impulsos vitais por meio de dedicação intelectual (*Die Ausgesperrten*), empenho artístico e profissional (*A Pianista*) ou projeções para o futuro (*Die Liebhaberinnen*), forçando o corpo a rebelar-se. Os raros momentos em que algum personagem permite ao corpo tomar a frente, os movimentos grotescos indicam a culpa que acompanha toda escapadela dos domínios da razão. Os lugares recônditos, a precipitação e, sobretudo, a sordidez que acompanha toda ação que prioriza as necessidades do corpo apontam para a incapacidade de imaginar a mesma ação em seu espaço normal de encenação. Ou seja, acontece algo que a personagem não consegue controlar, concomitantemente desejado e repudiado. Essa contradição lhe exige ainda mais empenho para recobrar a estabilidade momentaneamente perdida.

O medo surge como inquietação raramente consciente de que algo se impõe no além da estruturação de realidade. Tendo em vista que o corpo raramente logra obter o status de instância autônoma, com direitos tão lícitos quanto aqueles impostos pela razão, sua rebeldia tem de emergir do inconsciente em forma de alteridade. Embora

os personagens tentem desesperadamente estruturar tudo que os envolve a fim de não serem confrontados com o desconhecido, o próprio corpo se impõe com tamanha instância, que o indivíduo é impelido a fazer o que normalmente desejaria suprimir. Inscrita no si, existe uma realidade que vai além do processamento de dados e da assimilação racional dos mesmos pelo sujeito. Essa realidade corporal o intimida e o confronta com um desconhecido do qual definitivamente não tem como escapar, o que, por seu turno, implica a espera inquietante pela próxima irrupção que desestabiliza a encenação racionalizada. Assim, quando a pianista Erika Kohut se aproxima do seu corpo, essa aproximação lhe foge do controle:

Era seu próprio corpo, e ainda assim ele lhe é terrivelmente estranho. Ela não tinha pensado nisso antes, que agora já não é mais possível controlar a linha de corte, como se faz quando se está cortando um pedaço de tecido para fazer um vestido, e se pode cortar com uma rodinha ao longo de linhas de três tipos: as pontilhadas, as picotadas ou as picotadas-e-pontilhadas, sempre mantendo o controle e a visão do todo. Primeiro, ELA precisa estancar a hemorragia, e isso a amedronta. A parte inferior do corpo e o medo são seus dois aliados, que sempre surgem juntos unidos por amizade. Se um desses dois amigos entra sem bater em sua cabeça, ela pode ter certeza: o outro não está longe. A mãe pode controlar se, durante a noite, ELA deixa as mãos sobre o cobertor ou não, mas para poder controlar o medo primeiro teve [teria] que abrir o crânio dela com uma talhadeira e extrair o medo pessoalmente (JELINEK, 2011, p. 102).

A exploração do corpo parece não ter a função de conhecê-lo melhor, para conseqüentemente integrá-lo na narração identitária, mas impingir-lhe dor a fim de reprimir suas manifestações vitais indesejadas. Duas entidades se encontram, e nesse embate a instância aparentemente mais forte tenta manter o controle sobre aquilo que ameaça desestruturar a realidade subjetivamente narrada. O corte na carne tem o intuito de indicar que a razão rege absolutamente sobre os domínios do sujeito. Contudo, a incapacidade de conter o sangue e o próprio fato de nem sequer imaginar que o corpo

possa não seguir submissamente os caprichos ditados pelo sujeito, apontam para a realidade em choque, em processo de fragmentação, impondo uma visão de mundo que não existia anteriormente.

A parte inferior do corpo, metonimicamente indicando a sexualidade, e sua inseparabilidade do medo revelam a existência de um mecanismo de controle que inibe a visualização desse território identitário imprescindível. Ele permanece como o outro, em sua concretização exterior, não integrada ao mundo pessoal. A mãe certamente figura como estado totalitário em forma de ditador arbitrário e intransigente, impedindo que a filha Erika sequer toque seu corpo de algum modo que não esteja em consonância com suas ambições de regente absoluto. Essa falta de oportunidades para a socialização e domesticação do desconhecido justamente impelem a professora de piano a deparar com algo que, no fundo, a atemoriza, porquanto ameaça sua concepção de realidade, mas também toda sua narração de identidade encenada no espaço social que exclui a presença do corpo. O medo, portanto, resulta do confronto com o impensável e inexequível, nisso reside um conflito existencial capaz de destruir os discursos que constroem os personagens.

Esse conflito também atormenta as outras personagens do universo jelinekiesco. Isso se revela nas constantes cenas em que o corpo e a sexualidade são abordados de modo conspicuamente sórdido. O sexo da Senhora Kohut, mãe da professora, entra em cena indesejadamente, revelando sua natureza decrépita e putrescente. Em *Die Ausgesperrten*, Anna não hesita em copular com seu colega de aula no banheiro fétido da escola, embora este lhe inspire aversão e asco. Sophie, a colega rica de Anna, imaculada, angelical e aparentemente perfeita, não deseja aproximar-se de Hans, porém o insta a masturbar-se diante de seus olhos, maculando com seu esperma a superfície higienizada de

sua poltrona. Por fim, brigitte e paula, em *Die Liebhaberinnen*, vivenciam sua sexualidade como experiência de repulsa e dor. Para nenhuma dessas personagens, o corpo representa uma fonte legítima de prazer, antes um ser estranho cujos desmandos têm de ser suportados quando não suprimidos pelo policiamento da razão.

A razão, a deusa desse universo macerado, está ininterruptamente engajada em idear novas narrativas que permitam integrar os excessos de alteridade, sem causar fragmentações demasiado visíveis para desconcertar o indivíduo. Contudo, o império do corpo tão diligentemente combatido solapa cada vez mais as bases da defesa racional com seus mecanismos aplicados em construir harmonia e sentido. Se a orientação teleológica individual está fundamentada na crença de que a razão pode factualmente combater qualquer elemento indesejado no espaço subjetivo do indivíduo, a intuição de que ela pode não vencer as investidas do corpo, gera, no mínimo, um desconcerto que tem de ser assimilado de alguma forma pela narração pessoal.

Esse desconcerto, porém, rapidamente se transforma em inquietação, pois ameaça o indivíduo a perder o controle sobre as narrações utilizadas para sua encenação social. As contradições que surgem nessa luta interior pelo poder causam assombro nas diferentes instâncias de interação social, uma vez que originam rupturas significativas de coerência e coesão, produzindo representações pouco convincentes. As narrativas postas em circulação, embora embasadas numa busca constante pelo domínio total, refletem a carência de harmonia entre as exigências minuciosamente planejadas por parte da razão e as imposições cada vez mais gritantes do corpo. Ao não atentar às necessidades deste, a razão perde a chance de domesticar esses impulsos e integrá-los gradualmente em seu esquema de interpretação de realidade. O que resulta desse desencontro é uma encenação que destoa ininterruptamente das

expectativas, ocasionando recusa, por parte dos interlocutores, de aceitar a representação desejada.

O medo se materializa em dois instantes diferentes: num primeiro movimento, ele se torna concreto quando o indivíduo se apercebe de que as interpretações da razão são anuladas pelos impulsos do corpo, indicando-lhe que sua construção teleológica e seus dispositivos de coerência não são suficientemente sólidos para resistir às investidas oriundas de outras instâncias. Num segundo momento, o medo se encarna no encontro social. As inúmeras contradições causadas pela desarmonia entre corpo e razão causam estranhamento nos interlocutores, impelindo-os a questionar a realidade que o outro tenta encenar. Embora negado e presente somente de modo inconsciente, esse medo se revela nas formas grotescas e exageradas das interações. A necessidade premente de convencer o outro de seu ponto de vista indica a importância existencial atribuída à sua própria interpretação de realidade. Logo, o investimento de energia anímica acaba sendo muito maior, uma vez que um fracasso pode implicar a ruína pessoal.

Na esfera da recepção, a função do medo reside em questionar o império da razão, mas também indicar as discrepâncias e insuficiências do corpo. Para dar conta da alteridade que se apossa do sujeito por meio do medo, ele precisa refletir. Nesse exercício de reflexão, reside o potencial de avanço nos conhecimentos sobre o si e sobre o mundo. Ao questionar as certezas, ele tem de reorganizar sua interpretação de realidade, distanciando-se de posições totalizantes e absolutistas que reduzem a complexidade inerente à experiência subjetiva e aos processos de interação social. Diante da experiência estética, o leitor pode vadear pelas coordenadas do medo, se lograr a criação de um horizonte de empatia e divisar insuficiências que caracterizam a concretização da existência humana em sua própria narração existencial e identitária.

A partir dessa imersão, franqueia-se o potencial trágico da cegueira que acomete os personagens, impelindo-o ao questionamento das narrativas demasiado seguras de sua concepção.

## Narrador e suas estratégias

Imbricada nesse processo de produção de medo e desencadeamento de reflexão, encontra-se a voz narrativa. Como as personagens em todas suas interações, também a voz narrativa apresenta uma certeza quase que absoluta sobre seu ponto de vista, inibindo por meio da imposição de suas convicções, por vezes, intimidantemente intransigentes, uma visão de realidade que defira daquela proposta por sua instância. Essa certeza lhe permite, em muitas partes, indicar um desprezo que se iguala ao das personagens numa esfera diegética inferior. Sua onisciência e a condescendência com a qual cede o foco às personagens frequentemente servem para ilustrar e destacar o comportamento socialmente desprezível das personagens, revelando a vocação destas para verdadeiros perdedores.

O narrador, em sua situação divina e inatingível, permanece inexorável e desapiedado diante da fraqueza humana. Observador de uma acuidade ímpar, relata com sobriedade o indizível, patenteando ininterruptamente uma realidade que o leitor se propõe obstinadamente a ignorar. Desedificando paulatinamente todas as ficções de bondade e altruísmo, ele mostra a ausência de amor e a onipresença da inveja, do ódio e de outras emoções congêneres nas interações sociais, nas relações afetivas, nas construções teleológicas, enfim, no próprio princípio da percepção.

Aliada ao desprezo geral, a voz narrativa exagera e distorce, concentrando-se em minúcias, não a fim de indicar a importância teleológica atribuída pelas personagens aos elementos narrados, mas para desmascarar um comportamento que a partir de sua visão não merece respeito. Por meio

do discurso indireto livre, a voz narrativa cede a palavra à personagem, com o fito de suscitar a impressão de imparcialidade:

Brigitte treme diante de toda ameixeira, pelo amor de deus, essa aí não vai querer me tirar isso que quase já me pertence, a saber essa árvore, esta, esta e esta! eu te mato se você me tirar minhas futuras árvores frutíferas, que quase já são minhas, se você me tirar minha futura vida, que se chama Heinz, se você me tirar minha futura casa, que se chama Brigitte-e-Heinz, se você me tirar isso tudo então eu te mato, pode acreditar! (JELINEK, 2004, p. 66).

A primeira frase, em discurso direto, porta somente a voz do narrador. Nas frases subsequentes em discurso indireto livre, a voz é híbrida (LAFOUNTAIN, 2010, p. 45), comportando elementos do narrador e da personagem brigitte. Nesse momento, a voz narrativa concede à figura a chance de se caracterizar por ela mesma, sem que uma instância diegética superior se imiscua no processo de representação. Essa imparcialidade conectada a um interesse por objetividade, contudo, é questionável. A voz narrativa factualmente se encontra num degrau superior, não somente em questões de esferas diegéticas, mas também no que concerne ao poder. Munida desse poder, essa voz narrativa pode representar ou deixar de fazê-lo de acordo com suas convicções próprias, sua interpretação de realidade, seu emaranhado de sentido. A banalidade das informações emitidas por brigitte e, sobretudo, o afinco desesperado que imprime às mesmas acabam sendo grotescos, o que caracteriza o comportamento da protagonista que revela por meio de suas falas os valores que guiam sua identidade, mas também a voz narrativa que opta por mostrar o lado menos lisonjeiro das personagens. O narrador, por seu turno, indica, por meio de seu comportamento narrativo, ter certo prazer em representar a baixaza, sordidez e fraqueza das figuras. Contudo, sua encenação procura ininterruptamente destacar sua imparcialidade, arrolando fatos que corroborem



sua intenção de captar a realidade. Neumann (2000 p. 151) a denomina um camaleão que se mantém numa ironia distante, sendo, por vezes, cínica. A realidade narrada, porém, também, nada mais representa que sua interpretação subjetiva, imbuída, por conseguinte, das fraquezas e insuficiências do narrador. Em *Die Ausgesperrten*, a mescla de discursos corrobora esse movimento:

se contra todas as expectativas os gêmeos são convidados para uma festa bacana, eles imediatamente dizem não, a gente não se mistura com esse tipo de gente, pois são diversões bobas, sem-sentido. Mas eles só o dizem porque não sabem dançar e não suportam não poder fazer algo melhor que os outros. Uma renúncia, muitas vezes, é difícil para a juventude, para a idade adulta menos, porque já treinou o renunciar no tempo que passou (JELINEK, 2004, p. 20).

A voz narrativa mostra seu desprezo pelo desejo dos irmãos em querer constantemente superar a todos os outros, num afã doentio. Influenciado pelo narrador, o leitor pode deixar se levar por esse dispositivo emotivo e experimentar sensações similares. Contudo, a situação na qual os irmãos se encontram é um contexto de enorme stress social, pois implica uma possível exclusão. Para dar conta desse conflito que vislumbram, em parte, inconscientemente, utilizam-se do ataque como forma de defesa, ou seja, a autorrepresentação no marco da superioridade. Diante desse panorama, a constatação empática por parte do narrador sobre a juventude em geral, incluindo portanto os irmãos Witkowski soa insuficientemente interessada. Isto é, a despeito da situação delicada e merecedora de solidariedade, a voz narrativa não hesita em expor ininterruptamente os aspectos mais ignominiosos do ser humano.

Em seu caráter de ser onisciente, por conseguinte superior e capaz do indispensável momento de reflexão sobre a pusilanimidade que acompanha a experiência humana, o narrador não cria esse distanciamento, a fim de encenar, ao menos,

alguns laços de empatia. A voz narrativa ataca, expõe de modo exagerado e grotesco a fraqueza, se regozija com a debilidade alheia. Nisso ela se mostra parcial. Embora as personagens, em sua esfera diegética, não possam se dar conta desse comportamento narrativo, o leitor, sim, tem de aperceber-se que essa voz que lhe desvela o enredo é parcial, cuja credibilidade ética é, no mínimo, questionável.

O medo surge diante desse comportamento alheio. A despeito da percepção da fraqueza por parte do outro, seu processo de representação não está arraigado numa ética solidária, reflexiva e empenhada em prestar auxílio ao mais fraco. Pelo contrário, utiliza-se dessa insuficiência, com o fito de enfatizar – possivelmente com o leitor – sua própria superioridade, já que ela, a voz narrativa, não emerge do enredo como um ser invejoso, repleto de ódio e desprovido de amor. Essa política de representação do outro intimida, causa receio, amedronta, especialmente perante o fato de que o sujeito representado não tem a oportunidade de mostrar outros aspectos do si, estando, por conseguinte, à mercê da boa vontade da voz narrativa no que concerne às imagens veiculadas sobre ele.

Nesse processo de representação, a voz narrativa, como instância diegética, não pode ser confundida com a voz da autora, isto é, o cinismo do narrador não representa automaticamente a posição de Jelinek, já que a voz narrativa definitivamente não é confiável. A função dessa voz, na orquestração composicional adotada pela autora, talvez resida em mostrar quão facilmente o leitor poder ser enleado por discursos, sem distanciar-se da voz totalitária que aprendeu a se articular, mas não a usar sua voz incluindo o outro. A voz narrativa detém o poder de falar sobre os outros, de articular verdades, de interpretar o mundo! Esse poder de fala sobre o mundo pode transformar-se num sistema totalitário em que outras verdades aparentemente inexistem. Cabe ao leitor refletir



sobre a fala dos detentores de poder. Nisso, ele pode distanciar-se, questionando se a verdade se limita àquilo que se apresenta, ou simplesmente curvar-se diante daquela interpretação.

Entre aparente imparcialidade, prazer na representação da fraqueza alheia e maldade gritante, a voz narrativa não hesita em verbalizar os desejos mais íntimos, incluindo aqueles que socialmente são menos representáveis. Assim, os detalhes minuciosos aventados pela voz narrativa sobre os interesses eróticos da professora de piano caracterizam a personagem Erika num aspecto central de sua existência, mas também indicam os interesses que o narrador persegue. É questionável se seu interesse primordial reside na representação da hipocrisia social, atentando à discrepância existente entre o maquinário da encenação social e os desejos articulados no espaço privado, ou, se, por outro lado, essa voz narrativa não assume o papel dessa sociedade hipócrita, julgando sem piedade o comportamento alheio, em sua posição privilegiada de instância onisciente. Essa presença contraditória figura em diversas passagens, em que Erika é o foco da atenção:

Erika está planejando entregar-se ao homem em pequenas garfadas. Ele não pode se exceder e deve sempre estar sentindo uma fome aguda por ela. É assim que ela imagina as coisas enquanto está sozinha com sua mãe. Ela se poupa e se desgasta só a contragosto, depois de ter refletido muito. É avarenta com seu dinheiro. Os trocados de seu corpo meio apodrecido serão contados com avareza à mesa, diante de Klemmer, para que ele pense que ela tem pelo menos o dobro daquilo que está despendendo. Depois do atrevimento da transgressão que cometeu por carta, ela se retraiu totalmente, o que não foi fácil de fazer. Está presa ao cofrinho em forma de porquinho de seu corpo, a esse tumor azulado que ela carrega consigo o tempo todo e que está inchado a ponto de explodir (JELINEK, 2011, p. 270).

Sua encenação social diverge, em diversos aspectos, da caracterização representada pelo narrador. Decerto que não optaria por aventar os detalhes menos lisonjeiros de sua esfera pessoal.

Na passagem citada, Erika figura como pessoa que se detém nas minúcias do seu plano de sedução, a fim de garantir maior êxito em suas empresas, muito consciente de seu corpo putrescente. Novamente, tem de se perguntar se a voz narrativa está reproduzindo os pensamentos da personagem, que plausivelmente pode considerar seu corpo como algo em deterioração e, por conseguinte, desprezível, a despeito de servir-lhe de instrumento de sedução; ou se o narrador está reproduzindo a voz do povo gritando em uníssono todo seu desdém diante de uma mulher, aos seus olhos, já não mais digna dos desejos que alimenta. A escolha de palavras (por exemplo: “Sparschwein – cofrinho em forma de porquinho”) ilustra essa mescla de posições epistemológicas, pois pode refletir tanto uma imagem ideada a partir daquilo que a própria personagem sente como também uma forma de enfatizar ainda mais a desconsideração que surge a partir da visão exterior sobre a aparente sordidez dessa existência. Em ambos os casos, a voz narrativa incute medo, pois suas diretrizes de comportamento estão fundamentadas em outros preceitos que o princípio da solidariedade e da empatia.

### **Fragmentações e rupturas na voz narrativa**

Essa posição de superioridade moral tomada pela voz narrativa é fragmentada em algumas poucas passagens em que parece vislumbrar ela mesma o terror do fracasso humano. Esses momentos de oscilação, em que o feixe seguro do desprezo tremelica, transformam a voz narrativa de tal forma que lhe é possível entrever nas personagens um ser em ruínas:

Ela já chegou num ponto sem volta e não tem mais nada a perder. Que ainda haja algo pela frente, a deixa louca, pois para ela tudo passou, e uma vontade de matar nasce de suas entranhas. Nada mais pode seguir, somente o nada absoluto, no qual não há critérios morais, que esse estudante certamente ainda tem, mesmo sendo aparentemente grosso com sua mulher (JELINEK, 2004, p. 112).

Nessa passagem, o narrador expõe as emoções de Anna, em *Die Ausgesperrten*, quando, estando num bar, um estudante de medicina a manda para casa, depois de tocar uma peça de Chopin à qual dedica um empenho especial. Se há um projeto de identidade em que essa personagem deposita todas suas esperanças, esse projeto é sua carreira de musicista. Essa carreira fundamenta toda sua interpretação de realidade. Confrontada com uma reação inesperada que desconstrói todo seu ser, nada mais lhe resta que um aniquilamento total, porquanto sua rede teleológica também sucumbe às críticas e, sobretudo, ao questionamento de sua vocação. Afeito a um narrador mordaz e desapiedado, essa visão alternativa desconcerta, pois rompe a narração do desprezo.

Passagens semelhantes podem ser encontradas esporadicamente em outras situações: o desespero de Rainer e o subsequente massacre da família, a ruína da professora de piano e sua volta para a ditadura materna, a destruição das esperanças de Paula e sua completa alienação. Todas essas passagens destoam das invectivas que caracterizam a narrativa, pois representam um armistício entre as duas partes que, na verdade, se desconhecem.

Que razões teria a voz narrativa para esse comportamento? De onde surgem esses momentos de empatia e solidariedade com a catástrofe humana desvelada nos atos e comportamentos das personagens? A transição da invectiva imbuída de desprezo para a capacidade de distanciar-se da convicção de superioridade a fim de tomar por alguns instantes a perspectiva do outro e enxergar o mundo a partir dessa posição diferente requer um elemento de coesão ou uma chave que permita adentrar essa interpretação de realidade.

O medo talvez represente o melhor mecanismo para obter esse prodígio, pois ao vislumbrar a possível ameaça de incorrer nos mesmos erros desacelera o ímpeto destrutivo e permite refletir num espaço um pouco mais

livre, um pouco mais distanciado das convicções encarniçadas. Em alguns momentos, a voz narrativa parece experimentar essa sensação de medo, porém, em consonância com sua função e de acordo com a inabilidade recorrente de distanciamento, o narrador não reflete sobre si e seu posicionamento epistemológico. Antes, essa voz se entrega, por meio de seu próprio comportamento narrativo aparentemente imparcial. Jelinek adota esses procedimentos pensadamente.

Como a voz narrativa, o leitor pode inicialmente limitar-se ao desprezo que possivelmente experimenta pela sordidez inscrita no comportamento das personagens e nos desejos que as caracterizam. Contudo, pode também experimentar sensações de desconforto matizadas por um medo inconsciente que surge ao vislumbrar a fraqueza e a limitação do projeto humano. Ao distanciar-se, ao menos parcial e temporariamente, da convicção da superioridade inquestionável da humanidade, da imagem do ser angelical e divino, para inesperadamente sentir os tremores que abalam seus fundamentos, ele, de fato, está diante de uma grande chance de reflexão e revisão de conceitos. Jelinek possibilita, mas não força, o leitor a vislumbrar a alteridade humana, para a partir dessa visão questionar seu posicionamento existencial. Porém, como nas tragédias gregas, o medo surge somente ao cair em terra fértil, disposta a receber e a se questionar. Sem sensibilidade e sem disposição para rever as próprias convicções, não há motivos para temer algo. Pelo contrário, o desprezo pela fraqueza alheia só tende a aumentar.

## Considerações finais

O medo surge em forma de alteridade. Esta adentra a experiência das personagens, a despeito da segurança que experimentam em sua posição existencial, e toca o leitor empático ao defrontar-se com o potencial trágico desencadeado pela cegueira

dos protagonistas. A incapacidade de ver ou depreender da realidade outras interpretações está atrelada em grande parte à primazia da razão, em detrimento do corpo. Enquanto as necessidades deste são constantemente negadas e obliteradas do espaço consciente, aquela é privilegiada em inúmeros aspectos. Em forma de inquietação cada vez mais premente, o medo surge como reflexo da rebeldia do corpo, isto é, o sujeito é confrontado com realidades indesejadas e impensadas, que solapam a narração de identidade e a construção teleológica da existência, a despeito do enorme dispêndio de energia investido no controle da imagem.

O medo surge também como reflexo das diferentes modalidades de percepção. Em analogia às personagens, a voz narrativa também está imbuída da certeza de sua superioridade. Com isso, indica com constância o desprezo que experimenta pelas ações grotescas das personagens cuja existência está narrando. Embora tente encenar certa imparcialidade, seus ataques são ininterruptos, representando com isso uma modalidade de percepção que não apresenta qualquer intenção de envolver-se com a realidade do outro, preferindo o desprezo como chance para potencializar sua superioridade. Nesse comportamento, não há tolerância nem solidariedade com a fraqueza alheia, pelo contrário, o que se torna conspícuo é o prazer em desvelar o lado ignominioso do ser, o que por sua vez tem de despertar o medo.

Jelinek parece indicar que a certeza da superioridade pode ser uma falácia que desvia o sujeito de interpretações de realidade mais prováveis e menos doloridas. Isso vale para a esfera das personagens, da voz narrativa e igualmente do leitor. Diante desse panorama, a autora parece buscar dois efeitos diversos: por um lado, a produção do desprezo, enleando dessa forma o leitor e indicando-lhe indiretamente quão facilmente o ser humano se torna vítima de discursos; por outro

lado, a produção de medo, indicando ao leitor a complexidade da realidade e intolerância inscrita no exercício de percepção do outro.

## Referências bibliográficas

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Ausgesperreten*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. Tradução do alemão: Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

LAFOUNTAIN, Pascale. Heteroglossia and Media Theory in Elfriede Jelinek's *Die Liebhaberinnen*. In: *Modern Austrian Literature*, N° 43 (1), 2010, p. 43-64.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NEUMANN, Christian. Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Verwandlungen der Erzählerfigur in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperreten*. In: *Literatur für Leser*. N° 23.3, 2000, p. 141-158.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Paris: Seuil, 1978.

WRIGHT, Elizabeth. Eine Ästhetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: *Text Kritik: Zeitschrift für Literatur*, N° 117, 1993, p. 83-91.

Recebido em: 03 de março de 2017

Aprovado em: 10 de outubro de 2017

# Os heróis de O Guarani e de Boca do Inferno: a construção das personagens como matéria-prima para o romance histórico

pg 42-54

Kelcilene Grácia-Rodrigues<sup>1</sup>

Eneidir da Silva Santos<sup>2</sup>

## Resumo

O romance histórico estabelece um diálogo entre a historiografia oficial e a ficção. Nele, a liberdade ficcional traça outros caminhos para as personagens. Tendo como *corpus* os protagonistas Peri, de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e Gregório de Matos, de *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda, demonstramos como as personagens das duas narrativas são arquitetadas a partir do discurso historiográfico real, ainda que em períodos e contextos diferentes, com o objetivo de criarem novos sentidos e releituras que marcam a postura do brasileiro ante o colonizador. Para tanto, nos valem dos estudos teórico-críticos de Candido (1976, 2000), Lukács (2000, 2011), Benjamin (1991), Hutcheon (1991), Doody (2009), Jameson (2007), Weinhardt (1994), Esteves (2008, 2010), entre outros.

**Palavras-chave:** Ficção brasileira. Romance histórico. José de Alencar. Ana Miranda.

## THE HEROES OF O GUARANI AND BOCA DO INFERNO: THE CONSTRUCTION OF RAW MATERIALS AS CHARACTERS FOR HISTORICAL NOVEL

## Abstract

The historical novel establishes a dialogue between official historiography and fiction. In this genre, fictional freedom traces other paths to the characters. Having as corpus the protagonists Peri, from *O Guarani* (1857), by José de Alencar, and Gregorio de Matos, from *Boca do Inferno* (1989), by Ana Miranda, we intend to show how the characters of the two narratives are built, although in periods and different contexts, with the aim of creating new meanings and re-readings that mark the position of the Brazilian before the colonizer. In order to carry out this analysis, we use the theoretical-critical studies of Candido (1976, 2000), Lukács (2000, 2011), Benjamin (1991), Hutcheon (1991), Doody (2009), Jameson (2007), Weinhardt (1994), Esteves (2008, 2000), among others.

**Keywords:** Brazilian Fiction; Historical Novel. José de Alencar. Ana Miranda.

1 Docente do Curso de Letras e do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)/*Campus* de Três Lagoas, Brasil. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com

2 Doutoranda em Estudos Literários da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)/*Campus* de Três Lagoas, Brasil. E-mail: enedirss@hotmail.com

Em que ponto se entrecruzam realidade e ficção? Existe um lócus central de coesão do real com sua representação? Qual a base de sustentação da ficção historiográfica? Esses três questionamentos encontram um lugar comum em suas respostas: a personagem.

A força e as atitudes de pessoas reais são matéria-prima para a construção de narrativas históricas. Por outro lado, a arte literária vale-se dos fatos da realidade para arquitetar uma narrativa paralela, sedimentar e basilar, de maneira que origina uma trama em decorrência de ações e atitudes dos homens da realidade factual.

A História, enquanto ciência, é composta por narrativas de reconstrução nas quais a força das personas é determinante. Já a Literatura, enquanto expressão artística, constrói uma mimese, ainda que fundamentada no real, que usufrui da ficcionalidade e promove um mergulho do leitor na interioridade humana, com a segurança da onisciência, porque é romance, e não história.

Nesse sentido, Candido, em *Literatura e sociedade* (2000), assevera que a produção literária brasileira tem consistido em uma constante superação de obstáculos, em que o intelectual brasileiro está defronte a particularidades do meio, raça, história e geografia. Dessa maneira, muitas vezes, buscando identificar-se com esta civilização, cheia de particularidades, ele se distancia dos padrões europeus, que, como se sabe, serviram de referência para vários escritores brasileiros. O tempo e o amadurecimento do fazer literário puderam distanciar os escritores brasileiros dos moldes europeus e inaugurar uma temática brasileira com um olhar tão nacionalista quanto.

Conforme preconiza Lukács, (2011, p. 235) ao se figurar o real, essa realidade, enquanto dialética, se apresenta na escrita “como uma mistura de exotismo exterior e modernidade interior, relevante para a evolução artística”, promovendo

um ganho com o enriquecimento linguístico. O literário, portanto, investido de realidade em seus constructos, estabelece novos universos, com suas generalidades, suas especificidades oniscientes e finalidades críticas, além de estéticas, retrata, de forma ficcionalizadas, fatos e pessoas reais.

Resgatar o passado pela ficção escrita no presente é uma “arma” para o romancista, principalmente quando ele consegue o equilíbrio entre fantasia e realidade, em que os jogos inventivos, termo utilizado por Esteves (2008), aplicados ao contexto histórico fornecem ao leitor concomitantemente a ilusão de escapar à realidade insatisfatória e ter a ilusão de realismo.

É o que acontece nas obras *O Guarani*, de José de Alencar, e *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, que instigam análise aproximativa a partir das personagens protagonistas: Peri e Gregório de Matos. Por meio das personagens, os autores retomam fatos e acontecimentos reais para a composição de uma literatura brasileira crítica, de esteira historiográfica inconfundível.

Para fazer uma leitura atenta e em clave comparatista entre os dois romances, especialmente sobre as personagens, é preciso considerar os diferentes estilos, contextos e conjunturas nacionais em que as narrativas foram criadas e a que se referem. No romance alencariano, a miscigenação do índio com o branco; em Ana Miranda, a luta pelo poder, a libertinagem e a acidez poética como veia de denúncia.

Interessa-nos perceber que em ambos os romances abordados neste trabalho temos momentos ímpares da história oficial brasileira: os bandeirantes e a servidão devida ao fidalgo português; os desmandos e os vícios dos representantes da coroa portuguesa em solo brasileiro durante a colonização, além da inquisição e do comprometimento do clero com a situação política do país. Os enredos retomam fatos reais



que são reconfigurados de modo arquitetônico e metafórico, para revelar, a partir das personagens, a construção identitária de um país colonizado.

As origens do romance histórico remontam aos séculos XVII e XVIII, mas sem muita representatividade. Em *O romance histórico*, Lukács (2011) evidencia que as narrativas com essa vertente se preocupavam, no início, mais com fatos históricos do que com o fazer literário. Oficialmente, o romance histórico nasce no século XIX com *Ivanhoé* de (1819), de Walter Scott. Esse tipo de romance é resultado de um contexto histórico e econômico em que num misto de insatisfação e resiliência originaram certa convulsão do ser e da consciência dos homens em todo o território europeu. Conforme Esteves, a narrativa de Scott prima por dois princípios básicos:

O primeiro deles é que a ação ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo, situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. (ESTEVES, 2008, p. 58).

Tais princípios se configuram como uma fissura entre os romances históricos antecedentes ao de Walter Scott, pois se nos primeiros não havia preocupação com o fazer literário, no segundo, há uma valorização das ações individuais das personagens. O coletivo é afetado pelo contexto histórico, o protagonismo que advém do povo e não da história, ilustra essa ruptura, pois a personagem principal torna-se uma das peças chave do romance histórico, um herói além do povo, um ícone do conflito que está exposto, ficcionalmente, no terreno literário.

Dessa forma, para que possamos compreender o contexto de produção do romance histórico, tomamos novamente as palavras de Antonio Esteves, que em consonância com vários estudiosos desse tipo de romance, caracteriza-o

como uma epopeia da burguesia da época, em que os fatos geradores de tensão, também gerariam certa negação do fatídico, em que “criar essa nova variante, cujos personagens, ao mesmo tempo em que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atua, de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada” (ESTEVES, 2010, p. 31).

No Brasil, o romance histórico surge também em um momento de mudanças e conflitos: a Independência. Tal momento gerou um romance pronto a ecoar patriotismo, a exalar cultura nacional, além de tornar-se uma vitrine para propagar a liberdade conquistada. Nesse contexto, a possibilidade de diálogo entre o tratamento histórico do passado acena para o escritor como uma forma de abordagem criativa até certo ponto livre, pois para construir sua narrativa, ele usufrui dos fatos passados e pode ultrapassá-los, como nos assevera Marilene Weinhardt: “A conclusão é de que talvez o passado histórico nada mais tenha a nos dizer, mas a ficção histórica permite ao escritor fugir das armadilhas e das imposturas do eu” (WEINHARDT, 1994, p. 52).

Escrever romances históricos no século XXI é contar com um arcabouço imenso de personagens, conflitos, temática, ou seja, um material que pode transfigurar-se de discurso histórico tradicional em obra fictícia. O escritor pode buscar seus protagonistas entre as figuras ilustres ou dentre os marginalizados, ou seja, ele pode agir como um demiurgo dos destinos das personagens.

A volta ao passado é um recurso que notadamente aparece em alguns romancistas contemporâneos, mas no romance brasileiro tem seu marco inicial com as obras de José de Alencar, tais como *O Guarani* (1857), *As minas de prata* (1862), *Iracema* (1865), entre outras, que apresentam o encontro entre as diferentes culturas, a natureza exacerbadamente descrita, além da sentimentalidade que justifica

alguns sacrifícios, o que veremos amplamente evidenciado no índio Peri.

Se no século XIX destacamos a obra de Alencar, no século XX buscamos traços do romance histórico nos textos de Ana Miranda e eles surgem aos borbotões em *Boca do Inferno* (1989), *O retrato do rei* (1991), *Desmundo* (2006), entre outros romances da escritora, que evocam (ou não) personagens ilustres do discurso historiográfico.

Enquanto os romances de José de Alencar têm um expansivo fundo nacionalista, os de Ana Miranda evocam personagens marginalizadas, ou pelo menos, retratadas dessa forma, para evidenciar que o Brasil não é o paraíso tropical evocado pelo Romantismo. Em *Boca do Inferno*, a personagem Gregório de Matos destila em seus versos o veneno contra os governantes apoiados pela coroa portuguesa, além de evidenciar as intrigas, corrupções e devassidões que ocorriam na Bahia do século XVII.

Em Peri, de *O Guarani*, temos um “bom selvagem”, que enamorado, devota sua vida para servir a Cecília e sua família. Índio dominado pelo colonizador, a personagem torna-se mais civilizada pelo convívio com os portugueses: não é inteiramente índio, nem inteiramente português, está em constante trânsito entre esses dois mundos. Em contrapartida, Gregório de Matos, de *Boca do Inferno*, é o boêmio, o voluptuoso e o devasso poeta que se opõe ao governo colonial. Longe da figura do herói tradicional, Gregório é um anti-herói que luta com seus valores autênticos contra o mundo degradado de injustiças e colonização.

Mesmo produzindo seus romances em épocas distintas, José de Alencar e Ana Miranda têm em comum a utilização da história como um intertexto para suas ficções, ou seja, ficcionalizam lacunas que o discurso historiográfico não conseguiu preencher, ou ainda, utilizam tais lacunas como material de sua escrita, lugar em que desenvolvem suas tramas. Nessas produções, observamos características

dos textos de Walter Scott, como destacadas por Antonio Esteves:

1. A ação ocorre em um passado anterior ao presente dos escritos, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, inventada pelo autor. 2. Os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine trágico [...] (ESTEVEVES, 2010, p. 31-32)

Já a teoria sobre o romance histórico contemporâneo parece mais focada no quão produtivo pode ser o encontro entre a história e a literatura do que nas diferenças que as separam, como está exposto nas considerações de Linda Hutcheon:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Nos romances aqui analisados, veremos que a complexidade do texto recai sobre as personagens protagonistas, partimos dessa premissa por entender os protagonistas como aqueles que fazem esse traslado entre história e literatura, unindo as duas pontas e influenciando o caminhar romanesco. De um lado o selvagem servil, do outro o poeta maldito e no meio deles, o romance histórico transportando-os para as tramas literárias.

## **O homem e a história: uma só matéria-prima**

O homem e a história, enquanto narrativas, estão vinculados de tal forma, que mesmo sem ater-se, o homem é protagonista de eventos que se solidificam tanto na historiografia oficial quanto na

ficção, assim como conduz o fio narrativo como agente e interagente.

A retomada de fatos históricos do passado pela ficção literária é recurso estilístico que tem chamado atenção de estudiosos da área, haja vista o número elevado de artigos publicados sobre narrativas com tal abordagem. Na visão de diversos teóricos, esse resgate propicia análises do presente e torna-se tarefa essencial nas pesquisas literárias, principalmente, quando os textos investigados contêm em si um equilíbrio entre fantasia e realidade, os chamados jogos inventivos, termo utilizado por Esteves (2008), e que aplicados ao contexto histórico fornecem ao leitor, concomitantemente, a ilusão de escapar à realidade insatisfatória e, mesmo assim, manter certa ilusão de realismo, promovendo novos posicionamentos, quiçá, engajamento diante das questões abordadas.

A capacidade do texto literário em propiciar reflexões além das linhas que o encerram é o que encontramos em *O Guarani* e *Boca do inferno*, ambos se orientam a partir de personagens protagonistas masculinas. Peri, um índio dotado de extremo servilismo ao português, preservando ao mesmo tempo a figura heroica do indígena valente e o aspecto selvagem; Gregório de Matos, um poeta do século XVII, contestador eloquente que denuncia a violência ocorrida na Bahia, sem isentar Portugal dos malefícios provocados.

Interessa-nos reiterar que nestes romances temos momentos ímpares da historiografia oficial: os bandeirantes e a servidão devida ao fidalgo português; os desmandos e os vícios dos representantes da coroa portuguesa em solo brasileiro durante a colonização, além da inquisição e dos vícios dos quais o clero não escapava em terreno tupiniquim.

É nesse sentido que a ficcionalização da historiografia propicia reflexão e amplia os horizontes do leitor, pois se entende que as personagens protagonistas e os acontecimentos

históricos formam elos que compõem e direcionam o material do romance. Isto é, distanciando-se da figura real do índio brasileiro pelo servilismo devotado ao português, percebemos Peri como uma representação do dominado que, iludido pela submissão, assume como função a proteção à família portuguesa.

Já em *Boca do Inferno*<sup>3</sup>, Ana Miranda condensa na personagem não somente a vivência e as excentricidades do poeta Gregório de Matos. O protagonista assume na narrativa uma perspectiva de denúncia em que as inúmeras tramas políticas são reveladas em sua poesia. Os conteúdos disseminados de boca em boca evidenciavam os abusos da coroa portuguesa, as contravenções dos cidadãos baianos e de seus governantes, os vícios do clero, além de um enfoque especial dado à figura do padre Antônio Vieira, outro protagonista do romance, mais político do que religioso.

Os recortes feitos pelos romancistas a partir da representação dos protagonistas suscitam, a partir do texto literário, reflexões sobre o papel do índio, enquanto sofredor de violências empreendidas pelos portugueses, assim como o do poeta, como denunciador e, ao mesmo tempo, perseguido por ser a boca que revela as verdades encobertas pelo colonizador.

Assim, podemos verificar a força e a distinção entre as personagens que conduzem as histórias. São personas que atuam como elementos essenciais para a composição da ficção, levando o leitor a mergulhar nas tramas narrativas que se embaraçaram nas tramas históricas. Conforme preconiza Candido (1976, p. 53), “É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; [...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”.

3 Eunice de Moraes (2003) e Denis Pereira Martins (2015) desenvolvem estudos aprofundados sobre *Boca do Inferno* como romance histórico.

Homem e história se integram no rol de tecidos literários que os tornam clássicos, por sua qualidade iconográfica e por trazerem à luz o determinante, o factual, o verdadeiro, sem comparações com o passado, mas sendo o próprio passado, da maneira mais original. Pois, conforme questiona Linda Hutcheon, “como pode o romancista verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado a fim de testar a validade desse relato?” (HUTCHEON, 1991, p. 162). A autora afirma que embora o passado tenha existido, de fato, o acesso a ele, “está condicionada a sua existência como texto”.

### **A difícil configuração da força das personagens históricas**

Como vimos, o homem é matéria prima para a arquitetura da narrativa. Em *O guarani* e *Boca do Inferno*, percebemos que o homem é o eixo central do enredo. Ocorre que a escrita é arte exigente, posto que se insere na própria realidade que utiliza como matriz geradora da mimese. Por isso, no processo de arquitetura da narrativa, tarefa árdua para o romancista, é preciso considerar a intencionalidade na composição da personagem que se coaduna ao enredo no intuito de “transver” o mundo a partir da obra literária.

No constructo artístico, delinea-se o traço de uma formação indefinida, com acentuada relação presença/ausência – ou concretude/abstração – também observável na noção de imagem/metáforas, ações, coragem, falácias, tudo conflui para o campo das imagens. Nesse aspecto, Walter Benjamin teoriza que “[a]quilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem.” (BENJAMIN, 1991, p. 85). Portanto, se a história é uma sequência de imagens; assim também o é o literário.

Nessa linha de raciocínio, é oportuna a observação do pensador alemão quando afirma

que por ser dotado dessa consciência é que o romancista habilita-se a conhecer o seu povo para extrair desse conhecimento a sua forma singular de “verdade histórica” na qual inclui a personalidade do protagonista.

Desse modo, refletir sobre a constituição dos protagonistas nos textos ficcionais, a compleição de cada um, a força determinante que devem ter para justificar sua escolha na condução do relato, confirma as palavras de James Wood de que é possível aprender muita coisa sobre uma personagem pela maneira como ela fala e com quem fala – “como el[a] lida com o mundo”. (WOOD, 2011, p. 87). Nas narrativas de Alencar e Miranda, constatamos que são objetivas as personas dos protagonistas e se mobilizam, do campo historiográfico para o ficcional, como elementos de destaque para o contexto, pois centralizam tanto as outras personagens, quanto os acontecimentos do enredo.

A título de exemplo, citamos a articulação do protagonista com outras personagens em *Boca do Inferno*. Ao redor de Gregório de Matos orbitam, entre outros, o Padre Antônio Vieira, com os sermões e cartas críticas, Antônio de Sousa Menezes, governador da Bahia, que integram um extenso painel intelectual, psicológico e mental. O que diferencia cada personagem é o que este instiga no leitor, que busca na incompletude de cada uma os efeitos do passado, do que passou e aconteceu um dia, para o entendimento dos dias presentes. O romance histórico, portanto, mais do que uma modalidade, um recorte, assume a posição de ferramenta literária para leitura do tempo pretérito.

Dessa maneira, tanto a narrativa de *O Guarani* quanto de *Boca do Inferno* dispõem de protagonistas que centralizam as ações e as ressignificam: Peri, um herói nacional, vitrine de um selvagem poético; Gregório, um poeta boêmio, que em vocabulário agressivo contesta o povo baiano e suas autoridades, constituindo-se como um anti-herói cujo caráter

é corrompido por uma imensidão de vícios. Essa ressignificação advém das características que compõem cada protagonista, como assevera Margareth Doddy:

De fato, as personagens dos romances são, desde o início (pelo menos para os leitores, mas também para os escritores, embora nem sempre em nível consciente), figuras ou signos de determinadas qualidades ou abstrações: vícios, virtudes, opiniões políticas, posições sociais, questões de sexo e comportamento mais ou menos adequados a eles (DOODY, 2009, p. 563).

É isso que fazem Alencar e Miranda ao elegerem, respectivamente, Peri e Gregório de Matos como seus protagonistas em narrativas com forte apelo historiográfico: transpõe para o texto, um herói e um anti-herói com fortes vínculos com seus grupos sociais, inclusive com uma postura que encarna a vida prática em cada contexto.

José de Alencar buscou na criação narrativa mostrar a realidade brasileira de sua época, exibindo num belo e exótico Brasil a figura do índio. Por meio da constituição do protagonista Peri, a narrativa alude a fatos da construção nacional, como a questão da miscigenação racial, que é basilar na identidade do povo brasileiro.

No romance alencariano, a caracterização do Brasil evidencia um reflexo especular da Europa medieval, o que se nota a partir da arquitetura do palacete de D. Antônio de Mariz que é uma mescla da arquitetura colonial brasileira com a de um castelo medieval europeu. O dialogismo e as relações dessa personagem secundária com a de seus empregados segue os moldes feudais nos quais o senhor tem com seus vassallos.

No romance *Boca do Inferno*, Ana Miranda tem como proposição, na linha de romance histórico, mais do que construir uma trama cheia de conspirações políticas, aventuras, além de alta dose de sexualidade ambientada no Brasil colonial. Demonstra que há raízes e fontes seminais para as chagas do país de hoje. Nesse sentido, a obra

vai muito além de Salvador de 1683, e mais longe ainda das venturas e desventuras vividas pelo poeta barroco Gregório de Matos – personagem-título em torno da qual as cenas se desenvolvem. Ao recriar a Bahia do século XVII, o relato abre-se numa diversidade de novos sentidos, que historicamente coloca o contemporâneo como parte integrante dessa trajetória cronotópica.

Em *O Guarani* e *Boca do Inferno*, a literatura e a história se fundem para criar novos sentidos e releituras críticas naquilo que marca as origens brasileiras da libertinagem, da corrupção e da luta pelo poder. Teoricamente é possível invocar, para amalgamar tal assertiva, a teoria de George Lukács (2011), para quem o romance histórico é um gênero que se consagra por revelar forças sociais em disputa, exatamente o que se observa nas narrativas de Alencar e Miranda, em que são latentes as forças sociais.

### **O indígena: ente servil ou a personificação do herói?**

Em palavras anteriores, vimos que a literatura que se passou a produzir no Brasil pós Independência visava romper os laços com a literatura portuguesa, refletindo no campo das letras o que aconteceu no político. Acerca disso, Candido defende que:

Ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o Indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores, que segundo os românticos teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica) (CANDIDO, 2000, p. 171, itálicos do autor).

Dessa forma, José de Alencar como representante do Romantismo não foge à risca e traz como protagonista de suas obras, entre outros,



a famosa Iracema “a virgem dos lábios de mel” e Peri “o bom selvagem”, que reforçam a ideia de conferir brasilidade à literatura da época. Por isso, compreendemos que em *O Guarani*, como romance histórico, temos não um retrato fiel da história brasileira do período, mas uma ficção que alude ao ideário nacionalista desse período.

Nesse enfoque, podemos apreender Peri como uma manifestação de uma visão que defende a figura do índio como alguém que pode ser civilizado, cujas origens não se apagam, mas podem se adequar à sociedade. Marilene Weinhardt, no artigo “Considerações sobre o romance histórico”, defende que o romance histórico não é uma repetição de grandes acontecimentos, mas uma recuperação poética das experiências vividas naquele contexto histórico, visto que “[e]le deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram” (WEINHARDT, 1994, p. 51).

Na esteira do pensamento de Weinhardt, percebemos que o “bom selvagem”, diante do contexto de produção do romance alencariano, é uma vitrine na qual se constata que o habitante natural do Brasil está pronto a minimizar sua cultura e sua formação para ceder aos ideais de seu colonizador, dessa forma, coexistindo entre colonizadores e colonizados.

Em *O Guarani*<sup>4</sup> há dois protagonistas – Ceci e Peri – que são distintos em gênero, nacionalidade e cultura. De um lado, a base portuguesa que deve ser suplantada para que se edifique a raiz brasileira, que, conforme Candido (2000), é resultado da ânsia de se aprofundar o passado em busca de uma realidade própria que demonstre a mesma dignidade dos velhos países.

Nesse contexto, Ceci é o símbolo da civilidade portuguesa: dócil, submissa, amada e protegida pelas muralhas de sua residência. Aliás, embora descrita como maravilhosamente natural, a terra brasileira era povoada por muitas ameaças. Ceci via Peri com tanta desconfiança quanto os outros; inclusive, muitas vezes, tratando-o como um animal, sempre pronto a realizar as vontades da moça.

Entretanto e de certa forma, o índio descrito por Alencar nos parece uma tentativa de enaltecer uma das raízes da população brasileira. Como personagem, reveste-se de características muito peculiares e um tanto contraditórias, visto que o cenário que a rodeia é praticamente inexplorado, selvagem. Embora a personagem em discurso direto também se assumia selvagem, está domesticada (em alguns aspectos) pelo convívio com o português, o que podemos observar em trechos abaixo:

Peri, primeiro de todos, tu és belo como o Sol, e flexível como a cana selvagem que te deu o nome; as mulheres são tuas escravas. (ALENCAR, 1966, p. 115)

— Peri é um selvagem, filho das florestas; nasceu no deserto; no meio das cobras; elas conhecem Peri e o respeitam. (ALENCAR, 1966, p. 153)

— Peri só, defenderá sua senhora; não precisa de ninguém. É forte; tem como a andorinha as asas de suas flechas; como a cascavel o veneno das setas; como o tigre a força do seu braço; como a ema a velocidade de sua carreira. Só pode morrer uma vez; mas uma vida lhe basta. (ALENCAR, 1966, p. 193)

— Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos (ALENCAR, 1966, p. 358).

Percebe-se que a personagem criada por Alencar representa a ruptura histórica entre Portugal e Brasil, pois a figura indígena que originou a personagem distancia-se consideravelmente do comportamento que Peri manifesta no decorrer do romance, isto porque para compor uma personagem há que se entender que se trata de alguém que mesmo inspirado por um ser existente não passa de [...] “uma pessoa real filtrada pelas lentes da memória e da imaginação, subordinada

4 Para o presente estudo, utilizamos a edição do romance publicada em 1966.

à composição do livro, tendo o romancista de aumentar ou diminuir ou mesmo apagar seus traços mais marcantes, segundo o ritmo e a necessidade estrutural da obra” (DOURADO, 1973, p. 104).

Para reforçar as peculiaridades do indígena, alguns recursos foram utilizados por Alencar, tais como a excessivo descritivismo que alia a personalidade do protagonista, um selvagem aos olhos dos brancos, à paisagem também selvagem. Peri é um inadaptado: transita no mundo dos portugueses, mas não é um deles; vive como um índio, porém, é civilizado.

Desse modo, o autor leva o leitor a desbravar tanto as minúcias do comportamento de Peri, quanto à riqueza paisagística da terra brasileira. Ou seja, enquanto os brancos se refugiam numa fortaleza inacessível, o habitante das matas está integrado ao ambiente em que vive.

Tinha-lhe bastado a luz do seu facho e o canto do cauã que ele imitava perfeitamente, para evitar os répteis venenosos que são devorados por essa ave. Com este simples expediente de que os selvagens ordinariamente se serviam quando atravessavam as matas de noite, Peri descera e tivera a felicidade de encontrar presa aos ramos de uma trepadeira a bolsa de seda, que adivinhou ser o objeto dado por Álvaro (ALENCAR, 1966, p. 153).

Assim, se compreende que o comportamento civilizado de Peri, sua lealdade aos que poderiam ser considerados seus inimigos, sua escravização motivada por amor, refletem, de certa forma, os valores do fidalgo português. Diferente dos outros índios, Peri conhece seu *habitat*, integra-se a ele, ou seja, mesmo livre, como o país, continua sendo olhado às avessas, sempre com uma pontinha de desconfiança.

A supervalorização da natureza aliada à personagem corrobora para sua composição e trajetória no contexto do romance histórico. Além disso, como um belo romance romântico o desfecho não poderia ser diferente: o amor dignifica tudo, até mesmo a morte. O que resulta dessa aliança é a

figura de um herói. Em *O Guarani*, Alencar serve-se da figura do índio para enaltecer as características da independente nação brasileira, mas não o consegue completamente. A figura indígena tem muito dos valores portugueses, é inclusive representada por esse olhar, representação acrescida de uma grande pincelada de um amor romântico e servil.

## O boêmio poeta: um herói problemático

*Boca do Inferno*<sup>5</sup>, de Ana Miranda, apresenta duas personagens protagonistas duais: o poeta Gregório de Matos e o padre Antônio Vieira. O primeiro é a personificação da devassidão; o segundo, da retórica influente. Embora os dois romances que analisamos sejam históricos, é preciso ressaltar que o de Miranda deriva de uma série de pesquisas – apontadas na bibliografia no final do volume – e de processos intertextuais que abrangem textos históricos, literários e religiosos.

Como boêmio e devasso, a personagem de Gregório de Matos é um homem de muitas paixões, rendido à libertinagem, mas não alheio à sociedade da qual faz parte. A personagem se compõe com um senso de justiça que o obriga a denunciar e a reparar os males que atingem os que ele considera inocentes no contexto político e social da Bahia do século XVII.

O povo baiano é um misto, no aspecto social, de tudo que há e se encontra no Brasil da época: corrupção, violência, injustiças sociais. Diferentemente de Peri que usa sua astúcia para não magoar Ceci e continuar próximo da família da moça, o poeta não se furta aos escândalos, na verdade, é porta voz de todos eles, distanciando-se cada vez mais da figura do herói.

Aliás, na obra de Miranda, os protagonistas e os narradores denunciam, com recorrência, essa miscigenação do povo brasileiro e essa imigração

<sup>5</sup> As citações desta obra de Ana Miranda remetem a edição publicada em 2006.

pós-descobrimento – século XVI e XVII. Em *Desmundo* (1996), o narrador nos apresenta um Brasil formado pelos portugueses marginalizados que aqui chegavam para usufruir desta terra. Diante dessa formação, não poderíamos esperar que Gregório de Matos fosse um herói que redimisse a terra brasileira, ele se constitui como mais um dos anti-heróis que integram a massa populacional do país.

Mesmo Gregório de Matos sendo um poeta importante para a literatura brasileira, é preciso distanciar o poeta real do poeta protagonista de Miranda, simplesmente porque a autora tem em seu fazer literário a chance de moldar sua personagem como melhor lhe aprouver para a feitura de sua ficção, o que é ratificado pelas palavras de Autran Dourado, “Mesmo quando o romancista pretende que está retratando uma pessoa da vida real, que ele tenha conhecido, o que na verdade está fazendo não é retratar a pessoa real mas transpor para o romance uma figura que agora existe dentro dele [...]” (DOURADO, 1973, p. 103-104).

O poeta construído para a narrativa de Miranda tem os traços conhecidos da biografia. Porém, o contexto social em que ocorre o enredo – repleto de tocaias, ciúmes, luxúria, poder e corrupção – exerce influência direta sobre os posicionamentos da personagem. Tal postura evidencia a visão de Goldmann ao tratar sobre a conversão de indivíduos problemáticos na sociedade:

No plano consciente e manifesto, a *vida econômica* compõe-se de pessoas orientadas exclusivamente para os valores de troca, valores degradados, aos quais se somam na produção alguns indivíduos – os criadores em todos os domínios – que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em *indivíduos problemáticos*; e, naturalmente, como esses, a menos que aceitem a ilusão [...] romântica da ruptura *total* entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social, não lograriam furtar-se às degradações sofridas por sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado, a partir do instante em que essa atividade se manifeste exteriormente, se converta em livro, quadro, ensino, composição

musical, etc. (GOLDMANN, 1967, p. 17, *itálicos do original*)

A paisagem se molda, também, para expor o contexto de existência da personagem protagonista, que é repleta de redutos sombrios, enegrecidos pelas traições conjugais e políticas, pela revolta velada, pela violência e pelos vícios. Aliás, nenhum segmento escapou da devassidão: igreja, população e governo.

Mesmo os que não tinham cira nem beira, nem engenho, nem amiga, vestiam seda, punham polvilhos. Eram esses os cristãos que vinham, na maior parte, e esses os que caminhavam por ali, tirando o chapéu e curvando-se à passagem do governador. Eram também persas, magores, armênios, gregos, infiéis e outros gentios. Mermidônios, judeus e assírios, turcos e moabitos. A todos, a cidade dava entrada. (MIRANDA, 2006, p. 10)

Todos estão contaminados pela corrupção. O romance de Ana Miranda é uma representação do contexto histórico da Bahia do século XVII, pois exhibe abundantemente a descrição dos espaços, das personagens e das organizações que formam um elo com a personagem protagonista, não para justificar seus atos, mas para evocar suas características mais latentes, a denúncia e a perversão:

“De que pode servir calar? Nunca se há de falar o que se sente? Dizem que sou satírico e louco, de língua má, de coração danado, mas os que não mordem é porque não têm dentes. Os que têm telhado de vidro não lançam pedras nas telhas alheias. A mudez canoniza as bestas. Os padres são uns filhos das putas” (MIRANDA, 2006, p. 113, *aspas da autora*)

Frequentador assíduo das camas das prostitutas e um crítico audaz do governo e da igreja, a alcunha de boca do inferno é justificada pelo comportamento do poeta durante todo o romance, o que corrobora com os apontamentos de Rosenfeld (1976), de que é a personagem que mais, nitidamente, torna patente a ficção, através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. O poeta ficcionalizado encontra-se integrado em

um denso tecido de valores de várias ordens, que revelados, como numa iluminação, atuam na plena concreção do ser humano individual;

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, mas reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou sua pena e começou a anotar (MIRANDA, 2006, p. 26).

Dessa forma, compreendemos que a convergência intencional entre espaço e personagem revela o quão desajustada e corrupta era a realidade da colonização brasileira. Ou seja, a ficção trabalhada por Miranda no século XX busca na aliança entre a personagem e o espaço as raízes de um processo político que vitimizou o país.

Tal consonância evidencia que em uma sociedade em que imperam a ganância e a corrupção, não pode haver justiça e pessoas resolutas. Na verdade, ela gera indivíduos problemáticos, que não conseguem conviver com o mundo que os cerca devido ao choque de valores. Gregório de Matos é um desses indivíduos, como um poeta que satiriza a realidade, demonstra sua insatisfação consigo, com o meio e com os outros. Para Lukács,

[a] estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo (LUKÁCS, 2000, p. 60).

No romance histórico de Ana Miranda, Gregório de Matos constitui a vitrine do desajuste entre o poeta e seu meio, principalmente porque na Bahia encontra-se o berço de inúmeras injustiças, onde envoltos pelos mais diversos vícios, não deixariam de

se encantar por ela “fossem seres humanos, anjos ou demônios” (MIRANDA, 2006, p. 303).

O romance histórico de Ana Miranda traduz toda a corrupção dos seres e do meio, propondo com isso uma reflexão acerca das bases colonizadoras do país e os efeitos que essa colonização causou ao país e ao seu povo.

## Considerações finais

Os romances históricos aqui analisados, mesmo que escritos em séculos diferentes, conseguem fazer o que Jameson mostra como uma das características indispensáveis para esse tipo de narrativa, “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”. (JAMESON, 2007, p. 192).

É justamente isso que ocorre tanto em *O Guarani* quanto em *Boca do Inferno*, romances em que as personagens protagonistas são um dos três elementos de uma tríplice aliança profícua que inclui: protagonista – discurso histórico – ficção. A essa tríplice aliança são acoplados a construção do romance com suas particularidades – espaço, personagens secundárias, foco narrativo, tempo – para que desse modo possa-se chegar ao desfecho que confere verossimilhança à obra e ao mesmo tempo propondo outros olhares que partem da historiografia, passam pela ficção e contribuem para o enfrentamento da realidade.

Assim, a ficção romanescas se estrutura nas lacunas do discurso historiográfico real e, nessa construção, a figura do protagonista é essencial, pois é ela quem orienta o preenchimento dessas lacunas. É por ela que se orienta o desenvolvimento das ações e as características desse Brasil em constantes conflitos políticos.

Dessa forma, enquanto o romance de Alencar conta com um protagonista que transita entre as duas nacionalidades, constituindo-se como um herói que representa a ruptura entre as duas nações; o romance de Ana Miranda conta um herói problemático ou um anti-herói que evidencia os efeitos da colonização portuguesa, embebido pela sociedade corrompida pelos vícios.

Tanto a narrativa e a personagem protagonista de Alencar, quanto a de Ana Miranda são exímias representações da sociedade da época, evocando a formação do povo brasileiro e as condições em que ela ocorre.

## Referências

- ALENCAR, José. *O Guarani*. 14 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- BASTOS, Alcmene. *Tudo é invenção: outro conhecimento. Cândido*, Jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 39. Curitiba, out. de 2014. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=750>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, et. al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 53-80.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- DOODY, Margaret. Dar um rosto ao personagem. Trad. Denise Bottman. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 563-592.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ESTEVEVES, Antonio R. Considerações sobre o romance histórico: no Brasil, no limiar do século XXI. *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 4, n. 4, p. 53-66, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/1202>>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- ESTEVEVES, Antonio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo: 1975-2000*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- GOLDMANN, Lucién. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra LTDA, 1967.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Novos estudos - CEBRAP [online]. 2007, n.77, pp. 185-203. ISSN 0101-3300. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_abstract)>. Acesso em: 8 mar. 2015.
- LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MARTINS, Denis Pereira. Boca do Inferno. Literatura x história: uma interpretação do processo de criação de Ana Miranda. *RELEGENS THRÉSKEIA: Estudos e pesquisa em religião*, v. 04, n. 02, p. 168-179, 2015. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/43550>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORAIS, Eunice de. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2003.



ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. Letras, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR. Disponível em:<[ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/19095/12396](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/19095/12396)>. Acesso em 10 fev. 2015.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 20 de setembro de 2017.

Aprovado em: 28 de outubro de 2017.

# Farrapos de Ideias: Maria da Ilha

pg 55-60

Raquel Terezinha Rodrigues<sup>1</sup>  
Carla Alexandra Ferreira<sup>2</sup>

*Fazia tempo que pusera reparo num bando de cunhatãs passeando todos os dias na praça da República. Perguntou e soube que aquilo eram normalistas. Dormiu sonhando com elas.  
(Macunaíma, Mario de Andrade)*

## Resumo

Este trabalho se propõe a fazer uma leitura do livro *Farrapos de Idéias* (1937) de Antonieta de Barros, cujo pseudônimo é Maria da Ilha, com o objetivo de mostrar que a obra vai além da escrita da crônica diária e breve, como propõe a autora. Pretende-se mostrar que os assuntos tratados são os do cotidiano, que o livro é um texto híbrido em que escrita intimista e jornalística se misturam, fazendo com que a narradora/cronista rompa com a imparcialidade proposta pelo jornalismo. E nesse misto de memória pessoal e coletiva em que a autora narra eventos ocorridos em um período, os silêncios e lacunas são reveladores de assuntos com os quais não consegue lidar. Como referencial teórico foi utilizado Philippe Lejeune (1973) e Fredric Jameson (1992).

**Palavras-chave:** Maria da Ilha, Farrapos de Idéias, Antonieta de Barros.

## FARRAPOS DE IDÉIAS BY MARIA DA ILHA

## Abstract

This essay aims at reading the book *Farrapos de Idéias* by Antonieta de Barros – whose nickname is Maria da Ilha (Maria from the Island) - with the objective of showing it goes beyond the brief writing of a chronicle as the author proposes. We aim to show its subjects are those of the quotidian, the text is hybrid where intimate and journalistic writings merge making the writer/chronicler break with journalism impartiality. It is in this mixture of individual and collective memory the author narrates events that occurred in a period; silence and gaps reveal issues with which she could not deal with. As theoretical support we used Philippe Lejeune (1973) and Fredric Jameson (1992).

**Keywords:** Maria da Ilha, Farrapos de Idéias, Antonieta de Barros.

1 Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutorado em Literatura (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente exerce o cargo de professor adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste (PR) e atua como Professora colaboradora do PPGLit/UFSCar.

2 Mestrado e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo- USP. Atua como Professor Adjunto na UFSCar - Universidade Federal de São Carlos, na área de Língua Inglesa e suas Literaturas, no curso de Letras e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura - PPGLit – UFSCar.

## Introdução

Este trabalho é uma proposta de leitura da obra *Farrapos de Idéias* (1937) de Maria da Ilha, pseudônimo literário de Antonieta de Barros. O livro é uma compilação de crônicas “ligeiras”, nos dizeres da autora, que foram publicadas no *Jornal República*.

Antonieta de Barros nasceu em Florianópolis (Nossa Senhora do Desterro, para os mais tradicionais) a 11 de julho de 1901, de origem humilde, filha de uma escrava liberta, que era lavadeira, órfã de pai, recebeu educação de uma professora que conhecia sua mãe, para mais tarde ingressar na Escola Normal onde concluiu o curso de Magistério. Com o ideal de lecionar, abriu seu próprio caminho ao fundar um curso primário que recebeu seu nome e do qual foi diretora até a sua morte. A irmã, Leonor de Barros, deu continuidade ao seu trabalho e o curso encerrou suas atividades em 1964, após 42 anos de funcionamento e doze anos após o falecimento de sua idealizadora.

Antonieta de Barros, além de educadora, função que desempenhou até o fim, colaborou em diversos jornais, foi Professora de Português e Psicologia do Colégio Coração de Jesus de Florianópolis, dirigido pelas irmãs da Divina Providência, um colégio que tinha como meta a educação da elite feminina da Ilha. Foi ainda nomeada Diretora do Instituto de Educação e Colégio Dias Velho até a sua aposentadoria. Na política, participou da Constituinte de 1935, sendo a primeira mulher, em Santa Catarina a ser eleita como Deputada para o Congresso Legislativo e a primeira mulher negra a ocupar esse posto no Brasil. Faleceu no dia 28 de março de 1952, como uma das figuras mais consagradas e respeitadas do estado.

O livro *Farrapos de Idéias* (1937) surgiu de um “instante de grande fraternidade” (ILHA, 1937, p.I). Segundo a autora, na explicação que dá, no prefácio da primeira edição, intitulado “A razão

de ser deste Livro” diz ser “simples, muito simples a razão de ser de sua existência” e que o fez por sugestão da Sra Carmem Linhares Colônia, para ajudar as crianças filhas de leprosos, ou seja, do Preventório, localizado na Colônia Santana, houve facilitações, o Governo do Estado deu a impressão e Malinverne Filho emprestou seu lápis para a ilustração da capa. E salienta que se não fosse essa uma razão muito forte, o livro não existiria, pois os “seus Farrapos” deveriam ter uma vida breve como o jornal.

E ao reivindicar essa brevidade para os seus escritos, Maria da Ilha os aproxima do que Jorge de Sá (SA, 1987) diz sobre a crônica, caracterizando-a como sendo, inicialmente, um gênero jornalístico. Para ele, o fato de ser aparentemente simples, não significa que desconheça as artimanhas artísticas. Ao situar seu surgimento nos jornais, diz ter, as crônicas, herdado deles a precariedade e efemeridade do jornal, pois seu nascimento começa com a leitura e sua morte fica condicionada ao instante em que o leitor se desfaz do jornal. Com João do Rio, todavia, a crônica ganha novos ares, tornando-se mais literária, ela se afasta cada vez mais do registro formal se aproximando mais do comentário, com forte carga interpretativa, ou seja, de uma releitura do real.

Quando Maria da Ilha desloca suas crônicas do jornal, rumo ao livro, pouca referência faz às datas de publicação dos textos, algumas, no entanto, fazem menção a elementos do cotidiano, facilmente reconhecíveis, são textos que falam sobre a guerra, o natal, o ano novo, a malhação de Judas, a páscoa, o dia dos professores e o dia do trabalho. As demais crônicas falam da vida em geral, do amor de Cristo, marcando sua posição religiosa de católica e de profunda conhecedora dos textos sagrados, da defesa do ensino e da cultura e, sobretudo, da missão de ser professora, tema que inicia e encerra o livro.

Sendo assim, a escritora não se afasta totalmente do que Davi Arrigucci (ARRIGUCCI,

1987) chama de registro da história implicando a noção de tempo, ao se ligar à etimologia do termo *chronos*, nem deixa de registrar ou silenciar seus anseios enquanto mulher, negra, política, educadora, em uma narrativa de si que paradoxalmente torna atemporal.

Dessa forma, o objetivo desse estudo é mostrar que *Farrapos de Idéias* (1937) vai além da escrita da crônica diária e breve, como propõe a autora, em que os assuntos tratados são os do cotidiano, que o livro é um texto híbrido em que escrita intimista e jornalística se misturam, fazendo com que a narradora/cronista rompa com a imparcialidade proposta pelo jornalismo. E nesse misto de memória pessoal e coletiva em que a autora narra eventos ocorridos em um período, os silêncios e lacunas são reveladores de assuntos com os quais não consegue lidar.

Maria Luiza Ritzel Remédios (REMÉDIOS, 1997), sobre a literatura confessional, diz ser essa a que se centra no sujeito, pois ele é o objeto de seu discurso. Ela a denomina de confessional ou intimista e os textos que a constituem se agrupam formando gêneros, segundo suas semelhanças, mas que o entrecruzamento entre eles é muito comum.

Lejeune (1973) ao teorizar sobre as escritas autobiográficas, estabelece pactos em que a identidade autor-narrador-personagem corresponderia. Contudo, tal perspectiva não se aplica à Maria da Ilha pelo uso de pseudônimo, quebrando assim essa identidade. Todavia, Lejeune propõe que a essa não identidade de nomes, seja estabelecido o pacto zero, que pode ser revelada pelo paratexto, como no livro em questão, uma vez que não há personagens em *Farrapos de Idéias*.

Renata A. P. Dranka (s/d), em um estudo consistente sobre as crônicas de Antonieta de Barros publicadas nos principais jornais de Florianópolis, diz ser a autora corajosa ao romper com seus escritos a lógica da narratividade jornalística e construir um lugar novo para o seu dizer. Para Dranka:

Foi possível perceber as estratégias dos jornais na tentativa de desmobilizar os avanços das mulheres em relação ao voto, no emprego, nas fábricas, nas escolas, discursos que as excluíam da esfera pública, adiando sua participação na construção da cidadania, discursos que evidenciavam a “faculdade maternal” e não a política, com virtudes específicas, circunscrita ao espaço doméstico, ficando cada vez mais difícil para elas superarem este limite, e quando o faziam, eram vistas como um fenômeno extravagante, não autorizado pela natureza. O discurso jornalístico engendra as experiências sociais conforme uma ótica pré determinada. Incluem-se a imagens das pessoas pobres, os excluídos em uma formação discursiva e a imagem dos não excluídos em outra formação discursiva. O encaixe, a escolha de narrar o acontecido com este ou aquele imaginário, já marca a posição do sujeito, rompendo assim com as noções de objetividade e imparcialidade. (DRANKA, s/d, p. 1-2)

Sem levantar bandeira de um discurso feminista ou socialista, esse “lugar novo” e essa “coragem”, propostos por Dranka, surgem quando Maria da Ilha se coloca contra os discursos vigentes nos jornais e na contra mão dos acontecimentos, se posiciona contra a guerra sendo favorável à recusa das mulheres no serviço militar, a polêmica se dá pelo fato de estar negando às mulheres a entrada em um campo em que os homens reinam e reinarão por muitos anos, logo após elas terem conquistado o direito ao voto, mas logo se justifica dizendo que “as mulheres não devem emprestar seu esforço para o mais ingrato dos frutos do egoísmo”. As guerras, segundo a escritora, não se fazem pelo bem da coletividade, e sim, para “proveito de alguns e ruína das massas”.

E segue na defesa das mulheres, dizendo que o que elas necessitam é educação, relembra notícias do Rio em que “o sexo fraco”, se sobressaiu pela inteligência:

Tudo isso nos fez lembrar as notícias, vindas do Rio, em que o sexo fraco, representado pelas dras. Natércia Silveira e Maria Xavier da Silveira, se pôs em defesa do sexo forte, num júri, conseguindo a absolvição do réu, criminoso de morte. Não foi sem emoção e, talvez, espanto, que se assistiu a este espetáculo surpreendente, soberbo manifesto da inteligência feminina. Depois da eloquência dos fatos, que mais resta dizer? Inegavelmente, *le monde marche...* (BARROS, 1937, p. 189-190)

E destaca que, no mundo das artes, Santa Catarina conta com três nomes femininos que “lhe servem de orgulho”, são eles: a escultora Sra Florisbela Araujo Figueiredo Monteiro (D. Belinha) de “profundos dotes artísticos”, a cantora Sra Ondina Gheur, que intitula de “verdadeiro rouxinol” e a pianista Srta Newtonina Costa, detentora de “uma inteligência peregrina”, confirmando o que a autora diz: “depois da eloqüência dos fatos, que mais resta dizer? Inegavelmente, *le mon] de marche...*”

Na sequência dos assuntos tratados, pelas crônicas, observa-se que há uma recorrência no que diz respeito à finalidade da vida, ou seja, a ascensão espiritual. Reforça a necessidade de oferecer às massas o “pão do espírito” (BARROS, 1937, p. 22). Faz uma verdadeira ode à disciplina, à moral e à retidão do coração como “princípios da moral máxima”.

“Respeita-te a ti mesmo! Edifica sôbre esta base, traça os caminhos que a lâmpada maravilhosa da consciência ilumina, para que surja, conseqüentemente, a estabilidade da moral social! Aplica, segundo o sábio dos Provérbios, à disciplina o teu coração, e os teus ouvidos às palavras do conhecimento. (BARROS, 1937, p.65)

E na crônica *Primeiro de Maio*, diz que o único caminho para as grandes conquistas é o trabalho e que fora dele não há como se realizar, porém lamenta que aliado a essa ânsia de vencer e de se realizar não ande o livro, e completa: “nós não precisamos de pão e circo, mas de pão e cultura”. Encerra o texto abençoando os heróis anônimos que sabem cumprir o seu dever:

“Dentro do sonho lindo de pão para tôdas as bôças, numa expectativa duma humanidade melhor, prêsá por uma fraternidade real, nós abençoamos todos os heróis anônimos das terríveis batalhas incruentas, que souberam e sabem engalanar a vida, dando-lhe brilho, fartura e alegria, com o cumprimento de dever máximo: *No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que tornes a terra.* (BARROS, 1937, p. 82-3)

Embora, no livro sobressaia esse tom de ânimo e de observância às virtudes, para que se tenha sucesso na vida, é inegável que na contramão do discurso, haja, também, esse descrédito na humanidade. Essa desilusão se estabelece a princípio com a guerra, em que o egoísmo humano atinge seu ponto máximo, destruindo o sonho de fraternidade que muitos teimam ter, incluindo aqui a própria autora.

Dentro do sonho lindo de fraternidade que se envolve os corações idealistas, esbatendo fronteiras e desconhecendo oceanos, para o abraço universal, há, de quando em vez, hiatos tremendos, em que os homens se revelam. Só então é que as massas sentem e compreendem o valor e a fecundidade da paz, que é progresso, sossêgo espiritual; da paz, que é evolução e conquista; da paz que é trabalho e fartura; da paz que é glória e bênção. (BARROS, 1937, p. 31.)

Para em seguida refletir sobre o natal e chegar à conclusão de que mesmo que os homens não aceitem a Cristo, que o neguem, ainda que se destruam mutuamente e “acelerem os meios de se matarem, ainda que tenham dado em troca das palavras doces oferecidas por Cristo, o escárnio, ainda assim, as palavras do mestre “tem conseguido conter os ímpetos de ferocidade”. E numa hipótese que julga absurda diz que a doutrina cristã mesmo que fosse utopia, e que seu evangelho fosse apenas um sonho, ainda assim “seria Bendito”.

Desvinculando-se então da idéia de que o texto significa apenas o que diz, a linguagem, de acordo com Jameson ao citar Talleyrand, foi-nos dada com o intuito de esconder nossos pensamentos. (JAMENSON, 1992, p. 55-6) observa-se aqui que a autora em sua moral católica, ainda que se sinta desiludida com a vida e admita ser teimosa ao ter certos sonhos, tenta dar às crônicas esse ar de ânimo, muito embora ela mesma se mostre cansada de tanta luta.

Mas quem é Maria da Ilha? Como se autodefine? Na crônica que dá como título o seu nome ela diz que na rua onde mora, as vozes



alegres dos garotos fazem lembrar que é véspera de São João, o mesmo santo das fogueiras e dos balões. Para ela, o destino dos balões que é subir para depois cair “é o anseio de fuga, de libertação, para cumprimento do seu inglório destino”. Nessa crônica, o tom intimista percorre todo o texto, nele a autora se mostra insegura diante do futuro, de estrela singular como o balão.

O silêncio em torno de suas experiências sociais, das dificuldades e barreiras transpostas para chegar onde chegou também é uma forma de protesto e de luta, assim como os balões Maria da ilha sabe que ainda que eles dividam os céus com as estrelas, ainda assim o céu é delas, não dos balões. E mantendo o tom de ânimo mostra aos outros, seus irmãos de desventuras, que é possível vencer, que “é preciso avançar, alcançar a montanha, galgá-la”. E nada melhor do que o exemplo da sua vida:

A Escola, na sua função única, prepara as criaturas para a vida, - luta intensa e complexa. Os títulos podem envaidecer os nulos, os fátuos, mas não lhes permitem vencer. Só vencem os capazes. E a capacidade revela-se na ação. Só a instrução, só o livro, elevando o homem lhe dá o direito de ser homem; só a instrução consciente rouba as criaturas ao servilismo aviltante e procura alçá-las às cumiadas, onde o ar é puro e donde se descortinam todos os panoramas maravilhosos. (BARROS, 1937, p. 162)

E encerrando o livro, seguem dois discursos o primeiro feito por ocasião da formatura da primeira turma de Magistrandos do Colégio Estadual Dias Velho e o segundo intitulado *Falando as Mestras* é a oração de paraninfa proferida a 26 de novembro de 1945, na solenidade de formatura do Colégio Coração de Jesus de Florianópolis.

Não deixeis que a raça, a côr, a fortuna e todos estes ridículos nadas em que se perdem, muitas vezes, as criaturas, sejam traços de distinção, entre os pequeninos que o Senhor vos confiar. Amai-os com carinho maternal inato em tôdas nós, mas multiplicai os vossos cuidados pelos que mais pobres em fôrças morais forem. (BARROS, 1937, p. 231)

Aqui abandonando o pseudônimo, assina como Antonieta de Barros e se dirige às normalistas como “filhas”. Antonieta as lembra que são mães e educadoras, e que o Brasil de amanhã está nelas. Essa idéia vem corroborar com opinião que tem sobre os jovens, para ela nas mãos destes está sempre o futuro, e a arma que eles podem usar para que o futuro seja vitorioso ou não é a instrução. Reforça que devem viver para os pequeninos o amor que Cristo deixou na terra.

## Considerações finais

*Meus senhores. Eu pararei, aqui. Ficarei aqui, neste meu pensar em voz alta. Ficarei, aqui, meus colegas, porque o Instituto, que vos acaba de sagrar Mestres, confia em vós. Ficarei aqui, meus queridos, abençoando o vosso caminho e sentindo, com o coração, a certeza de que, longe ou perto, onde o dever vos impuser o trabalho, nêle poreis a vossa alma de barrigas verdes, para o bem da Pátria comum.*

*Maria da Ilha 1937, p. 210)*

O objetivo desse estudo foi mostrar que *Farrapos de Idéias* é um livro e um texto híbrido que pode ser lido pelo viés da escrita intimista, sem se afastar totalmente da jornalística, contudo tal mistura permite que a narradora/cronista rompa com a imparcialidade proposta pelo jornalismo. E nesse misto de memória pessoal e coletiva em que a autora narra eventos ocorridos em um período, os silêncios e lacunas são muito mais reveladores do que o conteúdo manifesto no texto.

Observou-se aqui que embora Maria da Ilha tente manter o bom ânimo, instigando os desanimados que estão à margem, ela mesma em alguns momentos se sente insegura diante do mundo. Demonstra em relação aos homens uma desilusão constante, pelas ações atrozias praticadas, principalmente no que tange à guerra e nas várias invenções criadas para que se matem uns aos outros, duvidando até mesmo se com tantos avanços tecnológicos houve realmente progresso.

A saída oferecida, segundo Antonieta de Barros, está nas mãos dos jovens, a eles cabe o futuro, eles, com sua mocidade trazem um passo de avanço para a civilização. E nessa luta que se trava, segundo a autora, não se trazem somente sonhos, é preciso armas. A saída oferecida por Maria da Ilha/Antonieta de Barros é a arma da instrução, só ela dá ao indivíduo a liberdade e venceríamos a brevidade da vida, pois segundo a autora: “chegaríamos a viver mais, porque nos preparavam a mente para pensar. E só vive, no sentido humano da palavra, o que pensa. Os outros se movem, tão somente”. (BARROS, 1937, p. 160)

## Referências

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e comentários: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BARROS, Antonieta. *Farrapos de idéias*. Florianópolis: N/D.

DRANKA, Renata A. P. Trajetórias que se cruzam. *História, gênero e trajetórias biográficas*. ST 42, UNISUL.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente Político*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LEJEUNE, Philippe. “Le Pacte autobiographique”. In: *Poétique*. Paris, 1973, p 137-162.

\_\_\_\_\_. *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1990

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura Confessional*. Porto Alegre Mercado Aberto, 1997.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1997.

Recebido em: 25 de agosto de 2017.

Aprovado em: 15 de outubro de 2017.

# Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar

pg 61-72

Guaraciaba Micheletti<sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo, focalizaremos o livro de poemas *Grupo Escolar*, de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso, cuja publicação data de 1974. *Grupo escolar* é constituído por poemas na sua maioria com traços metalinguísticos que estão agrupados em quatro blocos: 1ª. lição: “Os extrumentos técnicos”; 2ª. lição: “Rachados e perdidos”; 3ª. lição: “Dever de caça”; 4ª. lição: “A vida passada a limbo”. Todas as “lições” têm seus títulos cunhados em jogos com expressões bastante usuais nas quais se troca um dos elementos do sintagma por outro que rompe com a expressão cristalizada e instaura a ironia que perpassa todos os poemas que constituem o livro. Com excertos extraídos desta obra, apontamos traços que marcam o estilo de Cacaso. As bases teóricas estão na Estilística discursivo-textual, na qual se valorizam além dos tradicionais aspectos do enunciado, elementos da enunciação

**Palavras-chave:** Estilística, Cacaso, *Grupo Escolar*.

## CACASO'S SENSES AND STYLE IN THE POEMS OF GRUPO ESCOLAR

## Abstract

In this article, we will focus the book of poems *Grupo Escolar*, by Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), Cacaso, whose publication dates from 1974. *Grupo Escolar* consists of poems with metalinguistic traits that are grouped in four blocks: 1st. Lesson: “Os extrumentos técnicos”; 2ª. Lesson: “Rachados e perdidos”; 3ª. Lesson: “Dever de caça”; 4ª. Lesson: “A vida passada a limbo”. All the “lessons” have their titles coined in games with very usual expressions in which one of the elements of the phrase is changed by another that breaks with the crystallized expression and establishes the irony that pervades all the poems that constitute the book. With excerpts extracted from this work, we point out traits that mark the style of Cacaso. The theoretical bases are in the Discursive-textual stylistic, in which are valued beyond the traditional aspects of the enunciated, elements of the enunciation

**Keywords:** Stylistic, Cacaso, *Grupo Escolar*

## Considerações iniciais

Esta comunicação é parte das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa “Estudos estilísticos”, da Universidade Cruzeiro do Sul. Nela focalizaremos aspectos do livro de poemas “Grupo Escolar”, de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso, cuja publicação data de 1974. Segundo nota a essa primeira edição, a estrutura da obra teve sugestões, conforme declara o autor, de Maria Elisabeth Carneiro, o que não chega a sugerir uma coautoria como ocorre em diversas composições

<sup>1</sup> Mestre e doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1983 e 1992 respectivamente). Professora titular da Universidade Cruzeiro do Sul e coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Linguística. E-mail [guatti@uol.com.br](mailto:guatti@uol.com.br)

que se encontram no volume *Lero-Lero*, texto aqui utilizado. *Grupo escolar* (p. 139-168) é constituído por poemas, muitos com traços intertextuais e metalinguísticos, que estão agrupados em quatro blocos: 1ª. lição: “Os extrumentos técnicos”; 2ª. lição: “Rachados e perdidos”; 3ª. lição: “Dever de caça”; 4ª. lição: “A vida passada a limbo”. Todas as “lições” têm seus títulos cunhados em jogos com expressões bastante usuais nas quais se troca um dos elementos do sintagma por outro que rompe com a expressão cristalizada e instaura a ironia que perpassa todos os poemas que constituem o livro. Com excertos extraídos desta obra, observando-se especialmente questões intertextuais, paródia e trocadilhos apontamos traços que marcam o estilo de Cacaso. As bases teóricas estão na Estilística, em particular num viés de uma estilística discursivo-textual, na qual se valorizam além dos tradicionais aspectos do enunciado, elementos da enunciação. Para uma análise mais minuciosa, combinamos elementos de algumas outras teorias como da Análise do Discurso em suas várias correntes e da Linguística textual, ressaltando que elas não se sobrepõem, mas dialogam.

## Os subtítulos: as lições

Como já referimos, os poemas se agrupam em conjuntos, primeiramente designados pela palavra lição à qual se apõem referências aparentemente esclarecedoras, mas que, pelo inusitado, rompem com expressões cristalizadas e conduzem a uma reflexão.

Já num olhar inicial, constata-se um discurso que, remetendo claramente a outro, ficando estacas no já dito, traz um toque de humor e mesmo de ironia. É esse modo de tratar o real, em especial a atividade artística que marca a obra de Cacaso. É o seu estilo. Estilo, como se sabe, é um conceito bastante complexo, mas que seguramente envolve o caráter de repetição. Não

há estilo sem repetição. E, ao me referir ao estilo de Cacaso, é nas marcas que se reiteram em seu discurso poético que centro minhas observações.

É necessário, ainda, esclarecer o que entendemos por uma estilística discursivo-textual. O Grupo de estudos estilísticos de que faço parte vê nos estudos estilísticos atuais a necessidade de um enfoque que ultrapasse a tradicional observação do enunciado em seus aspectos fônicos, lexicais (nos quais se incluem os morfológicos) e sintáticos e trate das estruturas em determinados contextos.

Para essa abordagem, conforme já afirmamos, serão associadas algumas teorias, sempre na perspectiva de um olhar mais abrangente e profundo. No entanto, com o cuidado para que não haja sobreposição, mas um salutar diálogo. Assim, autores como Martins (2012), Riffaterre (1971), Levin (1975), Bakhtin (1997), entre outros, serão utilizados para esta análise.

Tanto Riffaterre (1971) quanto Levin (1975) tratam, num nível estrutural, sobretudo, o que se limita a uma estilística do enunciado, observando os efeitos de sentido que decorrem dos diferentes estratos do texto, ou que se constroem pela relação estabelecida entre eles. “De acordo com os autores, a convergência ou o acoplamento dos estratos distintos de um dado texto (o semântico e o sonoro, por exemplo) podem provocar efeitos de sentido relevantes para o enunciado, representando, inclusive, uma redundância com vistas a um reforço expressivo, isto é, à veiculação de uma mesma ideia por formas várias” (MICHELETTI e COSTA, 2014, p.28-29). Segundo Riffaterre,

O efeito do processo estilístico supõe uma combinação de valores semântico e fônico; um sem o outro é apenas potencial. Quero referir-me à acumulação, num ponto determinado, de vários processos estilísticos independentes. Isolado, cada um seria expressivo por si mesmo. Em conjunto, cada processo estilístico acrescenta sua expressividade à dos outros. Geralmente, os efeitos destes processos estilísticos são convergentes, numa ênfase toda particular.” (1971, p.59)

Em Martins, verifica-se uma abordagem não só dos aspectos relativos ao enunciado, mas também um enfoque a elementos discursivos e textuais, no capítulo em que trata de uma estilística da enunciação. Ela focaliza as potencialidades expressivas dos elementos textuais, direcionando suas observações para uma estilística da enunciação, apontando a presença do “outro” no discurso. Martins aborda aspectos intertextuais e apresenta uma classificação dos discursos citados, passando, ainda que de modo breve, por questões estilísticas desenvolvidas por Bakhtin. O autor trata do estilo a partir da abordagem de traços presentes em um determinado enunciado, autor ou gênero em cotejo com outros discursos, ou seja, numa perspectiva dialógica. Assim, é possível notar-se as vozes, os ecos que se encontram no discurso em análise. Para Bakhtin,

O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. A relação com a palavra do outro difere radicalmente por princípio da relação com o objeto, mas sempre acompanha esta última. [...], o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica. (BAKHTIN, 1997, p.321)

Há, neste trabalho, cujas análises partem de um viés estilístico discursivo-textual uma aproximação e, por vezes, um cotejo com discursos que ecoam na poesia de Cacaso. Observamos que

Estilo é um “corpo” único de significado, constituído por um conjunto de discursos, com uma voz que se constitui pela relação com outras vozes do mundo. Da relação enunciado/enunciação de uma totalidade, é constituído o corpo de um estilo. Parte-se do estilo para se chegar ao sujeito. (DISCINI, 2004, p. 66)

Disso decorre a necessidade primeira da observação dos subtítulos e dos elementos que a ele se associam.

## 1ª lição: Os extrumentos técnicos.

Nessa primeira lição encontram-se quatro poemas: “Cartilha”, dois que não trazem títulos, cujos primeiros versos são, respectivamente: “O poema anfíbio descansa”, “Aqui cessa todo o périplo”, e “Protopoema”.

“Os extrumentos técnicos” se associam a um instrumental de que disporá o poeta para seu trabalho, mas, como se observa, há uma alteração na palavra: toma-se o segmento inicial in- como se fosse um prefixo, substituindo-o pelo prefixo ex- que, além do sentido de remeter a “movimento para fora”, lembra, pela proximidade sonora, estrume (dejetos de animais misturado a vegetais em decomposição) que funciona como fertilizante. Ora, se atentarmos para esses significados, é possível interpretar-se o referido título como um trabalho que parte do dejetos para a construção de uma poética.

Cartilha é um gênero textual, pelo qual foram alfabetizadas várias gerações no século XX, traz o seguinte formato: as letras do alfabeto são ensinadas com a associação de palavras a determinados referentes. Cada letra é apresentada ao aprendiz a partir do início de uma palavra, supostamente interessante para o mundo infantil. Similarmente, “Cartilha” é construída a partir de estrofes iniciadas pelas cinco vogais do alfabeto: a, e, i, o, u. No poema, conforme Micheletti e Costa

a estrutura recorrente dos versos sugere a dinâmica de apreensão das primeiras letras (vogais) do alfabeto, como se a leitura e a interpretação de cada vogal representassem uma conquista do saber, e a cartilha, um instrumento de aprendizagem indispensável. (p.35)



No que se refere ao poema, não se trata da aprendizagem das letras, mas o que o discurso indica consiste na busca de uma técnica para o fazer poético.

Nas estrofes iniciais (A e E), mesmo com a presença de um desejo expresso de modo metafórico, o sentido é mais acessível ao leitor, mas no transcorrer de seu desenvolvimento esse sentido vai-se tornando obscuro. São apresentadas associações que, “partindo de imagens sensoriais, em especial do paladar, do tato e da visão (em particular nas estrofes “i” e “o”), vão-se tornando inusitadas e aprisionando o leitor no mistério da pedra” (MICHELETTI e COSTA, 2014, p. 35).

Ao final, como o esperado das lições de uma cartilha, em que o aprendizado se completa, mas “Cartilha” retorna ao início quando o eu declarava “não quero meu poema apenas pedra” para posicionar-se contrariamente “quero meu poema apenas pedra”, fechando um círculo dentro do qual parece mover-se.

E em “Cartilha” ecoam muitas vozes, algumas insuspeitas, mas de modo particular a de João Cabral de Melo Neto (“A educação pela pedra”) e a de Carlos Drummond de Andrade (“No meio do caminho”) a qual também pode lembrar uma voz mais distante – Olavo Bilac (Nel mezzo del camim). E a busca pelos “extrumentos técnicos” no *Grupo Escolar* está no início.

Além de “Cartilha”, verdadeira alfabetização poética, “Protopoema” que encerra a 1ª. lição, está dividido em duas partes e põe em destaque a palavra como um princípio fundador, o que está primeiro, o antes, fica uma sugestão do início. Quando se pensa em algo fundador, vêm à baila sensações e sentimentos eufóricos, mas o poema, com suas palavras duras e mórbidas, faz o leitor imergir num “útero” disfórico.

E contrariando a afirmação do poema estampado na página anterior (p.146):

Aqui cessa todo o périplo.  
Teu corpo, à força de significar  
é nome:  
pronunciar é o mesmo que atingir

O périplo não cessou. Nele parecia existir o encontro: a palavra era “fala e orgasmo”. Era corpo e prazer: “A vagina vegetal:/falos folhas hidromel”. Mas “Protopoema” traz de volta a busca, a procura pela técnica de um modo sofrido, pois “a linguagem rói trompa”:

A linguagem rói a trompa que

a revela

animal sintático ou este

útero

híbrido

Tateio esta caverna

e ao sentir sou prisma e ritual

Princípio onde a palavra se condensa,

o tempo escavado em seu minério:

.....

Seca e organizada

A palavra sibilina, como um cadáver na mesa

O corpo vidente (p.147)

E o poema se conclui, mas o que ocorre se assemelha apenas a uma suspensão, uma vez que se iniciará a 2ª. lição.

## 2ª. lição: Rachados e Perdidos

A segunda lição é constituída por 10 poemas: “Praça da luz”, “Romance” “As batalhas”, “Política Literária”, “Desperto mais uma vez” (primeiro verso) “Aquarela”, “A verdadeira versão”, “O futuro já chegou”, “Estilos de época”, “Epopeia”.

Como na primeira, o título remete, de modo jocoso, a outras expressões cristalizadas; neste caso, a secções que guardam objetos perdidos que foram encontrados e, portanto, poderão ser resgatados por seus proprietários. Entretanto “rachados” lembra, de imediato, algo fendido, repartido ou mesmo algo “aberto como uma ferida”.

O primeiro poema desse conjunto “Praça da Luz” (p.149) pouco lembra a alegria e a descontração de uma praça, pois “gengivas conspiram e chefes de família / promovem abafadas transações. Segue-se “Romance” poema que não aborda o amor como seria esperado, mas traz um lirismo trágico de “uma paixão suicida” e os “projetos do enforcado”. Depois dessa composição, vem “As batalhas” que será seguida pela “Política Literária” que retomando o título e o poema de Drummond, promove, como assinalou Sandra Ferreira, uma

operação metalinguística explicitamente vinculada a “Política Literária” de Carlos Drummond de Andrade: O poeta municipal discute com o poeta estadual qual deles é capaz de bater o poeta federal. Enquanto isso o poeta federal tira ouro do nariz. (Andrade 1992: 14) Há substituição dos nomes adjetivos relacionados a “poeta” (“municipal”, “estadual” e “federal” dão lugar a “concreto”, “processo” e “abstrato”) e dos complementos diretos de “tira do nariz” (“ouro” transforma-se em “meleca”). (2014, p. 266)

Evocando o mesmo tom irônico para caracterizar os embates entre as diversas correntes que coexistiam naquele momento. Parece que o eu enuncia de modo jocoso a inutilidade da poesia.

Persiste em “Aquarela<sup>a</sup>” – palavra que sugere beleza, colorido, frescor, delicadeza – o

“rachado”, um sentido de sofrimento e perda, pois “O corpo no cavalete / é um pássaro que agoniza” e a decomposição “em matizes” traz as cores da bandeira brasileira invertendo o que há de convencional para o branco:

No assoalho o sangue  
se decompõe em matizes  
que a brisa beija e balança:  
o verde – de nossas matas  
o amarelo – de nosso ouro  
o azul – de nosso céu  
o branco o negro o negro (p.151)

No lugar da paz, o negro que se harmoniza com a ideia de morte expressa na primeira metade do poema.

Nos três poemas seguintes, o eu lírico brinca com o tempo, sua passagem e com a língua, o fazer poesia – os tempos verbais. Em “A verdadeira versão” traz o aqui e agora nos versos “O medo que tenho é de faltar/ minha imagem” que joga com o futuro em “teus projetos futuros.” e “Por isso só te conjugo no pretérito passado”. Com o conectivo “por isso” o próprio eu estabelece as relações: presente, futuro e passado. Como que em decorrência, segue-se o poema “O futuro já chegou” que diferentemente dos demais se estrutura a partir de um pseudo diálogo no qual se aborda um suicídio:

- Como foi?  
- Com revólver, arrebitou  
A cabeça. E nem o sangue bastou  
Pra desatar seus cabelos.  
O desespero cortou-se  
Pela raiz. (p.152)

Na verdade, o futuro é ceifado e inexistente. Persiste a atmosfera de “rachados e perdidos”.

Os dois poemas que encerram o conjunto mantêm a característica crítica, mas se apresentam com humor e uma certa leveza. Há um retorno, ou pelo menos uma ênfase pela explicitação, a um viés político na literatura. Em “Estilos de época”, o eu centraliza sua composição nos três

maiores representantes do Concretismo: /H. e A. consanguíneos / e por afinidade D.P./ Tece-lhes uma crítica irônica ao atribui-lhes a característica de “um trio bem informado”; apõe a esse atributo, com um certo sarcasmo, o verso *dado é a palavra dado*, trazendo para o poema, a voz de Mallarmé de “Un coup de dés / jamais / n’abolira / le hasard”, numa referência ao poema traduzido por Haroldo de Campos em 1975<sup>2</sup> - para afirmar que “E foi assim que a poesia / deu lugar à tautologia”. Com “tautologia”, mais que afirmar que algo permanece sempre verdadeiro, a ideia é a de redundância de ausência de uma nova informação ou, no caso do fazer poético, de uma atitude literária que não conduz à criação, ao novo. Desse modo:

E foi assim que a poesia  
deu lugar à tautologia  
(e o elogio à coisa dada)  
Em sutil lance de dados:  
Se o triângulo é concreto  
Já sabemos: tem três lados. (p.153)

Como já abordamos, há nos versos sempre menção direta ou indireta à situação política do país bem como a utilização de um léxico que sugere a luta, a violência contra a qual o eu poético se posiciona. Mas, como se pode notar no poema anterior, sua crítica e sua arma – a palavra – não investem apenas contra o *status quo*, mas se direcionam também a um fazer artístico, como em “Política literária”, “Estilos de época” e, “Epopéia” cujo título evoca um gênero de “estilo elevado”.

Em poucas palavras, sem nos estendermos, a epopeia é uma composição extensa que trata de eventos extraordinários, contendo, em geral, um herói histórico ou lendário que representa uma coletividade. Assim o título cria uma expectativa que já se frustra no olhar o poema na página – são apenas

três versos. E, além disso, o conteúdo é de extrema coloquialidade, caracterizando-se como grosseiro:

O poeta mostra o pinto para a namorada  
E proclama: eis o reino animal!  
Pupilas fascinadas fazem jejum. (p.153)

Há em todo *Grupo escolar* um eu enunciator que traduz seus sentimentos de uma forma também ambígua como seus versos: a um tempo violenta e zombeteira, que tece palavras para acicatar, com sua ironia e irreverência, um virtual leitor acomodado.

### 3ª. lição Dever de Caça

Na terceira lição encontram-se “O que é o que é?”, “Logias e analogias”, “Sinais do Progresso”, “As aparências revelam”, “Reflexo condicionado”, “Pré-história contemporânea periferia ou (...)” e “Jogos florais”.

Como em “Rachados e Perdidos”, em “Dever de caça”, há a desconstrução de outra *lexia*<sup>3</sup> – dever de casa – associada ao processo de aprendizagem, pois nomeia a tarefa escolar que os alunos devem realizar em casa. Como o conjunto de poemas está no contexto de “Grupo escolar”, sugere-se o dever do poeta de buscar insistentemente uma poética. Acresce que caça é um substantivo derivado do verbo caçar que indica figurativamente uma busca incessante, uma perseguição.

O conjunto tem início com “O que é o que é?” (p. 155), título que remete a uma brincadeira infantil – um jogo, cuja expressão se relaciona a adivinha. A adivinha se apresenta como uma pergunta – O que é, o que é? que propõe, geralmente de forma figurada, uma questão enigmática que exige uma resposta também bastante engenhosa. Por isso, a adivinha

2 Conforme Álvaro Faleiros Um lance de dados: contrapontos à sinfonia haroldiana. In Revista de Letras, São Paulo, v.47, n.1, p.11-30, jan./jun. 2007. Texto capturado em <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/515/679>, 24.6.2015.

3 *Lexia* é uma palavra que designa “unidades de leitura” de “dimensões variáveis”, unidades simples ou compostas, mas cujo traço dominante é o de serem memorizáveis. Cf. Greimas & Courtés. In *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008, p.284.

se constrói com jogos de palavras e ambiguidades que dificultam a resolução do enigma. Nesta lição, inicia-se, desse modo, uma perquirição.

Para isso, o poema refere-se a fatos concretos, outros nem tanto relacionados à constituição do Brasil e do povo brasileiro:

Descoberto pelo português  
emancipado pelo inglês  
educado pelo francês  
sócio menor do povo americano  
mas o modelo é japonês... (p.155)

Sempre com uma pitada de humor empreende-se a caça pelo sentido: aponta-se para o descobridor, elemento inicial, ao mesmo tempo que se desenha a influência de outros povos na constituição do Brasil. A conjunção “mas” do último verso prenuncia uma oposição que não se concretiza enquanto tal: consiste apenas em mais um elemento dentre outros na formação do país e as reticências abrem espaço para uma possível complementação pelo leitor e ou desencadeiam nele um processo reflexivo sobre a condição do Brasil. Esse poema abre uma sequência de outros que questionam aspectos socioeconômicos do país.

Em “Logias e analogias”, o primeiro elemento do título não é propriamente uma palavra, mas um elemento de composição, formador de palavras que aparece em nomes que se relacionam à ciência ou a arte. Já o segundo elemento, analogia, significa que se trata de algo semelhante, dois fatos ou coisas que podem ser, de algum modo, comparáveis. O poema focaliza, como todos os demais desse grupo, questões relacionadas ao Brasil e seus problemas. Neste, as analogias podem ser interpretadas como referência à relação medicina / doença que se colocam em polos contrários: “a medicina vai bem” / “o doente ainda vai mal”. Quanto à logia – ciência e arte – vem atrelada à pergunta e a resposta irônica que a que o eu expõe seu leitor:

Qual o segredo profundo  
desta ciência original?  
**É banal: certamente**  
não é o paciente  
que acumula capital. (p.155)

Note-se que além do jogo das palavras no título, há toda uma rede de relações que se estabelecem a partir dos ecos e rimas que constroem o trecho. Não se podem ignorar os sentidos que avultam associando-se “original? é banal” o que sem dúvida ecoa em “capital”

O nosso foco não é a discussão de um conceito de ironia que se aplique à obra de Cacaso, pois o centro de nossas observações encontra-se no processo linguístico de construção de seus poemas. No entanto, os efeitos de sentido são, via de regra, percebidos como irônicos e, acreditamos que seja interessante registrar algumas observações de Muecke que vem norteando nossa interpretação:

A ironia (...) é a forma de escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações subversivas. (1995, p.48)

O que postulamos como ironia são efeitos construídos pela aposição de assimetrias em determinados contextos ou de deslocamentos de sentido que causam estranheza ou mesmo ambiguidade em certos contextos discursivos.

“Sinais do progresso” (p. 156) prossegue na descrição da situação, o leitor a partir de seu conhecimento sobre as condições contextuais da produção do poema pode identificar a menção e a crítica à ditadura que dominou o país nos anos 60, 70 e início dos 80. Considerando o título e o descompasso entre seu sentido e o descrito no poema, afirma-se, nos dois últimos versos: Tudo legal / Tudo legalizado. – o traço irônico. Afinal,

legal é o adjetivo relacionado à lei, mas legalizado é aquilo que foi transformado em legal. Trata-se de um poema cujo conteúdo vem carregado de extrema violência: “A mão certa cai como guilhotina / e racha a nuca do inimigo”.

Ainda sobre a identidade brasileira, novamente Cacaso faz uso do lugar comum às avessas: “as aparências enganam” transforma-se em “As aparências revelam”, título do poema que se liga ao mesmo momento histórico do anterior. Cruzam-se, nos versos, o elemento da economia brasileira: o café e o Açúcar, metonimicamente como referências às condições políticas do país. Registra-se uma fala exterior a do poeta: “*Vamos substituir o / Café pelo Açúcar*”. E, nos versos seguintes, o eu poeta marca sua reflexão: “Vai ser duríssimo descondicionar / o paladar.” Neste caso, também ocorre um deslocamento: algo da questão econômica é usado para caracterizar a situação da ditadura em que o país estava envolvido.

Em “Reflexo condicionado”, não há o mesmo processo de inversão declarado, mas a desautomatização se estabelece com a proposta – “pense rápido:” que propõe uma espécie de charada, finalizada pela interrogação. Novamente, o eu enunciador utilizou a desconstrução de uma lexia composta para formular sua charada, há uma alteração na ordem das palavras que fazem referência ao PIB do país – Produto Interno Bruto; quando se propõe a alternativa, transforma-se em “brutal produto interno” deixando para o leitor o descondicionamento de sua atitude diante de uma situação.

Infere-se que se externa a necessidade do pensar, do refletir, rompendo-se o círculo de permanecer anestesiado pela situação que vinha sendo descrita nos poemas anteriores. Há uma espécie de sacudir no imperativo inicial – pense – e no verso final representado apenas pelo ponto de interrogação. Na sequência se apresenta um poema cujo título possui dimensões

maiores que os versos da composição:

PRÉ-HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA PERIFÉRICA OU  
NINGUÉM SEGURA ESSA AMÉRICA LATINA  
OU OS IMPOSSÍVEIS HISTÓRICOS OU  
A OUTRA MARGEM DO IPIRANGA

Jamais mudar pela violência

Mas manter pela violência:

Morte ou dependência (p.157)

Tem-se uma disposição como título de quatro versos, todos marcados pela conjunção alternativa ou que possui no discurso uma função aditiva, visto que nenhuma das expressões seja excludente. É da soma de todas que se constrói “a outra margem do Ipiranga”, clara referência à independência do Brasil que se fez, segundo a História, de modo bastante pacífico. Mas, não são às margens plácidas do Ipiranga (Ouviram do Ipiranga as margens plácidas) – do Hino Nacional Brasileiro) é a “outra margem do Ipiranga, na qual predomina a violência que, reiterada, rima com dependência, numa reescrita paródica do grito que se atribui a D. Pedro – “Independência ou morte” que teria selado a independência do Brasil: “morte ou dependência”. Ainda, em relação ao interdiscurso e ao intertextual, nota-se a disposição dos versos na página que, lembrando composições concretistas, sugere a parte inferior da figura de um losango, elemento que, pelo contexto, se associa à bandeira brasileira.

O grupo de poemas se encerra com “Jogos florais” (p.158) que retoma parodisticamente “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. O poema é dividido em duas partes, a primeira se abre com “Minha terra tem palmeiras” e não é mais o sabiá quem canta, mas o tico-tico, pois “Enquanto isso o sabiá /vive comendo o meu fubá” verso cunhado a partir da reformulação da canção “tico-tico no



fubá” de Zequinha de Abreu, imortalizada pela voz de Carmem Miranda. Na primeira estrofe, tudo parecia uma grande brincadeira, já na segunda, com dois versos paralelos, se introduz a visão crítica com alusões à economia – ao milagre brasileiro dos anos 70 e ao milagre bíblico que se apresentam de modo irônico, ao vinho ser transformado em vinagre:

Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre:  
a água já não vira vinho,  
vira direto vinagre. (p. 158)

Na segunda parte, só os dois primeiros versos da terceira estrofe apontam para a crítica, com um apelo à memória histórica – “Minha terra tem palmares / memória cala-te já.” Desse ponto em diante o eu abandona a crítica e entrega-se a um jogo poético, dirigindo-se a seus possíveis ouvintes, de modo bastante ambíguo, se considerarmos o contexto “Bem, meus prezados senhores/ (...) o poeta sai de fininho.” Em outras palavras, o eu finaliza com uma espécie de despedida, mas ainda em tom de humor ao questionar a grafia da palavra passarinho.

Encerra-se, aparentemente, a caça, depois de um longo périplo pela história passada e recente do país e por sua história literária. Ao passar para a 4ª. lição, talvez a caça seja apenas momentaneamente suspensa, afinal na questão humorística que conclui o poema é possível vislumbrar-se a permanência da busca.

#### 4ª. lição: A vida passada a limbo

Compõem a 4ª. lição os poemas: “Cinema Mudo”, “Até agora”, “Logia e Mitologia”, “Imagens”, História Natural”, “Diário de bordo”, “Reencontro” e “Grupo escolar” Título do conjunto e que fecha o livro de poemas que se abriu com Cartilha - o conjunto é um exercício da linguagem

é/nela/por ela/ que se exprimem os sentimentos e se busca uma resposta para as questões da existência – de forma às vezes lúdica por vezes violenta. O conjunto focaliza relações amorosas e familiares, mas sempre sob o signo do medo.

A vida passada a limpo provém de uma expressão bastante comum “passar a limpo”, ou seja, resolver imperfeições, ou figuradamente resolver de vez pendências. A expressão também é título de um soneto de Carlos Drummond de Andrade que figura num livro homônimo, o que não se deve desprezar, tendo em vista o fator intertextual na produção de *Cacaso*. Mas o poeta nomeia esse grupo de “a vida passada a limbo”. Há, claramente, uma aproximação sonora com a expressão usual “passar a limpo”<sup>4</sup>, no entanto, parece que aponta para algo não concretizado, não houve como resolver de vez, completamente, mas tornou-se concreto permanecendo no limbo, a poética é inconclusa.

O conjunto se inicia com “Cinema mudo” (p.160-161), um dos poucos poemas longos do livro, apresenta-se em quatro segmentos que figurativizam quatro momentos de um eu lírico sonhador. O primeiro deles pode ser caracterizado como o estar no limbo, pois o último verso – “O oceano se banha nas próprias águas.” parece aguardar o anúncio do que se manifestará no “século vindouro”. No segundo segmento, o eu se anuncia “grávido”, mas com “(...) uma dúvida (que) dilacera minhas partes: quem seria a mãe de meu filho?” e atormentado pelos “Demônios graduados me visitam”. O terceiro segmento parece romper com a atmosfera mais sonhadora e edílica, pois misturam-se palavras de campos significativos bastante distintos:

Vejo seu retrato como se eu  
já tivesse morrido.  
Grinaldas batem continência. (p.161)

4 No par limpo/limbo tem-se a troca dos fonemas /p/ por /b/ ambos oclusivos, bilabiais cuja distinção ocorre apenas entre os traços surdo (/p/) e sonoro (/b/).

Grinaldas correspondem a arranjos de flores que podem coroar alguém, mas no verso elas “batem continência”, fazem uma saudação militar; nos versos seguintes tem-se “gaivotas blindadas” – toda a beleza e a liberdade do pássaro se elide diante do adjetivo que lhe caracteriza: são gaivotas de aço, cujo designativo remete não só a rigidez e dureza desse material, bem como a um artefato bélico. Ou seja, o poema que surgia de uma intensa atmosfera de lirismo e romance acaba por se render aos temores de uma situação exterior ao romance. Prenuncia-se o desenlace: “Do outro lado do jardim já degusto / os inocentes grãos da demência.”. Novamente o que fica é a mistura do prazeroso (“degusto”) ao que se liga a uma incapacidade (“demência”).

O IV segmento como que conclui esse momento, trazendo à lembrança (“retrato de noivado”) algo anterior, numa tentativa de reconstituição de um passado perfeito, mas que como tudo mais sobre o que se discorreu é apenas devaneio: “como a tarde quando pressente/ as glândulas aéreas da noite.

Nesse devaneio, há todo um jogo passado/ presente que se inicia no título “Cinema mudo”, mas o mergulho no “oceano (que) se banha nas próprias águas” sugere o limbo de onde poderá surgir uma nova situação ou mesmo uma nova poética, afinal o poeta nos apresenta a 4ª. lição com a qual concluirá o *Grupo escolar*. O poema seguinte, sem título, reforça essa atitude lírica:

Trago comigo um retrato  
que carrega com ele bem antes  
de o possuir bem depois de o ter perdido.

Toda felicidade é memória e projeto. (p.162)

O verso final, isolado numa estrofe, marca a inexistência da felicidade uma vez que ela está no passado (“memória”) ou no futuro (“projeto”) nunca no presente. A memória traz para os versos o registro tanto do literário que persevera nas lembranças do poeta como o testemunho do vivido numa situação político social que oprime e aterroriza.

Na sequência, “Até agora”, volta ao jogo com as palavras com o qual trata a relação amorosa, tudo no passado para afirmar sua solidão em: “e a história progride assim: / fiquei viúvo pra ela / que está viúva pra mim.” – os verbos que informam a relação estão no pretérito; no presente, apenas aos que se relacionam à situação em que se encontra o eu.

E os poemas vão-se encadeando, compondo um painel onde se inscrevem as angústias de um eu atormentado. “Logia e mitologia”, relaciona, já no título, novamente arte e ciência, entretecendo-as a um sempre, a uma busca de um devir. Poema escrito, provavelmente, em 1972 (*Meu coração / de mil novecentos e setenta e dois*) traz animais: morcegos, cabras, hienas e um porco que, por suas características e pela adjetivação que lhes é aposta marcam o sentimento de violência a que se sente submetido o eu. A própria duplicação do verso “e que sangra e que ri”, que expressa um paradoxo, referindo-se ao “porco belicoso” intensifica esse sentimento.

O retrato, palavra que aparece em quase todos os poemas desta lição ou que é sugerida, volta em “Imagens”, poema em cinco segmentos que, figurando um pseudo diálogo, na medida em que o eu se dirige a um avô ausente, privilegia as relações familiares, especialmente os laços parentais. O foco é a sucessão ao longo do tempo. Mas a reflexão sobre a existência e os laços que se estabelecem entre as gerações é dolorosa como nas relações amorosas entre o homem e a mulher.

Ecumênicos  
fingimos que ninguém é perdedor: maligno  
o retrato observa  
o observador (p.164)

À comunhão e à fraternidade que está em “ecumênicos” se opõe o “fingimos”, ambiguidade construída, como se vem observando ao longo deste estudo. O retrato antes apenas um elemento que estabelece elos com o passado, agora é “maligno” e se coloca em posição reversa: “o retrato observa / o observador”. Permanece,

assim, neste poema como nos demais, desse grupo, a técnica de construção em que as ideias e os sentimentos vão-se apresentando imbricados, ambíguos e mesmo contraditórios, mas a ironia e o humor vão desaparecendo. Tudo se confunde na paradoxal “desesperada esperança”, numa cadeia em que o eu está aprisionado.

Os dois poemas seguintes, “História natural” (p.166) e “Diário de bordo”(p.166) têm como foco o filho, no anterior os ascendentes, agora, o descendente, mas o eu reconhece nele a cadeia estabelecida “O rosto dele é bonito e os seus olhos repõem / muita coisa da mãe dele e um pouco / de minha mãe.” Note-se o verbo repor, bem como o desdobrar que se segue: (“ a carne desdobra a carne”) que marcam o elo existente.

Por um momento, no verso final, ressurgem a preocupação política – “como será a América Latina no futuro.”, mas no poema seguinte, “Diário de bordo”, ou seja, no registro de uma viagem “esplêndida e cintilante / desponta / a aurora boreal”.

Em “Reencontro” (p. 167), o eu retorna ao tema de suas relações com a mulher amada. Em “Imagens”, parecia buscar um diálogo, neste, dirige-se à companheira, mas extravasa seus sentimentos sem esperar uma resposta, mostra-lhe o resultado de sua reflexão. A expressão é contraditória: “eu navego nos teus olhos / escavando / nossos corpos noturnos mapeados.” – ao mesmo tempo em que se busca o que é sugerido pelos verbos navegar e escavar, os corpos já foram mapeados e, portanto, já desvendados. O título sugere um redescobrir, o que se associa a algo bom, feliz, venturoso, mas isso não ocorre, pois tudo no poema conduz a uma sensação de perda. É o que se pode notar nos elementos destacados: “as formas *endurecem*”, “*amargos* nos deixamos tão *carentes* / desta *forme* por tanto acumulada.”, nossos corpos se *esfriam*”, “cavamos nosso *vazio*”. Conclui-se que o reencontro se dá no vazio.

O último poema de “A vida passada a limbo” é “Grupo escolar”. Parece fechar um ciclo de aprendizagem: Cartilha, poema que abre o livro, é um instrumento de alfabetização, e o Grupo escolar configura o local da aprendizagem. Assim, completar o volume com um poema que recupera elementos disseminados em versos de outros poemas, juntando o contexto social, o tempo e o sonho por meio de “alquimia” resulta em uma poesia que transmite beleza, tensão, inquietação. Observem-se os versos:

Sonhei com um general de ombros largos  
que rangia  
e no sonho me apontava a poesia  
enquanto um pássaro pensava suas penas  
e já nem resistência resistia. (p.168)

Neles, é possível reencontrar o pássaro de “Aquarela” que já nem podia resistir, pois “As vísceras vasculhadas / principiam a contagem / regressiva.” Embora não tenha sido um aspecto explorado em neste trabalho, o estrato sonoro de diversos versos dos poemas acentuam as descrições e as reflexões do eu lírico. Nota presença da fricativa lábio dental sonora /v/ seguida pela bilabial nasal /s/, sons aliterados que, no contexto sonoro, sugerem o movimento de tortura a que a vítima pássaro estava sendo submetida. Na retomada que se faz em “Grupo escolar” a aliteração da oclusiva surda /p/ a sugestão é a da presença de um instrumento pontiagudo que balda qualquer esforço: “nem a resistência resistia”

Não se pretende uma análise exaustiva dos poemas acima mencionados, mas a sua menção faz-se necessária para se entender a construção de *Grupo escolar*. Há claramente um percurso que se inicia em “Cartilha” e se fecha no poema homônimo ao título da obra: “Grupo escolar”. O tema é a poesia e a sua aprendizagem.

## Considerações finais

*Grupo escolar* é um livro (1974) que corresponde a um conjunto de poemas nos quais paira a sensação de que a ditadura e tudo que lhe é conexo está em toda a parte e o poema pode ser uma forma de resistência. Na verdade, a denúncia de um *status quo* político caminha parelha à busca de uma arte poética.

Os “Extrumentos técnicos” correspondem às ferramentas iniciais para a aprendizagem que fica, de certo modo, inconclusa ao final, uma vez que o Grupo escolar não traz a vida passada a limpo, mas a limbo. Os tempos são “alquimia”, de transformações e o poema é um instrumento de perquirição e denúncia:

mas em tempo fixei no firmamento  
esta imagem que rebenta em ponta fria:  
poesia, esta química perversa,  
este arco que desvela e me repõe  
nestes tempos de alquimia. (p.168)

Note-se que o trecho é marcado por assonâncias em /i/ que criam no interior do poema um eco que sugere, juntamente com os sintagmas “ponta fria” e química perversa”, a situação do eu lírico diante da vida e de seu contexto social.

A vida não foi passada a limbo, mas a “passada a limbo”. A poesia parece ter servido como um instrumento de aprendizagem, mas de uma aprendizagem que ultrapassa seus limites e permanece em busca de respostas.

## Referências

- BRITO, A.C. (Cacaso). *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FERREIRA, S. Caso de Poesia (Antonio Carlos de Brito, vulgo Cacaso). *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 12, p. 259-271, jan. 2014.
- LEVIN, S. *Estruturas Linguísticas em Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna (1989) *Introdução à Estilística: a expressividade na Língua Portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MICHELETTI, G. (Org.) *Estilística: um modo de ler Poesia*. 2e. rev. São Paulo: Andross Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_, G. e COSTA, R. de C.R.de L. “A Cartilha de Cacaso: a poesia em cinco lições. In *Linha d’Água* (Online), São Paulo, 27, n.2, p.25-36, dez.2014)
- MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico* (trad. Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ORLANDI, E.P. *Discurso e Texto – Formulação e circulação de sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. De Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SANTOS, G. *Poesia Marginal, anos 70*. <http://www.letraslivros.com.br/livros/textos-escolhidos/2485-cacaso-a-transgressao-da-poesia?showall=1>, capturado em 20/08/2014.

Recebido em 15 de julho de 2017

Aprovado em 5 de outubro de 2017

# A figurativização do mar na canção popular: percepção, sentido e provas de persuasão

pg 73-87

Adriano Dantas de Oliveira<sup>1</sup>  
Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos Lampa<sup>2</sup>

## Resumo

Neste trabalho, teremos como objetivo estudar as formas recorrentes do uso de figuratividade associada ao mar na canção popular a fim de tematizar os estados de coisas do mundo ou os estados de ânimo dos sujeitos. Percebemos a necessidade de compreender por que e como se dá nos textos cancionais o uso recorrente dessa figuratividade para abordar os mais diversos temas. Examinaremos, assim, os procedimentos discursivos existentes nas canções analisando a letra e a *melos*, os elementos musicais da canção como ritmo, melodia, densidade, andamento, harmonia etc. Como metodologia de trabalho utilizaremos um modelo teórico-metodológico fundamentado na semiótica articulada à retórica para análise das canções selecionadas.

**Palavras-chave:** canção; mar; *melos*; figurativização.

## THE FIGURATIVIZATION OF THE SEA IN THE POPULAR SONGS: PERCEPTION, MEANING AND PERSUASION

## Abstract

In this work, we will study the recurrent forms of the use of figurativity associated to the sea in the popular songs in order to thematize the states of things of the world or the states of mind of the subjects. We perceive the need to understand why and how it is given in the songs texts the recurrent use of this figurativity to address the most diverse themes. We will examine the discursive procedures in the songs by analyzing the lyrics and *melos*, the musical elements of the song such as rhythm, melody, density, tempo, harmony, etc. As a working methodology we will use a theoretical-methodological model based on semiotics articulated to the rhetoric to analyze the selected songs

**Keywords:** song; sea; *melos*; figurativization.

## Introdução

São muitas as representações do mar na criação verbal, nas artes dos sons e em muitos outros campos e linguagens artísticas. Nosso objeto de estudo neste texto é a canção e nela também o mar se apresenta

1 Doutor em Filologia e Língua Portuguesa, docente da Universidade federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas.

2 Doutor em Música, docente da Universidade federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas.



com grande força para tematizar, aludir, sugerir... enfim, funcionar como elemento simbólico que confere diversos sentidos em diferentes situações expressivas. Fazer um estudo exaustivo e de grande amplitude seria, por várias razões, inadequado neste nosso caso. Por isso optamos por trazer exemplos escolhidos especificamente para ilustrar a maneira como a construção verbal (letra) e a sonora (música em suas várias dimensões: melodia, harmonia, arranjo, etc: o que denominamos *melos*) articulam-se para a consecução de efeitos de sentido.

Um dos nomes mais associados à temática em questão é o do compositor Dorival Caymmi. Suas séries de *Canções Praieiras*, dentre outras em sua obra, fazem dele um cancionista fortemente associado à temática e imagética do mar, da praia, da pesca e de seu estado natal, a Bahia. Sua canção justamente intitulada “O Mar”<sup>3</sup> condensa emblematicamente uma série de estados que esse elemento da natureza tem em sua potencialidade. O mar que alimenta com pesca farta é o mesmo que mata com a força de suas ondas. Entender e apreciar as formas como Caymmi apresenta essa capacidade de metamorfose em uma de suas canções mais conhecidas é o que buscamos com a análise que será apresentada mais detalhadamente a seguir.

Chico Buarque também comparece com uma canção que se soma à sua conhecida produção com importantes relações políticas, tanto de conteúdos quanto de contextos. “Tanto mar” faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974, em Portugal, apondo o mar como elemento de distância e separação.

Distância física e política, uma vez que vivíamos um período de opressão ditatorial, bem diferente da euforia portuguesa de libertação naquele momento. Além disso, vale lembrar a presença do Oceano Atlântico na construção de

3 Primeiramente gravada em 1940, segundo CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001. P. 587.

uma relação centenária de encontros e embates entre esses dois países. Detalharemos essas leituras e escutas na análise que apresentamos.

Ao longo de uma história que se desenvolve por mais de cem anos, muitos exemplos da tematização escolhida para este texto aparecem em momentos e contextos variados. Essa história tem, por um lado, uma íntima relação com o desenvolvimento das mídias musicais e sua industrialização, por outro, uma forte ligação com os contextos sociais, históricos, locais em que foram geradas e também com as singularidades dos diferentes atores sociais ligados à sua produção.

São, portanto, múltiplos os exemplos que poderiam ser objeto de análises minuciosas, como “Wave” de Tom Jobim (1967) que nos legou mais um exemplo da multiplicidade de efeitos de sentido construídos sobre a metáfora do mar. Nessa canção o mar comparece com suas possibilidades de tematizar o inaudito, aquilo que não pode ser abarcado em sua totalidade pela visão (“os olhos já não podem ver”) menos ainda ser expresso através das limitações da linguagem verbal narrativa (“O resto é mar/ É tudo que não sei contar”). Também nos lança na aventura de sugerir interpretações das relações entre a urdidura das palavras e a fluidez da *melos* buscando impulso na “onda que se ergueu no mar” e entender a multiplicidade de metáforas que se constituem nesse clássico do cancionário do Brasil.

Em “Azul da Cor do Mar”<sup>4</sup> de Tim Maia (1970) projeta-se a idéia de completude, de perfeição que compense os sofrimentos de vidas menos afortunadas.

Mais recentemente, podemos destacar “Todo azul do mar” (Flávio Venturini, 1990), ressaltando os versos “Foi assim/ Como ver o mar/ A primeira vez/ Que meus olhos/ Se viram no seu olhar” – o mar evidencia todo o alumbramento do amor e a imersão nele. Continua, então, nos versos “Quando eu dei por mim/

4 “Mas quem sofre sempre tem que procurar/ Pelo menos vir achar razão para viver/ Ver na vida algum motivo pra sonhar/ Ter um sonho todo azul/ Azul da cor do mar”

*Nem tentei fugir/ Do visgo que me prendeu/ Dentro do seu olhar/ Quando eu mergulhei/ No azul do mar/ Sabia que era amor/ E vinha pra ficar*". Temos, nesses versos a extrapolação da relação sujeito objeto, relação em que o próprio sujeito se expõe como objeto do mar, ou daquilo que o mar figurativiza na canção: o amor.

Mais recentemente ainda, na década de 2000, podemos citar "Sentimento bom" (Filosofia Reggae), em que temos os versos "O sol, a lua e as estrelas/ É tudo muito lindo/ O som no ar faz você dançar/ bonita melodia/ No tom/ eu canto livremente relaxando a minha mente/ A sós no mar podemos viajar/ No mar, um banho pra comemorar/ No mar, um banho pra purificar.

Em exemplos variados, podemos perceber o mar incorporando formas de representar a completude ou a incompletude; a distância; a transformação; o adjuvante ou o oponente. Algumas vezes, até mesmo, como imensidão que transborda de seu recipiente afetivo e compõe, com belas imagens poéticas, uma relação entre ciclos da natureza e sentimentos como em "Esfinge" de Djavan (1982) "O mar / Vazou de uma paixão / Atravessou meus olhos / Encheu a minha mão / Caiu no chão em doces gotas de amor / Evaporou na noite / Nublou o céu de estrelas / E derramou manhã".

Seriam muitos os exemplos possíveis. Plenos de eficácia ou não; passíveis das mais diferentes apreciações estéticas; relacionados a gostos e percepções diferenciadas por suas posições na altamente matizada relação entre canção, cultura e sociedade.

Podemos até, com certa licença, comparar este grande rol com um oceano de possibilidades. Por uma opção de recorte, mergulhamos numa pequena enseada composta pelos exemplos acima arrolados e pelas análises que realizamos nesse artigo. Caso contrário, o risco é grande. E, é dito comum na cultura popular, o mar pede respeito.

## **Retórica e Semiótica(s): modelo teórico-metodológico interdisciplinar**

A análise do texto cancional convoca uma fundamentação e um modelo teórico-metodológico interdisciplinares, capazes de abordar grandezas linguísticas e não linguísticas. Utilizamos, como arcabouço teórico, a semiótica e associamos as categorias depreendidas à retórica. Nessa abordagem discursiva, tomamos o texto cancional como uma situação retórica específica em que os elementos verbais e não verbais são constitutivos desse fazer comunicativo.

### **Retórica**

A retórica pode ser assimilada como a arte e o estudo das técnicas de persuasão. Para Meyer (2007), a retórica clássica está fundamentada em três filósofos: Platão, Quintiliano e Aristóteles, e a nova retórica tem como primeiro representante Chaim Perelman, com a publicação do *Tratado da Argumentação* (1958). Temos as seguintes concepções para a retórica clássica "(1) A Retórica é uma manipulação do auditório (Platão); (2) a Retórica é a arte de bem falar (Quintiliano); (3) a Retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir (Aristóteles)". (MEYER, 2007, p. 21). Acerca da (4) Nova Retórica, a partir do *Tratado da Argumentação*, podemos dizer que está centrada no uso e no "[...] estudo das técnicas discursivas para provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses [...]" apresentadas. (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 4).

O sistema retórico estudado e desenvolvido por Aristóteles possui como base uma tríplice formação: *ethos*, *pathos* e *logos*.

O *ethos* (ἦθος) é a imagem do orador constituída pelo discurso. Caracteriza-se como a fonte de credibilidade e conseqüentemente como prova retórica não proposicional a partir de três elementos: a *phronesis*, a *arete* e a *eunoia*. “[...] Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por ela persuadimos, sem necessidades de demonstrações. São elas a prudência, a virtude, e a benevolência.” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d] p. 106).

O *pathos* refere-se à plateia ou à audiência de onde são suscitadas e mobilizadas as paixões. Prova de persuasão também não proposicional relacionada à disposição do auditório, ou seja, às emoções, às paixões que o discurso e o orador o levam a experimentar. Em retórica clássica temos catorze grandes paixões: a cólera, a calma, o temor, a confiança, a inveja, a impudência, o amor, o ódio, a vergonha, a emulação, a compaixão, o favor (obsequiosidade), a indignação e o desprezo. As paixões manifestam-se em relação àquilo que se coloca em perspectiva, o outro em questão, o “não eu” a que nos projetamos.

O *logos* (λογος) está ligado ao saber e ao discurso. É aquilo que se coloca como questão a ser tratada na situação retórica. O *logos* refere-se, assim, à tese que se expõe ao assentimento, ao objeto de negociação na referida situação retórica.

Definem-se, dessa forma, três tipos de provas técnicas ou artísticas de persuasão: “umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d], p. 49).

## Semiótica(s)

A semiótica inscreve-se na problemática de estudos da linguagem, do texto, em sentido amplo, e de sua discursividade. A vertente semiótica, a partir da qual nos pautamos neste trabalho, constitui-

se como um projeto de ciência desenvolvido inicialmente pelo lexicólogo lituano Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Essa teoria, pertencente ao estruturalismo francês, é bastante pertinente à análise pretendida pelo seu objetivo de buscar os possíveis efeitos de sentido em um texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético.

## Semiótica Discursiva

A semiótica discursiva aborda o texto em três níveis de análise, constitutivos do percurso gerativo de sentido: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

O nível fundamental representa as categorias semânticas mínimas de uma narrativa. Depreende os sentidos fundamentais de um texto: vida x morte; liberdade x opressão; euforia x disforia etc. Nesse nível, temos caracterizados os temas em que se estruturam os demais níveis.

O nível narrativo, por sua vez, um segundo estrato de significação, considera as transformações dos atores e suas funções na narrativa. Assim, nesse nível, destacamos para esse trabalho:

a) As funções (actâncias): os atores desdobram-se em papéis actanciais – ações e qualificações em uma narrativa. Na esfera de ação: 1) *Destinador x destinatário* - relação actancial que se estabelece pela manipulação do primeiro em relação ao segundo, realizada pela comunicação entre eles. Destaquemos ainda o Destinador julgador, que sanciona, positiva ou negativamente, o sujeito em sua performance. 2) *Sujeito x Objeto* – um sujeito que realiza uma ação e um objeto que recebe a ação realizada pelo sujeito. Essa relação é caracterizada pelo desejo e busca pela conjunção do primeiro em relação ao segundo. 3) *Adjuvante x Antissujeito* – o primeiro caracteriza-se por realizar ações permitidas pela norma de um grupo e de

forma a auxiliar o sujeito; o *antissujeito*, caracteriza-se pela oposição ao sujeito na busca e no desejo em relação ao *objeto*.

b) Os programas narrativos do sujeito: o *programa narrativo de uso* – percurso em que o sujeito adquire modalizações (competências – poder, dever, querer, saber) para realizar sua *performance* em seu *programa narrativo de base* – a busca pelo objeto (conjunção – eufórica; disjunção – disfórica)

O nível discursivo é aquele que dá concretude, materialidade textual, aos níveis subjacentes a ele. Ele o faz pelo processo de actorialização, de temporalização e de espacialização (colocação em texto de ator, tempo, espaço).

Temos dois tipos de enunciação e cada uma delas gera um efeito de sentido particular. A enunciação enunciativa coloca em discurso (ator, tempo, espaço) considerando “eu/tu”, “aqui” e “agora”, possui, marcas textuais que se referem ao enunciador ou ao enunciatário. A enunciação enunciativa pressupõe um “ele”, “lá” e “então”, temos, nesse caso, a ausência de marcas lingüísticas que se referem aos sujeitos da comunicação. A passagem de um tipo de enunciação a outra é chamada de debreagem ou embreagem.

Outros pressupostos teóricos serão expostos, quando utilizados nos momentos de análise.

## Semiótica Tensiva

Trata-se de um desdobramento da semiótica em uma aproximação à fenomenologia e à retórica. Nesse desdobramento, busca-se abordar o “sensível”, não apenas o inteligível. De acordo com Zilberberg (2011), a semiótica tensiva pretende apresentar um ponto de vista que realça as “grandezas afetivas”.

A abordagem ao sentido, nessa perspectiva, considera a percepção do sujeito em relação ao devir, manifestado nas formas do pervir – vir paulatinamente; e do sobrevir – vir repentinamente.

Considera-se ainda, nesse âmbito, o andamento dos devires, sua duração. Assim, na perspectiva do sujeito, temos as noções de surpresa “o que (já) é” e da espera “o que não é (ainda)”.

Assim, a semiótica tensiva situa-se no limiar entre a linguagem e a afetividade, e, para isso, pauta-se em uma abordagem fenomenológica, na percepção do sujeito, (seu estado) diante de um estado de coisas.

[...] Investiga-se, assim, a amplitude, a velocidade e a duração dos devires, para dessa forma abordar as dimensões subjetivas e tensivas do sujeito, de maneira que o “gerúndio”, vinculado ao acontecimento, converte-se em particípio, vinculado ao estado. (ZILBERBERG, 2011, p. 23)

## Semiótica aplicada à canção: depreendendo a “melos”

A canção mostra-se como um texto com contornos que sincretizam grandezas verbais e não verbais, produzindo efeitos de sentido específicos nessa intersecção. A semiótica aplicada à canção busca dar conta desses contornos.

Segundo os postulados de Tatit (1996, p. 11-12), a canção tem a melodia cantada, possivelmente, com origem na gestualidade da fala, ou seja, em aspectos da fala cotidiana em uso, considerando as entoações – ascendentes ou descendentes; as pausas; as modulações etc. Além dos elementos da prosódia, concorrem, ainda, como elementos suscitadores de efeitos de sentido aspectos literários, poéticos, rítmicos, melódicos, harmônicos, de densidade, timbrísticos etc.

Tatit (1994) destaca em seus estudos sobre a canção a frase, as unidades entoativas e os tonemas. As unidades entoativas são unidades do nível da célula na melodia, uma unidade mínima entoada em determinada altura na tessitura musical. Trata-se, assim, de uma “sílabas musical”. O nível superior é a frase musical, constituída por um conjunto de

unidades entoativas, cuja finalização é demarcada por um tonema.

Temos, conforme Tatit (1994) três maneiras distintas de integração letra x melodia: a figurativização, a tematização e a passionalização.

Figurativização é uma forma de integração da letra à melodia com uma tendência maior à aproximação da gestualidade da fala “[...] uma espécie de integração ‘natural’, entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa fala cotidiana de emitir frases entoadas [...]” (TATIT & LOPES, 2008, p. 17).

Tematização é um modo de integração típico da conjunção, da identidade, da celebração, da euforia. “[...] Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento [...]”. Temos, assim, a: “[...] aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 18-19). Ainda, nesse modo de integração, o campo de tessitura da melodia se mostra restrito, apropriado para um modelo melódico horizontalizado.

Passionalização é caracterizada por uma verticalização na exploração do uso da tessitura musical, por um prolongamento das unidades entoativas e por uma consequente desaceleração no andamento da melodia “[...] Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista [...]”. Temos, assim, uma integração caracterizada pela busca, pela disjunção, pela alteridade, enfim, pela passionalização e, nesse modelo “[...] manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas,

sobretudo para definir os pontos de chegada [...]” (TATIT & LOPES 2008, p. 21).

Outra forma pela qual a tensão pode ser modulada nas frases musicais, e que consideramos em alguns pontos de nossa análise, é pela harmonia. Nesse âmbito, temos elementos como a tonalidade da canção – maior ou menor; os acordes que dão base à entoação – no que tange à configuração do acorde maior ou menor, com acréscimos de notas, enfim procedimentos que podem gerar um efeito de tensão ou de resolução na configuração musical, elementos que, no texto cancional, produzem efeitos de tensão e de expectativa ou de distensão e de resolução.

A todos os elementos musicais da canção denominamos “*melos*”, consideramos que são aspectos que se articulam na canção como forma de produção de efeitos de sentido, articulando-se à trilogia retórica *ethos*, *pathos* e *logos* ao considerarmos a canção como uma situação retórica.

À perspectiva da *melos*, acrescentemos o que postula Valéry (1991, p. 210) ao diferenciar o universo musical dos ruídos. Conforme este autor ao identificarmos um som musical “um diapasão” ou um “instrumento musical bem afinado” teríamos a sensação de um começo de uma atmosfera paralela àquela dolugar em que estamos fisicamente “[...] uma atmosfera seria imediatamente criada [...]”. Essa atmosfera para o autor é a configuração do “universo musical.

Podemos assimilar os aspectos abordados pelo autor como ambiências. Ambiência é uma palavra de origem grega Periekhon, a palavra é formada pela justaposição de περι (peri), significando “em torno”, “ao redor” e εχον (ekhon), cujo sentido é “agarrar”. Seu significado, portanto, é “o que está ao redor”, “aquilo que me envolve”.

Assim, consideramos que a *melos*, articulada à letra em uma canção, cria uma ambiência específica, na qual faz convergir sentidos e onde se instala uma situação retórica: a articulação do *ethos*, *logos* e



*pathos*. Uma ambiência instaurada musicalmente pela *melos*, também assimilada por nós como uma prova de persuasão.

### Figurativização do mar: “Tanto mar”, 1975/1978 (Chico Buarque)

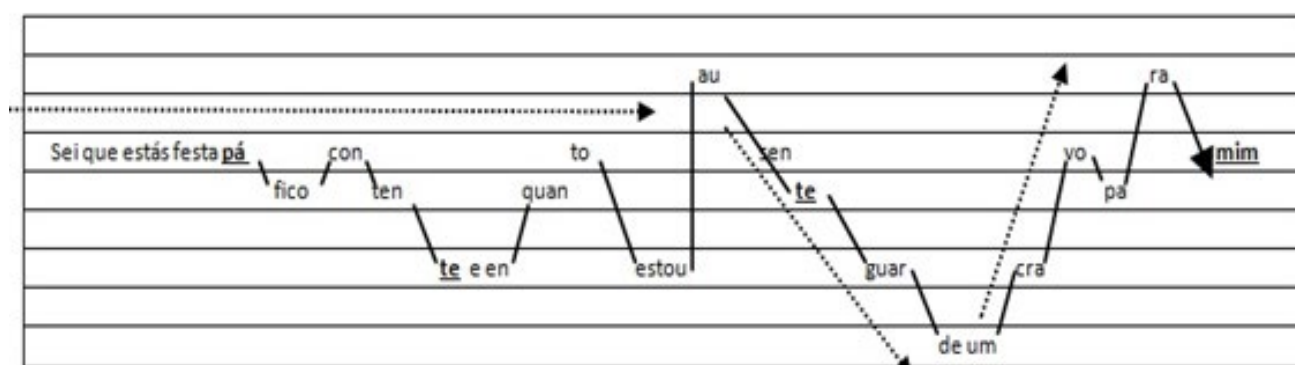
Essa canção faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974 em Portugal, e à euforia que a Revolução representava diante da deposição de uma ditadura instaurada desde 1933. O Estado Novo era uma ditadura que durara 41 anos. Após a Revolução, ocorreu um período de grande agitação social, conhecido como PREC (Processo Revolucionário Em Curso), marcado por manifestações, ocupações, governos provisórios, nacionalizações e confrontos militares. A Revolução possuía, além de outras vertentes e orientações, um cunho ideológico de orientação socialista, e o dia 25 de abril ficou reconhecido como o dia da liberdade. Em novembro do mesmo ano, um golpe militar pôs fim à orientação de esquerda da Revolução. “Tanto mar” foi censurada em sua primeira versão (1975). Quando liberada, três anos depois, Chico Buarque

“Sei que estás em festa, pá  
Fico contente  
E enquanto estou ausente  
Guarda um cravo para mim  
Eu queria estar na festa, pá  
Com a tua gente  
E colher pessoalmente  
Uma flor do teu jardim  
Sei que há léguas a nos separar

Tanto mar, tanto mar  
Sei também quanto é preciso, pá  
Navegar, navegar  
Lá faz primavera, pá  
Cá estou doente  
Manda urgentemente  
Algum cheirinho de alecrim”<sup>5</sup>

### Logos e melos

Acerca da configuração melódica da canção, ocorre uma integração entre letra e melodia baseada predominantemente na figurativização. Percebemos que o modelo que as unidades entoativas assumem busca aproximar-se da gestualidade da fala, visto que temos na canção um simulacro de diálogo entre o intérprete da canção (orador-narrador) e um português. A canção não possui introdução, o que evidencia esse simulacro. Observemos as unidades entoativas e os tonemas iniciais no diagrama a seguir:

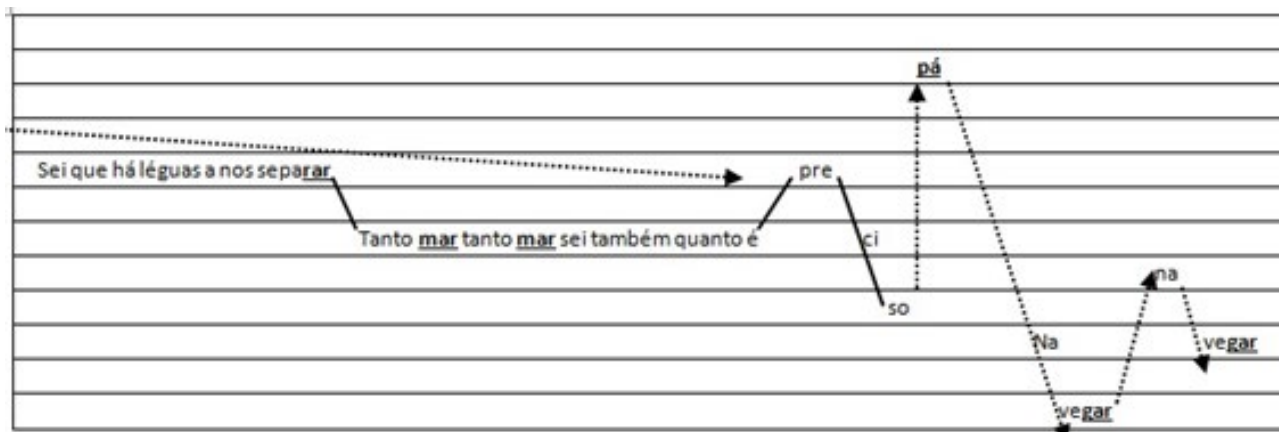


alterou sua letra a fim de que dialogasse mais proximamente com os eventos que se seguiram à Revolução em Portugal e a orientação ideológica que o país assumiu. Analisamos sua primeira versão.

<sup>5</sup> Letra original, vetada pela censura; gravação editada apenas em Portugal, em 1975

As alturas em que as unidades entoativas distribuem-se configuram um desenho melódico bastante irregular, pois buscam exatamente impor a prosódia à canção. À medida que a canção avança, instrumentos vão sendo introduzidos, aumentando a densidade rítmica, conduzindo a canção para um modelo mais ritmizado, chegando a convocar um novo modo de integração entre letra e melodia: a tematização. Esse processo “figurativização – tematização” culmina numa espécie de simulacro de festa, com palmas, flautas, num regime eufórico

A canção segue com os versos “Eu queria estar na festa, pá/ Com a tua gente/ E colher pessoalmente/ Uma flor do teu jardim”. Nesse movimento retórico, temos a dimensão da modalização do “querer” pelo Destinator, o que impõe uma nova actância: a de sujeito na relação com o objeto “festa”, cuja isotopia é retomada pelo lexema “flor”, retomando o “cravo” que figurativiza a “festa”, a Revolução dos Cravos. Assim podemos depreender o Destinator também como sujeito. Em sequência, temos:



de aceleração do andamento da melodia.

Em relação à letra, tomemos o trecho: “Sei que estás em festa, pá/ Fico contente/ E enquanto estou ausente/ Guarda um cravo para mim”, o orador, no simulacro do diálogo, instala-se no texto da canção em primeira pessoa pela desinência verbo-número-pessoal “sei” e instala também seu interlocutor, com a figura de comunhão “pá”, lexema que conota um tratamento íntimo. Temos, então, as actâncias Destinator versus destinatário, introduzido pelo vocativo “pá” que revela a esfera qualificacional do destinatário: um português. Esse procedimento traz à tona também a temática da Revolução, aqui figurativizada como “festa”. O Destinator modalizado pelo “saber” evidencia sob um aspecto temporal sua ausência na festa “enquanto estou ausente”, remetendo ainda ao “cravo,” símbolo da Revolução. Ressaltemos que o lexema “enquanto”, representa uma espera e uma expectativa de um “devir” eufórico.

Nos versos: “Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar temos a manutenção da integração melódica da figurativização, de forte presença da gestualidade da fala, iniciando-se por uma concentração da tessitura musical, que vai se asseverando, seguida por uma ascendência brusca no tonema “pá”, indicando a prossecução, a chamada da atenção do destinatário e, por fim, a asseveração dos conteúdos em uma descendência. Destaquemos, ainda, as ascendências nos tonemas finais da estrofe, em que há a incidência de uma prossecução e a busca, o que convoca uma resposta “...navegar, navegar”.

O orador, assim, retoma o título da canção “Tanto mar”, representando a interposição da distância entre os dois países; numa relação de concessividade, o orador revela o saber de que é preciso “navegar”, percorrer as distâncias, a fim de alcançar a identidade com o destinatário.

O lexema “mar” figurativiza essa distância a ser percorrida pelo orador-Destinador-sujeito. Percebemos ainda que as alturas no início dos versos permanecem concentradas em duas alturas, porém, quando ocorre a convocação da necessidade de navegar essa concentração de altura se expande, no final dos versos, justamente em “pá” e “navegar”, movimentação que pode ser tomada como o movimento de se atravessar a distância, vencer o mar.

Em relação à harmonia, percebemos uma utilização bastante expressiva dos recursos harmônicos como elementos associados à construção dos efeitos de sentido envolvidos na narrativa como um todo. É uma canção que tem um centro tonal bastante bem definido (neste caso, em torno a um Sol maior) e que em determinados trechos faz do movimento de afastamento deste centro ou da alteração de acordes muito definidos desta tonalidade uma possibilidade de enfatizar sentidos construídos conjuntamente com a letra da canção. Justamente onde o narrador enfatiza os sentimentos de disjunção, metaforizando o mar como elemento da separação, trecho em que a letra afirma: “Sei que há léguas a nos separar / tanto mar, tanto mar / sei também quanto é preciso, pá”. Nesta parte da canção, observamos a presença de acordes “estranhos” à tonalidade de Sol Maior (Si bemol; Fá maior; Fá menor e Mi bemol), associados às notas Fá natural, Mi bemol e Si bemol; também não constituintes da estrutura da tonalidade Sol maior. Convém frisar que esse efeito de deslocamento se dá, não por qualidades intrínsecas das notas, mas sim, pelo contraste entre contextos sonoros que são inicialmente afirmados (neste caso, a tonalidade de sol maior) e posteriormente colocados em contraste em relação a outros.

Observa-se, ainda na letra, uma interdiscursividade com a célebre frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso, viver não é preciso”

acerca das navegações portuguesas, frase também atribuída ao general romano Pompeu que, por volta de 70 a.C., fora incumbido da missão de transportar o trigo das províncias para a cidade de Roma. Com essa frase, ele teria encorajado a tripulação a realizar a viagem. Assim, em um procedimento retórico pautado na interdiscursividade, temos a relação concessiva de transposição da adversidade do figurativizada pelo “mar” que o Destinador, então, também categorizado como sujeito da busca, teria de realizar.

Em “Lá faz primavera, pá/ Cá estou doente/ Manda urgentemente/ Algum cheirinho de alecrim”, a “primavera” figurativiza o reflorescimento de algo, nesse caso, a partir da revolução ela se faria. O “mar” figurativiza também as diferenças de estações do ano, colocadas em paralelo ao estado do sujeito “cá estou doente”. Faz-se, assim, referência à estação do ano no Hemisfério Norte à época da Revolução, porém, em relação ao orador essa primavera está associada a um procedimento de disjunção espacial “lá”. O orador revela sua condição disfórica e a necessidade de um “cheirinho de alecrim”, planta medicinal, também associada a Portugal.

Ainda por meio desse movimento retórico, a abordagem de um “lá” podemos inferir que o orador se dirige a dois auditórios, Portugal e o ouvinte da canção, o Brasil.

Assim, no jogo espacial “lá” e “cá”, o orador tem como auditório, também, alguém próximo a ele “lá faz primavera, pá” x “cá estou doente”. Assim, instala-se textualmente o auditório brasileiro, a quem o orador de fato quer influenciar.

A canção está permeada pela dimensão da espera. Citemos o andamento da canção desacelerado, pautado pela gestualidade da fala, indicativo de um sujeito que aguarda o objeto que se movimenta em um sobrevir que, enfim, chega, no final da canção. Destaquemos o aumento da densidade musical no final da canção e o simulacro

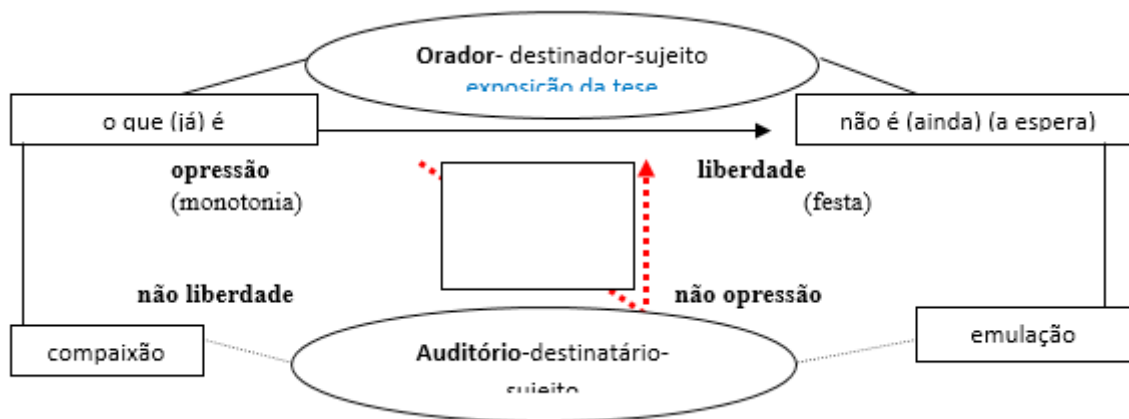
de festa. Dessa forma, no início da canção, temos apenas a voz do orador, com uma baixa densidade musical, entretanto no andamento, temos uma euforia que vai se encadeando, a canção vai ganhando musicalidade, densidade, enfim, chega à euforia, que culmina na festa que encerra o texto.

Destaquemos o “mar” e sua figuratividade, nesse texto, o mar tematiza a distância a ser percorrida, carrega temas como a adversidade, a disjunção, aquilo que impede o sujeito da conjunção com seu objeto, causador de uma performance disfórica que se traduz na espera.

Evidenciemos ainda a ambiência criada pela *melos*, na convergência da musicalidade articulada à letra: o andamento desacelerado, a concentração das alturas das unidades entoativas e as graves ascendências e descendências ao final de alguns versos como em “navegar”. Assim a *melos* cria uma ambiência de monotonia e de espera e também de expectativa por uma movimentação nesse mar: “navegar, navegar”.

a ausência da festa e a espera empreendida pelo orador. Podemos ainda depreender um *ethos* de um orador constituído pela modalização do “saber”, que busca na inspiração da festa do seu destinatário “pá” a esperança de que também ocorrerá no Brasil uma festa tal qual ocorrera em Portugal. Destaca-se, na dimensão da actância de sujeito, a falta – evidenciada pela modalização do orador por um “querer” a “festa”, ou seja, o fim da ditadura, o fim da “opressão” que dará lugar à “liberdade”.

A partir da articulação do *logos* à *melos* e de ambos ao *ethos*, podemos depreender o *pathos* da emulação suscitado na relação da espera pela “festa”, que sobrevém na dimensão do Destinador-sujeito. Em contraposição, na dimensão da disforia, temos a paixão da compaixão na relação com o sujeito, disjunto de seu objeto, e em estado afetado por essa disjunção. Temos, então, a seguinte representação da configuração discursiva:



## Ethos e pathos

O orador, exercendo as actâncias destinador-sujeito, constitui um *ethos* permeado pela tristeza, considerando a exposição das dimensões interoceptivas: “renitente”, “carente”, “doente”, “ausente”. Esse estado do orador é exposto por uma construção argumentativa da causalidade:

## Figurativização do mar: “O Mar”, 1940 ( Dorival Caymmi )

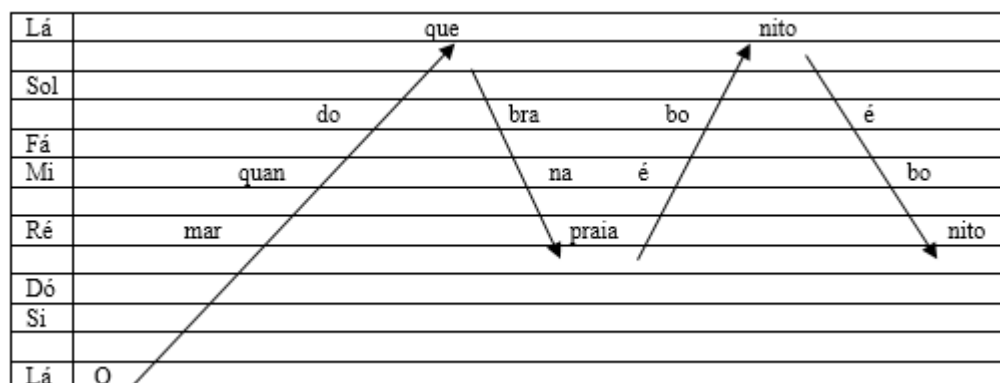
O autor dessa canção é um expoente compositor que trabalha com a temática do mar e dos sujeitos que vivem em função dele. São histórias sobre o mar, sobre os pescadores, sobre os saveiros etc. Para este trabalho selecionamos a canção “O mar”.

O mar quando quebra na praia  
 É bonito, é bonito  
 O mar... pescador quando sai  
 Nunca sabe se volta, nem sabe se fica  
 Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos  
 Nas ondas do mar  
 O mar quando quebra na praia  
 É bonito, é bonito  
 Pedro vivia da pesca  
 Saia no barco  
 Seis horas da tarde  
 Só vinha na hora do sol raiá  
 Todos gostavam de Pedro  
 E mais do que todas  
 Rosinha de Chica  
 A mais bonitinha  
 E mais bem feitinha  
 De todas as mocinha lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco  
 Seis horas da tarde  
 Passou toda a noite  
 Não veio na hora do sol raiá  
 Deram com o corpo de Pedro  
 Jogado na praia  
 Roído de peixe  
 Sem barco sem nada  
 Num canto bem longe lá do arraiá  
 Pobre Rosinha de Chica  
 Que era bonita  
 Agora parece  
 Que endoideceu  
 Vive na beira da praia  
 Olhando pras ondas  
 Andando rondando  
 Dizendo baixinho  
 Morreu, morreu, morreu, oh...  
 O mar quando quebra na praia  
 É bonito, é bonito

## Logos e melos

Nessa canção, o orador instala-se no discurso por meio de uma debreagem enunciativa, enunciação sem marcas dos interlocutores no enunciado. O mar (ele), na praia (lá), quando (então). “O mar quando quebra na praia/ É bonito, é bonito”. O “mar” é instalado como um ator na narrativa e tem sua esfera qualificacional exposta “é bonito, é bonito”. Em relação à *melos*, nesse trecho, destaquemos as entoações:



Inicialmente, destaquemos as alturas das unidades entoativas, saltos e exploração da tessitura musical e a combinação e a duração dessas alturas, criando um simulacro de ambiência do mar. Podemos perceber as durações e as alturas assemelhando-se aos sons do mar e das ondas. Essa ambiência criada pela *melos* traz o efeito de sentido de presença do ator “mar” na narrativa que se iniciará.

Ressaltemos que, com a mesma configuração melódica, temos a continuidade da narrativa, porém no primeiro verso a harmonia assenta-se na tonalidade de “Ré”, a partir do segundo verso, essa tonalidade é aumentada em meio tom “Ré#” (sustenido). Assim, a isotopia que engendra a ambiência do mar (alturas e durações) ganha mais um elemento: a harmonia, criando um efeito de sentido de “cheia” do mar, a subida da maré. Indica-se, assim, o horário de os pescadores irem ao mar buscar o seu sustento e de suas famílias.

Dessa forma, com a mesma configuração melódica (modelo) das unidades entoativas, porém com a harmonia e entoação aumentadas em meio tom, instala-se um novo ator (o pescador) em contraste ao já instalado “mar”. Notemos que o pescador é instalado justamente quando a maré está alta, na ambiência criada pela *melos*, quando o mar se transforma.





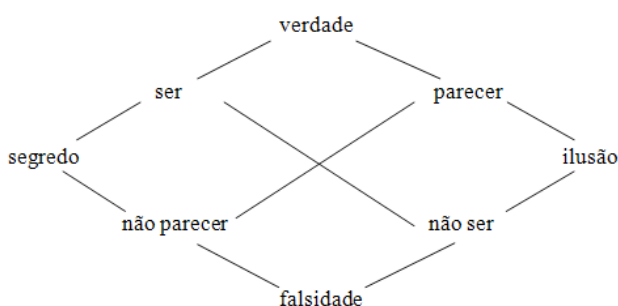
à ambiência do mar impõe-se, ao sujeito Rosinha e também ao próprio orador.

Convém ressaltar que na entoação dos lexemas “morreu, morreu, ah” temos o acorde de “Ré”, seguido de uma alteração para o acorde de “Ré com sétima” evidenciando a disjunção e a percepção da separação imposta pelo mar. Assim, sob a passionalização, o narrador volta a reiterar a isotopia da ambiência do mar: “O mar / quando quebra na praia/ É bonito, é bonito” mais uma vez assentado na tonalidade de “Ré” natural.

Percebemos, desse modo, o mar como um ator que exerce diversas actâncias, tanto em uma esfera qualificacional, quanto em uma esfera de ação: ele é bonito, mas também perigoso; pode ser o adjuvante que provê o sustento, mas também o antissujeito que tira a vida e separa pessoas, deixando viúvas e mães sem os filhos; por fim, pode ser o Destinador que modaliza os sujeitos com o poder/ dever – se alimentar, viver sob o signo da conjunção; mas pode também ser o Destinador julgador que sanciona positiva ou negativamente seus sujeitos.

Sobre os demais atores coletivos “gente” e “pescador” na narrativa individualizados como “Pedro” e “Rosinha”, podemos dizer que em relação ao mar (e aos seus desdobramentos actanciais) são configurados mais como sujeitos “à” (em posição passiva) que sujeitos “de” (em posição ativa).

O mar assim exerce uma exuberância de sentidos que impõe aos demais sujeitos uma subordinação às suas transformações actanciais. Acerca dessas configurações actanciais do mar nessa canção, cumpre destacar as categorias veridictórias da semiótica discursiva, conforme Tatit (2003, p. 196).



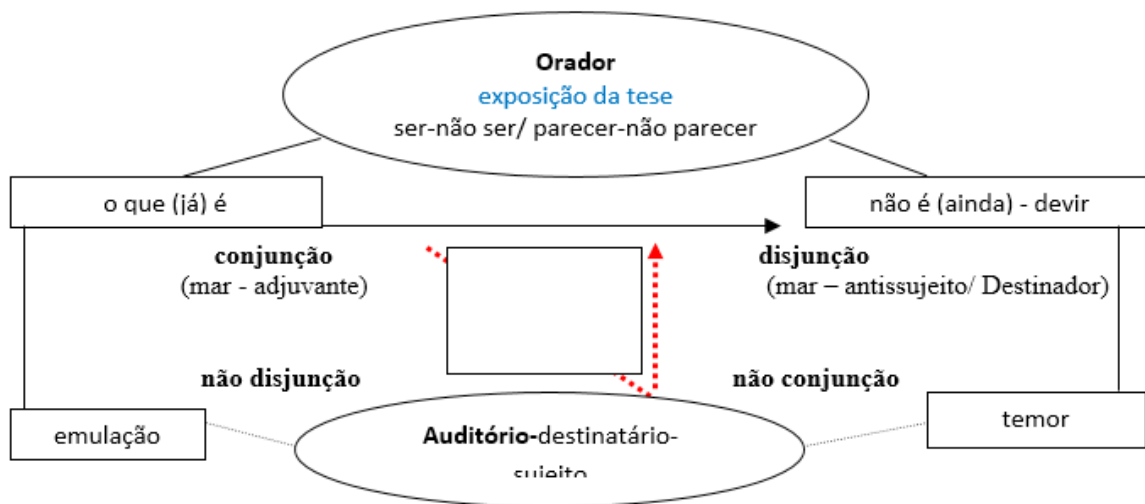
Podemos depreender que as actâncias que o mar assume (ou pode assumir no âmbito do devir) podem ser demonstradas no quadro acima. Ele pode ter suas actâncias percebidas como verdadeiras quando puder, ao mesmo tempo, ser e parecer; serão ilusórias quando apresentarem o par parecer e não-ser; serão secretas ao se articularem, simultaneamente, ser e não-parecer; e não sendo e nem parecendo, as actâncias podem ser tomadas como falsas. Desse modo, o ator mar, conforme exposição e narrativa do orador, consegue articular em suas actâncias arranjos diversos desse estatuto, dado o seu caráter volúvel. Esse caráter é evidenciado, tanto na letra, quanto na *melos*, conforme pudemos demonstrar. A manifestação actancial do mar no âmbito do devir fica imprecisa, dependendo do arranjo que se realize no estatuto veridictório. Ele é adjuvante ou antissujeito? Destinador modalizador ou julgador? Na peroração, conclusão da narrativa, ele retorna em sua configuração “é bonito, é bonito” reinstalando-se o mistério em relação às actâncias a serem manifestadas no devir.

## Ethos e Pathos

Destaquemos em relação ao *ethos* do orador uma configuração do saber parcial sobre “é bonito quando quebra na praia”, de ser conhecedor das histórias dos sujeitos relacionados ao mar, mas desconhecedor das dimensões possíveis do devir do mar. Coloca, assim, o *docere* (o ensinar), como função persuasiva e constitui um *ethos* pautado na benevolência, na prudência, na virtude, considerando que alerta, preocupa-se em alertar, e mostra saber o que expõe.

Acerca do *pathos*, podemos dizer que se mobilizam a emulação em relação actância do mar configurada como adjuvante e também do temor, considerando as actâncias

Destinador julgador e de antissujeito. Podemos representar essa situação retórica cancional da seguinte forma: o e da imprecisão do que seja o mar além de bonito.



## Considerações finais

A partir de nossas análises e exposições, convém, inicialmente, expor como concebemos a situação retórica cancional, considerando as provas retóricas que se articulam nela.

análise de forma mais completa. Assim, podemos representar o uso do mar nas canções aqui expostas e como recorrência figurativa, da seguinte forma:

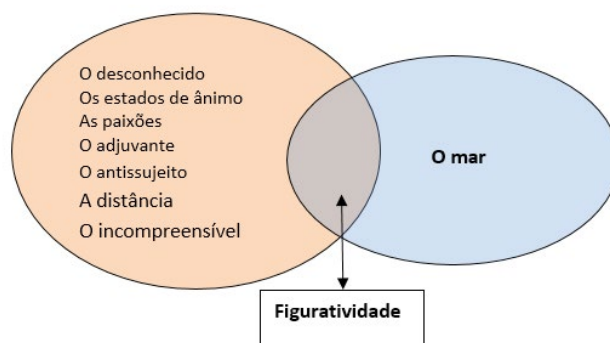
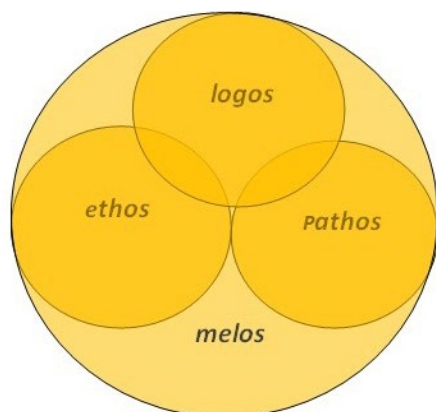


Figura 1: Situação retórica cancional/Articulação da trilogia retórica associada à melos

Acerca do “mar” como recurso figurativo, podemos propor, considerando as diversas possibilidades, conforme observamos, serve como suporte a diversas metaforizações. O mar é colocado, assim em intersecção com os estados de ânimo dos sujeitos ou com o estado de coisas percebido. Podemos depreender essa afirmativa, tanto pelas análises empreendidas, como pela breve demonstração que fizemos ao expor algumas canções, na introdução de nosso artigo e em nossas

Assim, a percepção de um estado de coisas e a consciência desse estado, coloca o mar, conforme observamos, em intersecção com essa percepção, como forma de expor uma a percepção que em linguagem objetiva e natural, puramente denotativa, talvez não fosse possível descrever tais fenômenos. Dessa forma, a figuratividade do mar é utilizada para descrever essas perspectivas.

Desse modo, é recorrente a necessidade de neutralizar essa figuratividade para, ao menos, aproximar-se da percepção do sujeito e daquilo que ele tenta expor por meio dessa figuratividade.

Fenomenologicamente, essa percepção do mar como um recurso possível de figuratividade para

abordar aquilo que em uma linguagem puramente denotativa não seria tarefa fácil, certamente, está associada à percepção do sujeito diante do mar: a percepção da imensidão do mar, diante de um sujeito diminuto relacionalmente; a percepção dos mistérios que o mar abriga; a percepção da dimensão histórica do mar, diante da finitude do sujeito que o contempla; a percepção da impotência do sujeito, diante da força do mar; a percepção da não possibilidade, sequer, de contemplação do mar por inteiro, tendo em vista que a capacidade visual que temos diante do mar é sempre de um recorte de perspectiva; a percepção da ambiência e imersão que o mar provoca, diante do sujeito, considerando toda a atmosfera que o mar é capaz de produzir, uma ambiência que submerge o sujeito em todos os seus sentidos paladar, tato, visão, audição, entre tantas possibilidades de percepção, entre tantas outras possibilidades perceptivas de se conceber, apreender, viver essa relação com o mar.

A utilização do mar, figurativamente, para tantos fins é reveladora da percepção do sujeito em sua pequenez, de nós mesmos, sujeitos diminutos, diante do mar. O mar aparece, dessa forma, como um ator criador de tensões ou distensões em nossas próprias narrativas. Enfim, percebemos que o mar, revela nas canções abordadas desde a introdução, a percepção que se tem dele na intersecção com aquilo que muitas vezes queremos expressar e temos dificuldade de em uma linguagem puramente denotativa conseguiríamos fazer.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 [s/d].
- \_\_\_\_\_. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CARMO JR., José Roberto do. *A voz: entre a palavra e a melodia*. In: *Teresa: Revista de literatura brasileira*. Vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.
- EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso, a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- LOPES, Ivã Carlos & TATTI, Luiz. *Ordem e desordem em fora de ordem*. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*. Vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Elos de Melodia e Letra: análise de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MEYER, Michel. *A Retórica*. São Paulo: Ática, 2007.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: A nova retórica*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TATTI, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a Semiótica – ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- \_\_\_\_\_. Abordagem do texto. In: FIORIN, Luiz José. (org). *Introdução à Linguística I*. Objetos teóricos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido em 21 de junho de 2017

Aprovado em 14 de agosto de 2017

# A telenovela como narrativa identitária do país no cenário complexo da contemporaneidade

pg 88- 100

Rondinele Aparecido Ribeiro<sup>1</sup>

Francisco Cláudio Alves Marques<sup>2</sup>

## Resumo:

A telenovela é um gênero de ficção audiovisual de grande importância para a história da televisão brasileira. Inicialmente concebida como um produto menor na grade de programação, ao longo de sua trajetória, passou a incorporar elementos tecnológicos, adquiriu uma linguagem peculiar e incorporou elementos do realismo. Enquanto objeto privilegiado de construção de uma narrativa sobre o país, a telenovela, na atualidade, tem se constituído por tramas cada vez mais naturalistas ao explorar temáticas ligadas ao cotidiano do brasileiro, mostrando seu grande potencial comunicativo, como defende Lopes (2014). A partir dessas considerações, este trabalho intenciona elucidar a trajetória da telenovela no Brasil bem como mostrar como esse gênero comunicativo incorporou temáticas sociais em seu enredo de modo a se constituir como uma verdadeira narrativa identitária acerca do país no cenário complexo da contemporaneidade marcado pela fragmentação do indivíduo e pela redefinição de identidades.

**Palavras-chave:** Telenovela. Ficção. Recurso Comunicativo. Identidade.

## THE TELENOVELA AS IDENTITY NARRATIVE OF THE COUNTRY IN THE COMPLEX SCENARIO OF CONTEMPORARY

### Abstract

The telenovela is a genre of audiovisual fiction of great importance for the history of Brazilian television. Initially conceived as a minor product in the programming grid, throughout its trajectory, it began to incorporate technological elements, acquired a peculiar language and incorporated elements of realism. As a privileged object of construction of a narrative about the country, the telenovela, today, has been constituted by increasingly naturalistic plots when exploring themes linked to Brazilian daily life, showing its great communicative potential, as Lopes (2014) argues. Based on these considerations, this work intends to elucidate the telenovela trajectory in Brazil as well as to show how this communicative genre incorporated social themes in its plot so as to constitute as a true identity narrative about the country in the complex scenario of contemporaneity marked by the fragmentation of the And by the redefinition of identities.

**Keywords:** Telenovela. Fiction. Communicative Resource. Identity.

### Introdução

O ato de narrar é uma necessidade essencialmente humana. Enquanto meio de expressão oral ou escrita, apresenta uma variedade de formas e está presente desde os primórdios em todas as sociedades

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais).

<sup>2</sup> Mestrando da UNESP/Assis.



constituindo-se numa forma de intercambiar experiências e entretenimento. Há inúmeras definições para o ato narrativo, também é verdade que muitos estudiosos se debruçaram e se debruçam na tarefa de definir um instinto tão primitivo quanto esse.

A grande verdade é que as narrativas se consubstanciam como produtos culturais, os quais são organizados e maneira sistemática por meio de signos, que exigem um mínimo grau de manipulação da linguagem. Dessa forma, é lícito concluir que “a origem da história em capítulos confunde-se com a origem da própria história do homem” (ALENCAR 2002, p.41). Assim, uma das grandes maneiras de se conhecer profundamente uma sociedade é conhecer suas histórias repletas de conflitos, costumes e medos. Isso ocorre, porque o grande fio condutor das histórias é a experiência e valores de uma sociedade. Como se sabe, as histórias compõem o grupo de ações destinadas a preservar e a fazer evoluir a espécie humana. Por meio delas, uma tribo ou um povo pode garantir a sobrevivência de suas crias e manter o conhecimento relativo à sua continuidade (SADEK, 2008). Nessa mesma esteira, Sadek (2008, p.18) acrescenta que o prazer de estar em conjunto, de desfrutar a companhia dos demais, de passar momentos comungando os mesmos sentimentos e os mesmos rituais também torna as histórias momentos necessários às tribos humanas e ansiados por elas. Na sequência, o estudioso conclui: “Benéficas, a serviço de forças mal-intencionadas ou ambas, as histórias têm sido contadas desde que o homem articulou signos” (SADEK, 2008, p.19).

Ao longo dos séculos, o ato de narrar sofreu profundas alterações quanto à sua forma e quanto ao seu suporte de divulgação. Assim, da primeira narrativa oral, passando pelo suporte escrito até se constituir numa legítima simbiose de códigos, a telenovela emergiu na sociedade audiovisual como gênero por excelência. Inspirada nas narrativas folhetinescas, o gênero herdou as

principais características de sua matriz literária, tais como a representação de enredos que promoviam amplamente a identificação do receptor com a obra e o gancho como forma de forjar o receptor a continuar acompanhando a produção.

Ao longo de mais de 60 anos de exibição no país, a telenovela tornou-se o gênero televisivo de maior sucesso, que responde na contemporaneidade pelo velho hábito de contar histórias, cumprindo um papel social, político e pedagógico à medida em que se liga diretamente à representação da realidade, promovendo amplamente a identificação com o receptor e esclarecendo sobre algumas condutas.

Muito longe de esgotar o tão vasto campo de confluências entre a narrativa literária e a narrativa seriada audiovisual, o presente artigo se propõe a tecer considerações acerca da narratividade e de sua importância para a humanidade. Para tanto, emprega tessituras sobre as especificidades do ato narrativo e de suas alterações ao longo dos séculos sofridas pela alteração do suporte até a atualidade marcada pela narrativa de ficção seriada audiovisual como grande fonte promotora do acesso ao entretenimento. Avança também na hipótese do gênero se constituir como uma narrativa identitária acerca do país.

## **A literatura parcelada nos jornais**

O jornal teve grande importância para a modernidade. Mais que levar informações, tal veículo de comunicação foi responsável pela propagação de um gênero literário de extrema importância para a literatura: o folhetim. A gestação desse gênero popularesco se deu na França e ocorreu no momento em que Emile Girardin, editor do *Jornal La Presse*, desejou revigorar o jornal, tornando-o mais popular. Assim, a ascensão dessa modalidade de narrativa está intrinsecamente ligada ao surgimento da literatura de massa. Para entender esse fenômeno de vendas, é necessário recorrer

ao contexto no qual sua gênese está atrelada: um contexto repleto de mudanças na sociedade europeia cujo grande agente é a Revolução Industrial, que propiciou o surgimento de uma sociedade aberta, móvel com enorme necessidade de consumir.

Nesse sentido, ao incluir o folhetim como estratégia de venda nos jornais, atendeu-se a um apelo capitalista, uma vez que a publicação de narrativas literárias no jornal significava a ampliação no número de leitores e, conseqüentemente, alavancou o número de vendas, como foi o caso do *Jornal La Presse*. O aumento vertiginoso do número de assinaturas possibilitou ao jornal diminuir o preço, tornando-o mais acessível ao público leitor, o que contribuiu para legar entretenimento e ficção às massas.

Perscrutar a configuração desse gênero é se debruçar num período conturbado, uma vez que a França experimentava uma situação marcada pela censura política. Nesse contexto, ocorre a ampliação conferida ao folhetim nos jornais, surgindo um espaço profícuo para publicação de histórias parceladas. Vale acrescentar que tal espaço já existia, sendo que, antes de Girardin, o termo folhetim era empregado para designar o suplemento destinado à crítica literária e a outros temas. A partir da atitude de renovação implementada por Emile Girardin, o gênero folhetim revigorou-se. Assim, conforme esclarece Alencar (2002, p.42), tais narrativas “seriam histórias de amor e aventura no chamado estilo folhetim miscelânea, nas escola romântica e no melodrama do teatro popular”.

Girardin e seu ex-sócio, Armand Dutacq logo perceberam enormes vantagens financeiras que teriam com a publicação de folhetins em seus jornais. Dessa forma, *La Presse* e o *Le Siècle* foram os grandes precursores no que se refere à publicação desse gênero. A estreia se deu em 05 de agosto de 1836, quando o jornal de Girardin iniciou a publicação de *Lazarillo de Tormes*. Todavia, tal publicação ainda não contava com as características

folhetinescas, sobretudo, pelo fato de não ter sido concebida com o intuito de ser publicada diariamente em formatos parcelados nos rodapés de jornais. O sucesso dessa modalidade literária foi tão grande, que no ano de 1840, o folhetim já estava estabelecido como importante gênero literário, tanto é que grandes escritores franceses eram disputados pelos jornais para produzirem romances-folhetins. Esse fenômeno cultural alastrou-se por toda a Europa, tanto é que em alguns jornais mais populares, tiveram a publicação de seis folhetins ao mesmo tempo.

Para garantir o sucesso de público, os folhetins passaram a empregar em sua estrutura basicamente dois recursos literários. O primeiro recurso é o suspense, que tem como marca principal o emprego do gancho, o que garantia que o leitor mantivesse o interesse na continuação da história que seria publicada no dia seguinte. Já o segundo recurso, é a redundância com o intuito e recapitular a trama, o que servia como forma de esclarecimento para aquele leitor que estava acompanhando a história a partir daquele momento.

Sobre o emprego do gancho, valem as explicações de Costa:

O gancho - essa ferramenta com a qual o narrador secciona sua história em pedaços, mantendo o interesse e avivando a curiosidade de seu interlocutor - é uma intrincada gramática que exige todo um “amarramento” próprio da trama. Os ganchos sintetizam os capítulos diários de uma narrativa seriada, demonstrando que as intrigas foram urdidas exatamente para terminarem nesse hiato preciso e calculado - é como se o narrador começasse a escrever o capítulo, pensando já em como encerrá-lo. Podemos dizer que quem escreve tanto conta como sugere o que não conta, quando silencia, corta ou interrompe. Há um enredo que se apresenta no texto e outro que se esconde na imaginação do público, proposto pelo narrador. O gancho acentua os silêncios, as propostas, as ambigüidades, as sugestões, estimula os desejos, as expectativas, os sonhos (COSTA, 2001, p.04).

Analisado sob esse viés, percebe-se que o traçado histórico do folhetim é inerente à própria

história do século XIX do ponto de vista social e estrutural. A esse respeito Alencar (2002) comenta que mesmo tendo surgido novas formas de comunicação e de entretenimento – grandes formas de promoção artística, a estrutura folhetinesca permaneceu.

Arnt (2004) sustenta a tese de que irá ocorrer no século XIX uma profunda associação entre literatura e jornalismo. “No século XIX, literatura e jornalismo vão ser indissociáveis. Os maiores escritores da literatura universal passaram pela imprensa, não só como jornalistas, mas como cronistas, escritores de folhetins e romancistas” (ARNT, 2004, p.47). A essa fase, a estudiosa denomina de jornalismo literário e vai mais além ao delimitar que esse período se estende de 1830 ao final do século. Analisado sob esse viés, percebe-se que o traçado histórico do folhetim é inerente à própria história do século XIX do ponto de vista social e estrutural.

Cumprido o dever de lembrar que no Brasil, a publicação dos folhetins está atrelada à história de leitura do país, já que os livros constituíam um objeto cultural quase inacessível à maioria da população devido à pouca atividade de imprensa. Assim, o jornal irá cumprir o papel de atividade cultural, sendo um espaço para a publicação de folhetins, romances e contos. Aqui, o primeiro romance brasileiro só foi publicado em 1843 por Teixeira e Souza, todavia, o primeiro romance-folhetim publicado em solo brasileiro foi *O Capitão Paulo*, em 1838, do escritor *Alexandre Dumas*, que fora publicado no *Jornal do Commercio*.

Sadek (2008) assevera que o Brasil se alfabetizou enquanto lia folhetins. Isso posto, porque esse gênero passa a fazer parte do cotidiano brasileiro no momento em que o país estava se formando enquanto nação. Trata-se de um momento de formação da leitura em uma sociedade marcada por um grande número de analfabetos.

Como a atividade de reprodução tipográfica só foi permitida a partir da vinda da família real para o Brasil em 1808 associada ao projeto de exploração da metrópole que proibiu na colônia o desenvolvimento de uma cultura letrada em face de uma possível despertar de consciência crítica, o que levaria a possível confronto com os ideias de exploração da metrópole, não se desenvolveu na colônia qualquer atividade que pudesse propagar uma cultura letrada. Era verdade que circulava na colônia obras, mesmo que proibidas pela metrópole, mas não era o suficiente para desenvolver um público leitor. Vale acrescentar também que na época não se tinha universidades, o que fazia o país mergulhar ainda mais em um atraso, se comparado ao restante dos países.

Sobre a situação apresentada, valem as tessituras de Sadek:

O Brasil que recebeu a primeira prensa somente em 1808, com a vinda de D. João VI, tinha naquele momento menos de 3% da população alfabetizada. Lentamente, mais brasileiros foram aprendendo a ler, e, ao, mesmo tempo, os jornais foram aparecendo, com folhetins incluídos. A difusão dos folhetins e a alfabetização de maior parcela da população brasileira são contemporâneas, e, ainda que sem comprovação documental, é razoável pensar que o Brasil se alfabetizou enquanto lia folhetins. O encanto pelas histórias parceladas veio das elites cultas (que liam jornais) e contaminou outras porções da população que se iniciavam nas letras (SADEK, 2008, p. 31).

Boa parte dos grandes escritores brasileiros do século XIX como postula Arnt (2004), encontraram no jornal uma forma de publicar suas obras. Assim, escritores que perfazem um cânone militaram na imprensa, o que mostra o quanto no Brasil será importante o jornalismo literário para a formação e promoção da leitura. Só para citar, podemos incluir no rol daqueles que passaram pelo jornal Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompeia, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha, José de Alencar, Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida.

## A telenovela: um folhetim eletrônico

A telenovela é um gênero de ficção seriada considerada herdeira do formato do gênero folhetim, bem como aspecto estrutural melodramático. Sua origem está atrelada a Cuba, que exportou o gênero para vários países latino-americanos, tais como México e Argentina até a chegada no Brasil. Escritas em capítulos, as telenovelas constituem-se como o principal produto da ficção televisiva, respondendo pela promoção do acesso à ficção, pelo sucesso comercial das emissoras (principalmente da Rede Globo), pela (s) (re)configuração(ões) identitária(s) do país. Tendo sua origem a partir do folhetim, do melodrama e das *soap operas*, a telenovela passou a ser objeto acadêmico de estudos, o que muito serviu para abandonar o ponto de vista majoritário que grassou no meio de que se tratava de um produto alienante. Assim, esse gênero passou a se constituir em uma narrativa brasileira por excelência capaz de documentar a realidade justamente por ter evoluído conjuntamente com o seu suporte (nesse sentido, sua trajetória se confunde com a da televisão) e com o próprio país, o qual passou por inúmeras transformações desde os anos 1950.

Esse gênero caracterizado como a expressão máxima televisiva da indústria cultural, notoriamente alterou o seu formato desde a primeira exibição no Brasil em 1951. De um produto menor na grade de programação televisiva e de conteúdo evasivo, a telenovela, a partir da década de 1960, passou a tratar de temáticas inerentes ao cotidiano do país, o que muito serviu para promover uma verdadeira identificação do público com o enredo cada vez mais próximo da realidade experimentada. Pode-se dizer, então, que enquanto suporte narrativo por excelência, a televisão e seu gênero telenovela diluiu as fronteiras entre a realidade e o ficcional.

Renata Pallottini define essa produção:

A telenovela de modelo brasileiro, talvez latino-americano, é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação. Naturalmente, a trama planejada como a principal é a que leva o enredo básico, a fábula mais importante, do começo ao fim da ação, e a que justifica todo o projeto, dando-lhe unidade (PALLOTTINI, 2012, p. 48)

Wanderley Postigo defende a tese de que a telenovela é um gênero híbrido devido a mescla que realiza em diversas matrizes. “Assim, a telenovela une recursos do teatro, do cinema e do rádio bem como, por meio dos folhetins e da forma de se fazer um roteiro, da literatura” (POSTIGO, 2008, p. 316). Notoriamente, ao se analisar sua origem, pode-se dizer que tal produto sintetiza as características essenciais da indústria cultural: a diluição das fronteiras entre o erudito e o popular para criação de um novo gênero. Assim, sobre a constituição do gênero telenovela, faz-se de extrema importância esclarecer que tal produção televisiva tem uma história que se confunde com a introdução de seu suporte no Brasil, já que estão presentes desde a implantação da televisão no país.

É bom lembrar que, de início, esse gênero era considerado produto menos nobre, se comparado ao teleteatro, que contava com grande número de atores do teatro e empregava roteiros adaptados das obras literárias. Enquanto aspectos técnicos, é importante frisar que, nos seus primórdios, a teledramaturgia não contava com a linguagem própria tampouco contava com o tão propalado nível de acabamento que tais produções alcançaram, fazendo com que o Brasil ficasse conhecido como “o país das telenovelas”.

Imperava nas produções iniciais, de acordo com Sadek (2008, p.12) um caráter improvisado. “O começo da TV no Brasil foi improvisado. Ela foi trazida praticamente num rompante na década de 1950, e, como não havia gente especializada nesse trabalho, os técnicos do rádio foram requisitados

para fazer os primeiros programas da TV”. Já que no tange às temáticas, pode-se falar que, nessa fase inicial, grande parte dos roteiros eram adaptações de obras literárias. Tal estratégia era empregada para legitimar um gênero incipiente, que não contava ainda com um formato profissional.

Vale ressaltar, contudo, que mesmo o gênero estando calcado numa estrutura narrativa similar ao do folhetim, a telenovela passou por várias transformações, sobretudo, porque incorporou novas tecnologias e consolidou-se como gênero de forte aceitação popular por veicular temáticas cada vez mais envolventes, as quais dialogam com a realidade dos receptores, além de procurar cada vez mais interação com o público-alvo. Suas características melodramáticas foram abandonadas em parte por uma linguagem própria, o que propiciou contextualizar e representar os confrontos e problemas da sociedade.

Vale ressaltar que as características ora descritas começaram a ser percebidas a partir dos anos 1960, tendo o auge nos anos 1970 em plena ditadura. Alguns estudiosos apontam que essa década deve ser encarada como o período de grande nível apurado das produções. A grande verdade é que a novela passou a se constituir num precioso instrumento de integração nacional, representando papéis sociais, ligando a conquistas políticas, representando comportamentos, esclarecendo determinadas condutas, refletindo determinadas lutas de classes e de gêneros, criando hábitos de consumo, produzindo padrões e normas. Enfim, foi alçada ao posto de grande instrumento de integração nacional ou, como assevera, Lopes (2009), numa narrativa sobre a nação e uma forma de participar dessa nação imaginada.

De fato, observa-se que ocorreu a aproximação da realidade muito próxima com a ficção. Desse resultado, a telenovela conseguiu penetrar ativamente na casa dos brasileiros, promovendo uma maior identificação, o que levou

a uma projeção muito maior da obra, podendo-se falar que a teleficção passou a cumprir uma função social à medida que estabelece referência a um universo que é exterior à narrativa, assumindo um papel explícito de intervenção em histórias, funcionando como grandes prestadoras de serviços à sociedade, o que corresponde à função comunicativa que Lopes (2009, 2014) atribui para esse gênero.

## **Uma sistematização para o estudo da telenovela**

No Brasil, as telenovelas correspondem a uma forma de narrativização da sociedade. Constituindo-se como carro chefe da teleficção, esse gênero retrata aspectos ligados à intimidade dos brasileiros e dá visibilidade a temas considerados polêmicos. Enquanto produto de mídia, a telenovela é um produto de maior aceitação na sociedade e o que mais capacidade tem de penetrar no cotidiano da sociedade devido ao seu caráter de conseguir constituir-se num verdadeiro gênero de visibilidade social e alimentar um repertório compartilhado de conteúdos. “No Brasil, frequentemente mais da metade dos aparelhos de TV ligados sintonizam mesma telenovela, que, em contato diário com os espectadores, lança modas, induz comportamentos, opina acerca de polêmicas, presta serviços e participa do cotidiano do país” (SADEK, 2008, p.11). Essa forma de narrativa, audiovisual, não resta dúvidas, é um objeto cultural brasileiro: “é possível afirmar que a telenovela conquistou reconhecimento público como produto estético e cultural, convertendo-se em figura central da indústria televisiva e da cultura do País” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p.10).

Estabelecendo-se um cânone para essa modalidade de narrativa no país, é oportuno seguir a divisão proposta por Maria Immacolata Vassallo de Lopes, que dividiu a história do gênero no



país em 3 fases: sentimental (1951-1967), realista (1968 – 1990) e naturalista (a partir dos anos 1990). De acordo com a divisão proposta pela autora, a primeira fase corresponde aos primeiros anos de exibição do gênero, fase classificada pela estudiosa como sentimental devido aos aspectos extremamente melodramáticos presentes nas primeiras produções teleficcionais. Nessa fase incipiente, sobressaiu uma visão bastante maniqueísta a que as personagens eram submetidas, chegando, muitas vezes, à inverossimilhança. Outra característica recorrente nas produções desse período está associada ao caráter alienante e evasivo, uma vez que a realidade nacional não figurava no enredo das primeiras telenovelas, os quais eram permeados por ambientações bastante distantes e artificiais, fazendo com que a telenovela fosse vista como um gênero desqualificado e alienante.

Pode-se muito bem definir essa fase incipiente como uma fase experimental. Basta lembrar que o gênero telenovela não era a principal produto das emissoras, sua exibição não era diária e o formato era “ao vivo”. Apenas nos anos 1960 é que se teve a incorporação de aparato tecnológico responsável por conferir ao gênero a captação das imagens e a edição para sua veiculação nacional. Para Sadek (2008, p.35), a partir da adoção do videotape nos anos 1960, ocorreu a operacionalização dessa narrativa e as telenovelas passaram a ser mais viáveis. “O VT é o divisor de águas na história da televisão em todo o mundo. Deu-lhe sentido de obra duradoura, como o cinema” (TÁVOLA, 1996, p.75).

Em 1963, a TV Excelsior importou da Argentina o modelo de telenovela que impera até hoje o Brasil: o formato diário, sendo inaugurado pela telenovela 2-5499 Ocupado, do argentino Tito di Miglio. A trama, originalmente denominou-se “0597 Dá ocupado”. Constitui-se como sendo a primeira telenovela exibida diariamente no país. “Telencenada” pela TV Excelsior, em São Paulo,

no horário das 19 horas, foi exibida de julho a setembro de 1963. “ A ideia de transmissão diária dos capítulos nasceu de uma viagem de Edson Leite, superintendente da TV Excelsior, à Argentina, onde viu novelas exibidas diariamente, sempre no mesmo horário. Ao voltar, comprou os direitos da novela [...] (TÁVOLA, 1996, p.86). Dessa forma, como pontua Alencar (2002, p.20), “mais de uma década depois, as histórias, antes contadas duas ou três vezes por semana, passaram a ser diárias”. Conforme asserções de Távola (1996), a referida novela não logrou tanto sucesso. Assim, seu registro é apenas necessário pelo alto valor histórico. Para Hamburger (2005), o formato de exibição diário da telenovela foi fundamental para se conquistar a atração do público e fisgar audiências. Assim, essa estratégia inicial empregada nos anos 60 irá se consolidar na década posterior.

A estudiosa Alina Aires explica que a importação do modelo diário mostrou o caráter industrial que o gênero acabou experimentando:

O advento da telenovela diária está diretamente relacionado com esse esquema industrial e alcançam sucesso rápido. Dentre novelas importadas e radionovelas brasileiras adaptadas do rádio, o período é marcadamente caracterizado pela presença do melodrama. Imperava o estilo fantasioso de Glória Magadan, autora e diretora das maiores telenovelas veiculadas pela Rede Globo no período, como “O Sheik de Agadir” e “Sua Vida me pertence” (AIRES, 2014, p.09)

Lopes(2009;2014)incluiu no segundo período, compreendido entre 1968 a 1990, as produções que passaram a se constituir numa intensa veiculação de debates acerca da modernização brasileira. Pode-se dizer que as telenovelas produzidas nessa fase puderam captar as alterações experimentadas pelo Brasil no cenário, político, econômico e social. Do ponto de vista político, as produções foram responsáveis pela diluição da extensa carga melodramática que imperava no gênero, cabendo a *Beto Rockefeller* (exibida entre 1968 e 1969) mudar

o paradigma evasivo e melodramático que operava nas produções teleficcionais.

Considerada revolucionária por empregar como protagonista um anti-herói, um verdadeiro enganador que vendia sapatos em um bairro popular e queria ingressar no mundo dos ricos, *Beto Rockefeller* representa um verdadeiro “divisor de águas” na história da teledramaturgia nacional. Para Sadek (2008), essa telenovela é a primeira considerada moderna, com temática bastante atual. Ela foi responsável por atrair o público masculino, até então, ausente das telenovelas, já que elas eram, em sua essência, melodramáticas. Em sua tessitura, *Beto Rockefeller* inovou empregando diálogos marcados pela coloquialidade e pelo emprego de gírias. “A encenação era naturalista. Espectadores ricos e pobres ficaram encantados com as manobras de Beto para participar de um mundo que não era o seu” (SADEK, 2008, p.37). “Após grande sucesso, esta telenovela abriu caminho para a renovação e modernização do formato, dialogando com o projeto de urbanização e modernização do Brasil, e promovendo uma revolução estética definitiva na linguagem das telenovelas [...]” (AIRES, 2014 p.02).

Conforme salienta Hamburger (2005), a liberalização dos costumes pela qual o Brasil passou nesse amplo processo de modernização foi responsável pelo oferecimento de material necessário para que as tramas desenvolvessem seu enredo. A estudiosa aponta ainda que as produções dessa fase seguiram uma concepção quase didática, sobretudo, por terem sido estruturadas em função dos aspectos sociais, que impulsionaram a transformação do país. “A oposição entre o Brasil tradicional e o Brasil moderno que mobilizou a militância política e cultural brasileira nas décadas de 150-60 está difundida nas novelas do período 1970-90” (HAMBURGER, 2005, p.100). Nessa fase, pode-se dizer também que ocorreu uma grande diversificação técnica empregada nas produções, além da diluição das fronteiras entre o real e o

ficcional. Ao alinhar uma estrutura teledramática com a contemporaneidade, a telenovela propiciou uma verdadeira interação com os telespectadores, promovendo a captação de referências do país que abandonava sua condição agrária para adentrar no cenário globalizado.

Ao se posicionar sobre a importância dessa telenovela para a teledramaturgia nacional, Lopes assevera:

Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. O uso de gravações externas introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. Sintonzou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização (LOPES, 2009, p.25)

Por fim, a última fase compreendida pela estudiosa como fase naturalista, estrutura-se a partir dos anos 1990 e conta com a forte presença de elementos realistas, os quais caracterizaram a fase anterior com a diferença de que na atual fase a verossimilhança é atingida quando se emprega temáticas cada vez mais sociais mantendo um diálogo constante com a realidade. Para a autora, as tramas desse período apresentam um forte discurso que dialoga diretamente com as situações experimentadas pela sociedade em seu dia a dia. Como uma característica dessa fase, Lopes defende que a telenovela deve ser vista como um recurso comunicativo, ou seja, “[...] identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p.32).

A partir da inserção desse viés mais naturalista nas ficções televisivas, pode-se entender que esse vasto conjunto de referências narrativas passam a ser um nutriente na memória do receptor. Notoriamente, a telenovela é alçada ao status de

objeto artístico e estético notabilizando-se como fator de humanização, posto que pode educar e edificar. Enquanto objeto estético, propicia ao leitor entrar em contato com um mundo que não é o seu, servindo como um agente de ampliação dos horizontes de expectativas. Nesse sentido, estimula o senso crítico e o senso de cidadania, servindo como amplo espaço de reflexão por representar os conflitos humanos e torná-los próximos da sociedade. “Acreditamos que abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual dispositivos discursivos naturalistas ou documentarizantes passam a ser deliberadamente explicitados e combinados com diversificações da matriz melodramática da telenovela” (LOPES, 2014, p.05).

A narrativa televisiva é capaz de representar temáticas cada vez mais cotidianas do universo brasileiro, que muito serve como um estímulo ao senso crítico e propicia um amplo espaço de reflexão, o que Lopes (2009; 2014) define como potencialidade de a telenovela constituir-se como uma *agenda setting*, justamente por servir como espaço de reflexão por representar os conflitos humanos e torná-los próximos dos receptores e, na maioria das vezes, servindo como uma verdadeira prática de esclarecimento de condutas as quais nutrem a referência do telespectador.

Para Lopes (2014), o telespectador vive imerso numa verdadeira cultura da comunicação que está assentada na percepção que se tem sobre o outro bem como no reconhecimento do indivíduo como componente principal do agir comunicativo. Nas palavras da autora: “É dentro desse universo de sentidos que podemos conceber a institucionalização singular da telenovela brasileira na cultura e na sociedade como um recurso ou uma “alavanca” que pode ser ativada na persecução da cidadania cultural [...]” (LOPES, 2014, p.07). Nesse sentido, as telenovelas, enquanto componente

máximo da sociedade audiovisual, atuam como elemento de socialização e fonte pedagógica, sobretudo, por esclarecer condutas, legar valores e informações, comportando-se como grande fator de emancipação.

## Telenovela e Identidade Nacional

A questão acerca das identidades é extremamente importante na contemporaneidade. Esse conceito amplamente discutido ganhou contornos relevantes devido ao estágio de globalização experimentado, o que alimentou ainda mais esse debate. Primeiramente, é necessário afirmar que o conceito de identidade, nas palavras de Bauman (2005), não passava de uma convenção que foi apreendida e assimilada ao longo do tempo. Basta se lembrar que de início, tal conceito era ditado pelo nascimento do indivíduo numa sociedade marcada pela estratificação. Mais tardiamente, o conceito passou a se relacionar com o papel que o indivíduo ocupava na pirâmide de trabalho.

Ao explicar a identidade, Bauman se posiciona da seguinte forma:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade.” (BAUMAN, 2005, p. 17).

É lícito afirmar que Bauman encara as identidades como transitórias à medida em que se alteram em virtude das relações entre os seres se notabilizarem por serem cada vez mais fluidas. Por esse motivo, as estudiosas Figueiredo e Noronha (2015, p. 189) asseveram que “a questão das identidades na modernidade tardia é complexa, uma vez que se trata de ocupar contornos mais fluidos sem contornos definidos”. Para Hall (2001,

p.03), “a identidade é um assunto amplamente discutido na teoria social”. O autor postula que é um conceito importante para se compreender as relações sociológicas de fim de século. Assim, o teórico postula que “as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2001. p.07). Em suas teorizações, o autor sustenta que há identidades plurais, encarada como processo mais amplo de mudança e defende que as identidades estão sempre em formação, não sendo fixas, estáticas, mas sim alteráveis, podendo-se concluir que as identidades não são elaboradas isoladamente, mas negociadas pelo indivíduo durante toda a vida.

Em sua obra intitulada *A identidade cultural na pós-Modernidade*, o estudioso jamaicano Stuart Hall aponta para uma crise acerca da identidade e a delinea como um processo mais amplo de mudança. Dessa forma, o grande objetivo do autor é buscar explorar questões relacionadas com a identidade cultural na modernidade tardia bem como avaliar se há uma crise a respeito do tão discutido conceito. Nas palavras do autor, identidade trata-se de “um conceito demasiadamente complexo, pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea” (HALL, 2001, p.08).

Não se pode esquecer de que a questão da identidade liga-se às heranças sociais e culturais. É um conceito que se forma pela vivência em grupos que mantêm hábitos parecidos. Tal conceito é amplamente discutido Na atual conjectura, porque na atualidade se tem um indivíduo multicultural. Dessa forma, pode-se falar que o conceito ora antes fixo, deve ser revigorado, porque o indivíduo contemporâneo busca identidades em movimento. Para Stuart Hall, as identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo. “O sujeito, previamente vivido como

tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL, 2001. p.12).

Utilizando postulações de Figueiredo e Noronha (2005), percebe-se que esse ser é caracterizado pelas identidades contraditórias, sendo constantemente deslocadas em função dos elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe social, de posição política e religiosa. Enfim, são várias as identificações formadoras do mosaico do nosso eu. Dessa forma, a atual etapa da sociedade constituiu-se como um período de profundas transformações sociais. É um período em que se presencia um forte desenvolvimento da imprensa e da comunicação. Trata-se de uma era marcada pela velocidade dos descobrimentos. Afinal, nunca se teve tantas descobertas em período de tempo pouco reduzido. Dessa forma, a sociedade vive em prol de novas buscas, tendo novos anseios porque a realidade na qual está inserido é outra bastante diferente de períodos anteriores.

A sociedade do consumo, a sociedade globalizada e a profunda dependência das mídias são um reflexo desses novos tempos, o que altera constantemente a identidade dos indivíduos. De modo geral, o homem do final do século XX não se apresenta com uma identidade única, mas com várias identidades, que são alteráveis e descartáveis. Para esse homem, há uma crise na crença e no conhecimento. Por essa razão, há uma incapacidade de se manter crente em suas convicções ao mesmo tempo em que acredita ser o conhecimento meramente transitório. Assim, a crise desse sujeito é evidenciada pelas suas atitudes cada vez mais superficiais, ensimesmadas e fluidas.

O advento do moderno, aliás, suscita uma série de nomenclaturas. Os próprios teóricos, como Stuart Hall, alternam a designação para se referir a esse tipo de sujeito como forma de acompanhar as mudanças. No geral, as expressões empregadas

para se referir a essa era são: “pós-modernidade”, “modernidade líquida”, “modernidade tardia”, “sobremodernidade” e “hipermodernidade”. Outros, por sua vez, preferem designar apenas por modernidade por acreditarem que não ocorreram mudanças significativas como a que houve pelo intermédio dos ideais iluministas calcados na explicação racional da humanidade.

Relacionando-se as teorizações ora apresentadas com as narrativas teleficcionais, pode-se compreender que os estudos acerca do gênero telenovela são fundamentais para a compreensão da cultura contemporânea, bem como para a construção da identidade nacional. Mais que isso, “os produtos da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e ações políticas” (KELLNER, 2001, p.123).

Embora os estudos acerca do gênero telenovela levaram cerca de três décadas para começar a refletir na influência desse gênero no campo cultural brasileiro, ele ganhou visibilidade, sobretudo, a partir de ideais oriundos da linha de Estudos Culturais.

Utilizando postulações de Motter:

A telenovela pode ser considerada no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais do que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades (MOTTER, 2003, p.174).

A partir dessas postulações, pode-se perceber, então, o quão importante se faz necessário estudar as mídias, sobretudo, as telenovelas, como forma de interpretar o país bem como uma referência para balizar questões identitárias. Ademais, como ensina Tondato (2011), pensar a comunicação na América Latina é pensar na teleficção como uma

forma consistente de referência para a construção de identidade (s):

A mídia, cuja força social é indiscutível na contemporaneidade, como mais um sistema simbólico a elaborar e representar as culturas, tem seu papel reforçado na construção das identidades, sejam as individuais ou as coletivas. A relação com as identidades individuais se estabelece no processo de representação que faz transparecer o modo como as sociedades se reconhecem e, portanto, são representadas (TONDATO, 2011, p.293).

Silverstone (2002) afirma que o trabalho com mídias deve ser pautado como dimensão social, cultural, política e econômica do mundo moderno. “Estudá-la como dimensão social e cultural, mas também política econômica, do mundo moderno. Estudar sua onipresença e sua complexidade. Estudá-la como algo que contribui para nossa variável capacidade de compreender o mundo, de produzir seus significados” (SILVERSTONE, 2002, p. 13).

Pela profundidade dos temas retratados e pelo serviço de formativo que prestam à nação, é indiscutível que a telenovela deixou de ocupar o posto de mero entretenimento para se consolidar numa narrativa acerca da nação. “Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais” (LOPES, 2009, p.06). Pode-se falar, então, de acordo com o ponto de vista da autora, que a telenovela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada.

## Considerações Finais

O presente artigo tratou acerca da constituição da telenovela, enfocando suas relações com as matrizes populares até sua constituição



como uma narrativa acerca do país fortemente constituída como um recurso comunicativo. Presente no país desde 1951, sua trajetória é inerente ao desenvolvimento da televisão. De início, essa narrativa teleficcional foi encarada com forte preconceito por ser considerada uma forma de entretenimento alienante devido ao forte componente melodramático que grassava em sua constituição.

Nos últimos 40 anos, o gênero ganhou reconhecimento acadêmico sendo alçado ao posto de um verdadeiro produto cultura brasileiro. Assim, esse “folhetim eletrônico repaginado” promove amplamente o processo de identificação dos telespectadores com os personagens num processo em que o real e o ficcional se misturam. Pode-se falar também que a narrativa teleficcional promove um amplo debate na sociedade por dar visibilidade a temáticas complexas e polêmicas, constituindo-se num verdadeiro fórum de debates na nação.

Longe de esgotar as postulações acerca da telenovela, este artigo concentra seu foco em creditar à telenovela, enquanto produto de ficção seriada, a capacidade de se constituir uma narrativa acerca do país. Esse gênero foi conquistando seu espaço enquanto objeto privilegiado de promoção de identidade nacional, ganhando visibilidade em torno da cultura nacional, tornando-se indispensável para a compreensão da cultura contemporânea. Ademais, alçada à principal produto de uma indústria televisiva, a telenovela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização e representação do país.

## Referências

- AIRES, ALIANA Barbosa. A teleficção brasileira ensinando a consumir. Anais do 4º Congresso Internacional de Comunicação. São Paulo, ESPM, 2014.
- ALENCAR, Mauro. A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil, São Paulo: Senac, 2002.
- ARNT, Hérís. Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano. Revista Contemporânea. Edição nº 03 - Ano I - Jul/Dez 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- COSTA, Cristiane. Eu compro essa Mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FIGUEIREDO, Eurídice. NORONHA, Jovita Maria G. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A. Editora, 2001.
- HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Bauru: Edusc, 2001.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de ; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma . Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: XXII Encontro Anual da Compós, 2013, Salvador. Campós 2013 - Anais, 2013.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como Recurso Comunicativo. MATRIZES, v. 3, n.1, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. Disponível em <[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISAO/templatexxiiicompos\\_2278-1\\_2246.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiiicompos_2278-1_2246.pdf)>. Acesso em 04/05/2016.
- MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São

Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOTTER, Maria. Telenovela Internacionalização e Interculturalidade. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

POSTIGO, Vanderlei. A questão da autoria em telenovelas brasileiras. Anuário da Produção Acadêmica Docente Vol. XII, Nº. 2, Ano 2008.

SADEK, José Roberto. Telenovela: Um olhar do cinema, São Paulo: Summus, 2008.

SILVERSTONE, Roger. Por que Estudar a Mídia? São Paulo: Edições Loyola, 2002.

TÁVOLA, Artur da. A telenovela brasileira: história análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

TONDATO, Marcia Perencin. Comunicação e consumo: representações identitárias da mulher na publicidade do prime-time. Revista ECO-POS, abril, 2011.

Recebido em 17 de junho de 2017

Aceito em: 30 de setembro de 2017

# Crenças e atitudes linguísticas de descendentes de imigrantes italianos: um estudo em Pinho de Baixo, Irati/Pr

pg 101-115

Rosana Taís Rossa  
Loremi Loregian-Penkal

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar um recorte dos dados coletados em nossa pesquisa de mestrado que se propôs a investigar as crenças e atitudes linguísticas de descendentes de imigrantes italianos em Pinho de Baixo, zona rural de Irati/PR. Das 30 questões analisadas na dissertação, escolhemos apenas seis para apresentar aqui. Seguindo a linha de pensamento de Balthazar (2016), Botassini (2013), Alkmim (2001), Severo (2014) e outros autores, fizemos um levantamento das crenças e atitudes linguísticas dos moradores da comunidade por meio de entrevistas e questionários. Neste estudo, mostraremos algumas das crenças e atitudes linguísticas manifestadas por nossos informantes e refletiremos como elas interferem na nossa visão de mundo, na avaliação da nossa fala e, principalmente, da fala do outro.

**Palavras-chave:** Crenças e Atitudes linguísticas; Italiano; Pinho De Baixo, Sociolinguística Variacionista.

## BELIEFS AND LINGUISTIC ATTITUDES OF ITALIAN IMMIGRANT DESCENDENTS: A STUDY IN PINHO DE BAIXO, IRATI / PARANÁ STATE

## Abstract

This study aims to present a fragment of the data collected in our master's research which propounded to investigate the linguistic beliefs and attitudes of descendents of Italian immigrants in Pinho de Baixo community, in Irati, Paraná State. Out of the 30 questions analyzed in the dissertation, we chose six to present here. Following the line of thinking of Balthazar (2016), Botassini (2013), Alkmim (2001), Severo (2014) and other authors, we surveyed the linguistic beliefs and attitudes of community residents through interviews and questionnaires. In this study, we will show some of the linguistic beliefs and attitudes manifested by our informants and reflect about how they interfere in our world view, in the evaluation of our speech and, mainly, in the speech of the other.

**Keywords:** Beliefs and Language Attitudes; Italian; Pinho De Baixo; Variacionist Sociolinguistics.

## Introdução

Se falar da língua é falar do ser humano, então inevitavelmente esbarramos nas “diferenças”. Cada indivíduo tem sua própria identidade, suas características peculiares, heranças de uma formação histórica, social e cultural que o moldam e o definem como parte de um grupo determinado. Botassini (2013) declara que, devido às dimensões territoriais, o Brasil é um país multifacetado, sendo natural que haja

diferenças étnicas, culturais, religiosas, sociais e, inclusive, linguísticas, permeando seus habitantes. Citando uma pesquisa do Grupo de Trabalho de Diversidade Linguística do Brasil (GTDL), Botassini (2013) afirma que no Brasil são falados aproximadamente 200 idiomas. Mais que isso, dentro de cada idioma podem existir divergências na pronúncia das palavras, nas construções sintáticas e nos efeitos de sentido. De acordo com a autora,

verifica-se, no âmbito da própria língua portuguesa brasileira, variação linguística decorrente de diferenças regionais ou geográficas, condicionada pela adequação do uso da linguagem às diversas situações comunicativas e sociais, pela faixa etária, pelo sexo e pelo grau de escolaridade dos indivíduos, dentre outras razões (BOTASSINI, 2013, p. 18).

Além disso, apesar do discurso “monolíngue” que vem sendo propagado há anos aos brasileiros, dentro de uma mesma cidade pode haver realidades linguísticas distintas, mostrando que a diversidade linguística é inerente à linguagem. Um exemplo dessa diversidade linguística está em Irati/PR. Constituída por imigrantes de vários países, entre eles Ucrânia, Polônia e Itália, a cidade é um misto de etnias. Todavia, apesar de a cultura eslava predominar, os descendentes de italianos também representam uma grande parcela da população.

Na zona rural de Irati localiza-se a comunidade do Pinho de Baixo, formada por aproximadamente 150 famílias, em torno de 500 pessoas, e que tem a maioria da população de descendentes de italianos. Antigamente, os habitantes do lugar falavam muito mais em italiano que em português, porém, com o passar do tempo muitos jovens e adolescentes foram estudar na zona urbana, misturando valores e costumes do campo e da cidade que provavelmente influenciaram na língua falada pelos habitantes da comunidade.

O *corpus* deste estudo é composto por vinte e quatro informantes, sendo que destes: oito possuem menos de quarenta e cinco anos; oito

possuem entre quarenta e seis até sessenta e cinco anos; e os demais apresentam idades acima de 66 anos. A escolaridade dos entrevistados se divide em: Ensino Fundamental Incompleto, com 13 informantes; Ensino Fundamental Completo, com 2 informantes; Ensino Médio, com 3 informantes; e Ensino Superior com 6 informantes. Foram entrevistadas 18 mulheres e 6 homens. Os critérios e justificativa para essas escolhas serão apresentadas e discutidas na metodologia. Para fundamentar este trabalho, refletiremos acerca da língua e suas variações, e as crenças e atitudes linguísticas, à luz de pesquisadores relevantes nessas áreas.

## Língua e variação

Uma das primeiras competências desenvolvidas pelo ser humano é a linguagem. Por isso, não seria exagero afirmar que somos movidos pela interação. Para Trudgill (1974), a linguagem é um meio não só de trocar ou transmitir informações, mas sim de interagir, estabelecer e manter relações entre as pessoas. Assim, mais importante que o assunto da conversa é o ato de comunicar, pois a comunicação é uma necessidade natural dos seres humanos.

Acerca das multifuncionalidades da língua, Orlandi declara que

Se a língua não é mais vista apenas como instrumento do pensamento, como nos formalistas mais ortodoxos, vai-se percebendo que ela também não serve só para transmitir informações, como poderiam deixar crer os que trabalham a linguagem enquanto comunicação. Quando os homens se comunicam, eles fazem muito mais do que apenas informar (ORLANDI, 2007, p. 54).

Alkmim (2001) explicita a concepção de língua apresentada por Saussure. Para ele, nas palavras da autora,

a língua é um fato social, no sentido de que é um sistema convencional adquirido pelos indivíduos no convívio social. (...) Em consequência, a língua se caracteriza por ser ‘um produto social da faculdade da linguagem’. (Alkmim, 2001, p. 23).

Dessa forma, podemos observar que é na sociedade que a língua se firma enquanto meio de comunicação. Pensando no convívio social, é evidente que o emprego da língua recebe influência do contexto que a cerca. Alkmim (2001) assinala uma relevante consideração de Benveniste a respeito disso ao dizer que

A língua permite que o homem se situe na natureza e na sociedade; o homem 'se situa necessariamente em uma classe, seja uma classe de autoridade ou classe de produção'. Em consequência, a língua, sendo uma prática humana, 'revela o uso particular que grupos ou classes de homem fazem dela e como as diferenciações que daí resultam no interior de uma língua comum' (ALKMIM, 2001, p. 27).

A língua existe para que possamos dialogar com outras pessoas, trocar ideias, exprimir nossos sentimentos, reivindicar nossos direitos, se fazer ouvir na sociedade, enfim, ela é fundamental na vida humana e tem sido alvo de profundos e representativos estudos.

Partindo da constatação da impossibilidade de separar língua e sociedade, Monteiro (2000) destaca que a função primordial da língua é a comunicação. Assim, como já dito anteriormente, podemos compreender a língua não apenas como um meio de interação, mas sim como uma ponte pela qual valores, conhecimentos e a cultura de uma comunidade são transmitidos de uns indivíduos para outros. Através dela, também, um sujeito se posiciona no mundo, existe e transmite seus pensamentos e suas intenções.

Já sabemos que as línguas são heterogêneas. Isso significa que em qualquer língua há diferentes formas de se dizer a mesma coisa, dependendo de fatores internos e externos a ela. Essa versatilidade é chamada de variação. Coelho *et. al.* (2010) definem variação como

o processo pelo qual duas formas podem ocorrer no mesmo contexto linguístico com o mesmo valor referencial, ou com o mesmo valor de verdade e com o mesmo significado. Dois requisitos devem, pois, ser cumpridos para que ocorra variação: as formas envolvidas precisam ser intercambiáveis no mesmo contexto e manter o mesmo significado (COELHO *et. al.*, 2010, p. 23)

Consoante Mollica (2009), a língua quando empregada nas situações cotidianas é heterogênea e variável. De acordo com a perspectiva da Sociolinguística, essa variação é promovida por fatores classificados em dois grandes grupos: o linguístico, no qual figuram condicionantes fonéticos, morfológicos, sintáticos, semânticos ou discursivos; e o extralinguístico, como nível de escolaridade, sexo, idade, condições socioeconômicas, particularidades regionais, entre outras.

Em nossa sociedade, cada grupo social pode ser identificado por características próprias. Os trajes, as músicas que ouvem e o jeito de andar e se comportar denunciam em que espaço social esses sujeitos se inserem. Com a fala não é diferente. Alkmim (2001) escreve acerca das comunidades linguísticas, que nada mais são do que grupos sociais que ao ocuparem um espaço assumem uma forma própria de falar que os diferem dos outros grupos.

A variedade linguística que utilizamos diz muito sobre nós e sobre a nossa cultura, principalmente no que tange ao contexto social, familiar e regional em que estamos inseridos, bem como no tocante às relações que estabelecemos com o mundo à nossa volta. Aguilera e Silva (2014, p. 705) reforçam a importância da língua para nos identificar socialmente ao afirmarem que "além de fazer parte da constituição do indivíduo, a língua ou o dialeto utilizado por ele pode integrá-lo, valorizá-lo, discriminá-lo ou elevá-lo socialmente".

Podemos reforçar, então, que o sujeito é fruto do meio. Ou seja, é a partir das interações que o sujeito elegerá, inconscientemente, a variedade linguística que fará uso e será essa variedade, muito provavelmente, que ele manterá ao longo da vida.

## **Crenças e atitudes linguísticas**

Desde muito cedo somos moldados para convivemos em sociedade. Aprendemos muitas



regras de comportamento, ouvimos inúmeras orientações sobre como tratar os mais velhos, de que forma usar os pronomes de tratamento e mais uma imensidade de coisas. O mesmo acontece com a nossa fala.

Mollica (2009) acentua que já na infância os usuários da língua se deparam com uma série de crenças e atitudes relacionadas à língua. Assim, tomam conhecimento de que há maneiras certas e erradas, bonitas e feias de se falar uma língua, propiciando uma atmosfera adequada para que os juízos de valor sobre a linguagem individual se constituam. Os sujeitos

adquirem, portanto, um saber, sistematizado ou não, a respeito da sua própria língua que lhes permite reconhecer que um determinado falante “não é daqui”, ou “fala errado”, ou “tem baixo nível cultural”, enfim, um saber que lhes permite estabelecer e assumir determinadas identidades sociais a partir dos diferentes usos linguísticos. (MOLLICA, 2009, p. 86).

Quando optamos por determinada variante durante nossa fala, somos submetidos a um julgamento pela sociedade. Por meio das nossas escolhas lexicais e da maneira como construímos nosso discurso, nosso interlocutor pode tecer diversas interpretações sobre quem somos, de onde viemos, o que fazemos e o que sabemos. A fala é carregada de identidade, e a variante que escolhemos para cada contexto da nossa vida pode nos expor. Para Alkmim

Cada grupo social estabelece um contínuo de situações cujos polos extremos e opostos são representados pela formalidade e informalidade. (...) As variedades linguísticas utilizadas pelos participantes das situações devem corresponder às expectativas sociais convencionais: o falante que não atender às convenções pode receber algum tipo de “punição”, representada, por exemplo, por um franzir de sobrancelhas. (ALKMIM, 2001, p. 37).

Os fatores sociais interferem no nosso exercício da linguagem, ou seja, elementos externos à língua influenciam a nossa forma de falar. Acerca

disso, a autora supracitada afirma que “no ato de interagir verbalmente, um falante utilizará a variedade linguística relativa a sua região de origem, classe social, idade, escolaridade, sexo etc. e segundo a situação em que se encontrar” (ALKMIM, 2001, p. 39).

É evidente que a classe social dominante sempre terá privilégios. Um deles é ter sua variedade linguística estabelecida como padrão. Tornou-se muito comum vermos as pessoas querendo “falar bonito” na intenção de demonstrar pertencer a uma classe mais elevada socialmente. Dessa forma, percebe-se que o valor de uma variedade linguística é igualmente proporcional ao valor dos seus usuários. Acerca disso, Bagno declara que

(...) quanto mais alto estiver a pessoa na escola socioeconômica (e também quanto mais elevado for o seu grau de escolarização), maior será o prestígio atribuído a sua maneira de falar. Do mesmo modo, e inversamente, o menor prestígio social de determinados falantes vai ser correlato da visão pejorativa e depreciativa com que seu modo de falar será avaliado. (BAGNO, 2007, p. 77).

Para discutirmos as crenças e atitudes linguísticas de uma comunidade da zona rural de Irati, é necessário fazermos uma contextualização espacial geral do nosso estado, para que compreendamos os fenômenos que contribuem para que haja tamanha variedade de falantes. Para tanto, ecoaremos as palavras de Corbari (2012):

“O Estado do Paraná, graças à colonização por descendentes de imigrantes de diversas etnias e aos contatos estabelecidos nas regiões fronteiriças a países hispano-americanos, apresenta um cenário sociolinguístico complexo que propicia o estudo tanto das línguas em contato quanto das crenças e atitudes relacionadas a essas línguas e a seus usuários, já que tal cenário favorece manifestações tanto positivas (prestígio linguístico) quanto negativas (desprestígio linguístico) dos informantes frente aos falares locais”. (CORBARI, 2012, p. 112).

Considerando a intensa imigração que ocorreu em nosso estado e ao fazermos uma breve reconstituição histórica da formação de Irati, vemos que muitos imigrantes provenientes da Holanda,

Polônia, Ucrânia, Alemanha e Itália se instalaram nas redondezas da cidade, estabelecendo novas relações e propagando suas culturas. Isso explica as diversas colônias que podem ser percebidas por toda a nossa região.

Devido a essa grande variedade de falares, é natural que alguns indivíduos julguem sua língua superior ou inferior às outras. Pensar que a forma como falamos é melhor que de outras pessoas constitui uma crença. Agir com intolerância, desprezo ou tentar camuflar a própria língua pode ser definido como uma atitude. Para Aguilera e Silva (2014),

“A relevância que as crenças e as atitudes linguísticas possuem hoje deve-se ao fato amplamente disseminado de que existem línguas, dialetos e variedades que representam classes sociais mais elevadas ou prestigiadas, característica que a elas atribui, na maior parte das vezes, um lugar privilegiado na escala social, ou seja, maior *status*. Dentre tantos, podemos citar como exemplos a língua inglesa, idioma universalmente conhecido e ensinado e a variedade padrão da língua portuguesa, forma eleita como própria daqueles que estão alocados em uma escala social mais bem conceituada”. (AGUILERA E SILVA 2014, p. 707).

Antes de prosseguirmos, nos convêm esclarecer por que optamos por distinguir, neste estudo, crenças de atitudes. Em primeiro lugar, apresentamos nossa concepção de crença como uma opinião, ou seja, um ponto de vista, uma concepção acerca de um tema ou assunto. A atitude, por sua vez, é caracterizada como um comportamento, uma ação ou uma prática que, geralmente, é consequência de algo pensado consciente ou inconscientemente.

Quando temos uma opinião em relação a algo, tendemos a nos comportar consoante a essa opinião, mas essa não é uma regra. Em alguns casos, seja por educação, bom senso, ou para praticar o politicamente correto, agimos de uma forma que nega nossa real avaliação do que nos é exposto. Quando, por exemplo, um amigo que canta mal, mas está empolgadíssimo para participar de uma

competição de música, pergunta nossa opinião sobre sua voz e afinação, para não desanimá-lo garantimos que ele é sensacional como cantor. Nesse caso, nossa crença não está sendo externada em nossa atitude, o que confirma a tese de que elas se complementam, mas não são indissociáveis.

Assim, considerando que a atitude consiste em uma reação a coisas, pessoas e fatos, e crenças como aquilo que acreditamos ser certo ou errado, bonito ou feio etc., estabelecemos relações entre esses conceitos e o conceito de preconceito linguístico, pois depreendemos que é a partir desses dois elementos que os sujeitos podem ter atitudes preconceituosas em relação à língua ou à variação empregada pelo outro. Reiteramos, portanto, que apesar de muitos pesquisadores estudarem crenças e atitudes como ideias imbricadas, neste trabalho as abordaremos separadamente.

Para Souza (2012), o gesto de escolher uma língua para nos comunicarmos já constitui uma atitude linguística. Quando elegemos um objeto, assumimos muitas crenças a respeito dele, atribuindo características diferentes, como valores e conceitos. A crença pode, então, se relacionar com diferentes aspectos de uma situação, implicando em atitudes que transparecerão essas crenças. De acordo com Massarolo (2012, p. 4), “podemos afirmar que o falante possui crenças valorativas em relação ao mundo e, conseqüentemente, sua conduta será condizente com esse saber ou crença, uma vez que são estímulos reforçados pelo meio”.

Para Botassini (2013), muitas áreas do conhecimento utilizam a palavra *crença* para discutir questões relevantes para si e por isso torna-se difícil dar uma definição específica e fixa a ela. Para tentar explicar com mais respaldo acerca desse vocábulo, vamos às definições dadas por pesquisadores da área.

Barcelos (2006, *apud* CARRARO, 2016) declara que as crenças são

uma forma de pensamento, construções da realidade, maneiras de ver e perceber o mundo e seus fenômenos, co-construídas em nossas experiências resultantes de um processo interativo de interpretação e (re)significação. Como tal, crenças são sociais (mas também individuais), dinâmicas, contextuais e paradoxais (BARCELOS, 2006 *apud* CARRARO, 2016, p. 38).

Acerca das crenças, Santos (1996 *apud* Cyranka, 2007) apresenta a seguinte concepção:

Crença seria uma convicção íntima, uma opinião que se adota com fé e certeza.[...] Já atitude seria uma disposição, propósito ou manifestação de intento ou propósito. Tomando atitude como manifestação, expressão de opinião ou sentimento, chega-se à conclusão de que nossas reações frente a determinadas pessoas, a determinadas situações, a determinadas coisas seriam atitudes que manifestariam nossas convicções íntimas, ou seja, as nossas crenças em relação a essas pessoas, situações ou coisas (SANTOS 1996, *apud* CYRANKA, 2007, p. 22) .

Ter uma crença sobre uma língua implica em uma série de ações que praticamos em menção a ela. A forma como falamos, as escolhas lexicais que fazemos e, principalmente, nosso posicionamento perante a língua do outro, refletem não apenas nossos preconceitos, como também nossa identidade.

Para os pesquisadores canadenses William e Wallace Lambert, o estudo das atitudes é relevante porque “trata de um complexo fenômeno psicológico que se reveste de um tremendo significado social” (LAMBERT e LAMBERT, 1968, p. 77). Para os autores, as atitudes podem ser definidas como

uma maneira organizada e coerente de pensar, sentir e reagir em relação a pessoas, grupos, questões sociais ou, mais genericamente, a qualquer acontecimento ocorrido em nosso meio circundante. Seus componentes essenciais são os pensamentos e as crenças, os sentimentos (ou emoções) e as tendências de reagir. (LAMBERT e LAMBERT, 1968, p. 77 e 78).

Segundo esses pesquisadores, desenvolvemos as atitudes numa tentativa de nos ajustarmos à

determinada situação social. A princípio, quando estamos elegendo as atitudes, novas experiências podem modificá-las. Todavia, quando elas já estão definidas, passamos a utilizá-las regularmente, tornando-as fixas. Assim, é muito comum que as pessoas fiquem presas a essas concepções, “de modo que fiquem incapacitadas para examinar ou reconhecer a individualidade dessas mesmas pessoas ou eventos” (LAMBERT e LAMBERT, 1968, p. 78).

Os falantes de uma língua têm, como já mencionado, atitudes em relação à própria língua e à língua dos outros. Essas atitudes, segundo Frosi, Faggion e Dal Corno (2010, *apud* Aguilera e Silva, 2014, p. 708) podem ser interpretadas como “(...) uma postura, ou comportamento positivo ou negativo frente a uma língua ou a uma variedade linguística particular, uma reação favorável ou desfavorável face ao modo de falar do outro”. Calvet (2002, p. 65), por sua vez, declara que “as atitudes linguísticas exercem influências sobre o comportamento linguístico”.

Sobre os juízos de valor, Balthazar considera que

ao ouvir a língua de um grupo, o ouvinte reage de forma a atribuir valores a ela e aos seus falantes. De fato, a forma de falar de uma pessoa ou de um grupo vai interferir nas avaliações que são feitas sobre esse grupo por outras pessoas (BALTHAZAR, 2016, p. 18).

Balthazar (2016) reforça a pertinência da fala na caracterização de um sujeito como indivíduo e como membro da sociedade. De acordo com a pesquisadora

a fala pode revelar muito sobre o falante: sua proveniência, faixa etária, classe sociocultural etc. Certamente a língua é um dos símbolos externos mais perceptíveis de um grupo, isso porque, quando falamos, somos facilmente reconhecidos – ou não – como membros pertencentes a um grupo. (BALTHAZAR, 2016, p. 18).

Em relação a como as atitudes podem ser, a autora reitera que há três opções: negativas,

positivas e neutras. Sobre as negativas, citando Moreno Fernández (1998), Balthazar (2016) afirma que

A atitude linguística pode ser negativa em relação à sua própria língua, por exemplo, quando essa variedade não permite aos seus falantes ascensão social, melhora econômica ou mobilidade em outros lugares diferentes dos seus. (BALTHAZAR, 2016, p. 23).

Já acerca das atitudes linguísticas positivas, retomando os conceitos de Moreno Fernández (1998), a pesquisadora explica que

Por outro lado, as atitudes linguísticas podem ser positivas em relação à língua, e elas são, geralmente, sobre a fala dos grupos sociais mais poderosos socioeconomicamente. Isso porque atitudes são, frequentemente, manifestação de uma preferência e convenção social sobre o *status* e o prestígio dos falantes. (BALTHAZAR, 2016, p. 23).

Weinreich (1974, *apud* BALTHAZAR, 2016) chama a atitude linguística positiva de fidelidade linguística. É essa fidelidade que nos move a quereremos proteger nossa língua do declínio. Para esse autor,

a fidelidade linguística poderia ser definida como um princípio [...] no qual as pessoas empenham a si mesmas e os outros falantes conscientemente e explicitamente a resistir a toda mudança no funcionamento, na estrutura e no vocabulário da língua (WEINREICH, 1974, *apud* BALTHAZAR, 2016, p. 24).

Há, por fim, a atitude neutra, ou seja, aquela em que o falante não apresenta atitude negativa nem positiva, ficando no meio termo. Alguns autores negam que exista essa categoria para as atitudes, mas Balthazar (2016), Carraro (2016) e Souza (2012) consideram essa categorização.

Com base nessas leituras, pudemos perceber que há uma linha muito tênue que separa as atitudes diante de uma língua das atitudes diante de um grupo social. Rodrigues (2012) propõe a seguinte reflexão:

As atitudes linguísticas são atitudes psicossociais, ou seja, se as línguas têm conotações sociais, é natural que sejam avaliadas (admiradas ou desprezadas) a partir do *status* ou das características sociais dos seus usuários. Por isso, a atitude em relação a uma língua e a atitude em relação ao grupo social que dela se serve parecem confundir-se (RODRIGUES, 2012, p. 363).

Quando ouvimos um falante dizendo *caroça* enquanto dizemos *carroça*, imediatamente reconhecemos que há uma diferença na fala dele quando comparada à nossa. Esse é o primeiro reflexo. Conseqüentemente, imaginamos que esse sujeito vem de outra região e tem outra cultura. Nesse momento, com base em nossas vivências sociais, “julgamos” esse falante a partir da sua fala e o consideramos inferior, superior ou igual a nós, reagindo com desprezo, reverência ou indiferença. É assim que nossas atitudes linguísticas se confundem com as atitudes em relação ao falante e ao grupo social a que ele pertence.

Fica evidente aqui que a condição social de um grupo pode ser totalmente refletida na linguagem empregada por ele e vice-versa. Há uma preocupação muito grande em se extinguir vários tipos de preconceitos, mas o olhar com desprezo para um falante que fala diferente ou usa termos e palavras pouco ou nada utilizadas por nós é pouco debatido. Por isso reiteramos a relevância dos estudos que abordam o preconceito linguístico, sempre lembrando que atitudes positivas, negativas ou neutras em relação ao falar do outro podem afetar diretamente no seu interior, colocando em cheque sua identidade.

De acordo com importantes pesquisadores de crenças e atitudes, citados por Botassini (2013), há três componentes agregados às atitudes linguísticas: *cognitivo, afetivo e comportamental*. O primeiro deles é o componente cognitivo. Segundo a pesquisadora, ele diz respeito às crenças e pensamentos que temos em relação a um objeto que conhecemos. O

componente afetivo está relacionado às emoções e sentimentos acerca de determinado objeto. Por fim, há o componente comportamental, definido como conduta ou reação a um objeto.

No que tange à manutenção da cultura e da língua italiana na comunidade estudada, mencionamos brevemente os conceitos de lealdade e deslealdade linguística. Consoante Botassini (2013), a atitude de um falante frente ao seu grupo linguístico pode ser positiva ou negativa, revelando um ato de lealdade ou deslealdade linguística, respectivamente.

É interessante salientar que um falante pode ter atitudes diferentes em relação à sua língua dependendo do contexto e da posição que ele ocupa em determinados momentos. Isso significa que em certos lugares podemos ostentar tranquilamente nosso sotaque, mas em outras ocasiões há a possibilidade de ocultarmos nosso vernáculo. Para Balthazar (2016, p. 26), é “a mesma língua, com o mesmo indivíduo, mas com atitudes opostas de acordo com o momento e o papel desenvolvido na sociedade”.

## Corpus e metodologia de pesquisa

Esta pesquisa foi desenvolvida com base nos pressupostos da Sociolinguística Variacionista e nos estudos sobre Crenças e Atitudes linguísticas. Consideramos, para tanto, que a língua é um fato social, que abrange não apenas fatores internos à própria língua, mas também fatores sociais, que permitem que a língua se manifeste na sociedade, permitindo aos seus usuários que construam sentido a partir dela e estabeleçam, assim, suas relações.

A comunidade pesquisada foi escolhida por estar situada na zona rural de Irati/PR e apresentar como seus constituintes descendentes de italianos que têm buscado, de diferentes formas, manter vivas as tradições que herdaram dos antepassados. Embora já bastante afetada pela modernidade da

cidade, a comunidade vem se mostrando decidida a deixar para os mais novos a língua e a cultura que herdaram dos pais. Por meio do museu, do grupo de cantos e danças e da Festa da Polenta, muitos jovens estão se engajando na missão de consolidar a língua italiana falada na comunidade.

Um dos maiores motivos de orgulho para os moradores do Pinho de Baixo é o “Grupo Folclórico *Chiaro di Luna*”. Semanalmente, acontecem reuniões do grupo nas quais os integrantes aprendem o idioma italiano, danças, músicas, gastronomia típica, bordados, costura e outros aspectos da cultura italiana. Segundo Bacil (2012),

Os componentes do grupo *Chiaro di Luna*, devidamente vestidos com trajes típicos, já se apresentaram em diversos eventos, com número de danças e interpretações de músicas folclóricas, populares e religiosas na localidade, na cidade de Irati, na região e em diversas cidades do Paraná e de Santa Catarina. O grupo, além de expandir a tradição italiana, tem conseguido estreitar laços de amizade, desenvolver o espírito de colaboração entre seus componentes e a comunidade em geral (BACIL, 2012, p. 112).

O idioma italiano estudado no curso foi muito debatido durante as entrevistas, isto porque muitos dos falantes não reconhecem esse dialeto como sendo o que eles ouviam em casa, com os pais e avós. De acordo com alguns informantes, a língua estudada é o padrão da Itália e é bem diferente da que eles conhecem.

Quando o grupo começou, a ideia era apenas conhecer mais sobre a língua e, por isso, os materiais utilizados eram, em sua maioria, músicas e rezas. No decorrer das aulas, o professor Edson Moro Rios, que é o presidente do grupo, percebeu que havia afinção nas vozes dos adultos e das crianças, e por isso decidiram criar o grupo de canto.

Uma casa de madeira no mesmo estilo das casas construídas pelos imigrantes italianos foi construída no centro da comunidade para abrigar um museu da cultura italiana. Nesse espaço é possível encontrar diversos objetos pertencentes



aos imigrantes, bem como trajés, fotografias e equipamentos de trabalho. Anualmente, a comunidade promove a *Festa da Polenta*, importante evento que reúne mais de 500 pessoas para prestigiar as comidas, os vinhos, as músicas e danças típicas dos italianos. Por meio desses recursos, o Pinho de Baixo busca preservar a cultura daqueles que contribuíram para a consolidação e manutenção da comunidade.

A capela São Sebastião foi construída em 1912 e, em 2012, para comemorar o seu centenário, foi lançado um livro sobre a história da comunidade de Pinho de Baixo. Atualmente, a população da comunidade consiste em 150 famílias, totalizando, aproximadamente, 500 pessoas.

Para realizar nossa pesquisa, selecionamos vinte e quatro informantes, todos residentes na localidade de Pinho de Baixo, zona rural de Irati/Pr. A princípio, nosso intuito era dividir os entrevistados em quatro grupos de seis informantes, cada grupo pertencente a um grau de escolaridade: Ensino Fundamental, Ensino Médio, Ensino Superior e Analfabetos. Porém, ao fazermos um levantamento inicial dos moradores, constatamos que não há nenhum descendente de imigrantes italianos na comunidade que não tenha frequentado ao menos a primeira série do Ensino Fundamental. Portanto, não tínhamos analfabetos para entrevistarmos. Nosso critério então mudou, e dividimos os informantes em Ensino Fundamental Incompleto, Ensino Fundamental Completo, Ensino Médio e Ensino Superior.

No entanto, mais uma vez encontramos dificuldades para adequar os entrevistados nas escolaridades de forma padronizada. Não tínhamos seis informantes para cada categoria, por isso, decidimos realizar a pesquisa com os que tinham disponibilidade e, acima de tudo, forte envolvimento com a cultura italiana. Como nosso objetivo era conhecer e investigar as crenças e atitudes linguísticas, selecionamos descendentes

que apresentaram interesse em falar sobre a língua e a cultura italiana, bem como seu interesse em mantê-las vivas na localidade. Assim, no critério escolaridade, nossos entrevistados consistem em: 13 falantes com Ensino Fundamental Incompleto; 2 com Ensino Fundamental Completo; 3 com Ensino Médio e 6 com Ensino Superior.

No tocante à variável sexo, esperávamos encontrar doze informantes do sexo masculinos e doze do sexo feminino, mas também não foi possível. Entrevistamos dezoito mulheres e seis homens. Isso ocorreu porque, em geral, as meninas é quem ficavam em casa com a mãe enquanto o pai e os filhos iam para a roça. Por passar mais tempo com as filhas, as mães ensinavam para elas a língua, as rezas e cantos em na língua italiana.

Entre nossos critérios para a seleção dos entrevistados não estava o de que todos os sujeitos falassem ou soubessem a língua italiana, e sim que tivessem algum envolvimento com essa língua dentro de casa ou em outro contexto em que convivem, buscando preservá-la. Alguns possíveis informantes dos quais nos aproximamos não esboçaram desejo em falar sobre a língua e sua relevância para a comunidade, alegando não ter conhecimento ou envolvimento o suficiente para tanto. Por isso há essa disparidade no número de conhecedores e falantes da língua, o que, conseqüentemente, reduziu o número de informantes do sexo masculino para esta pesquisa.

Consideramos importante a discussão das variáveis sexo e escolaridade dentro de uma pesquisa Sociolinguística, já que é possível perceber as marcantes diferenças na fala de homens e mulheres, bem como de pessoas com mais ou menos estudo, pois sabemos que esses fatores definem a variante empregada pelo falante. Entretanto, esclarecemos que, embora citaremos essas variáveis (sexo e escolaridade) durante nossa pesquisa e exposição dos dados, não as utilizaremos como parâmetro de análise, já que não obtivemos

números representativos e padronizados para tais comparações.

Em relação à faixa etária, dividimos os entrevistados em três grupos de idades diferentes, sendo 8 abaixo de 45 anos; 8 entre 46 e 65 anos; e 8 acima de 66 anos.

Por meio dessa divisão da faixa etária, buscaremos compreender se ocorre e de que maneira ocorre a manutenção ou o abandono da língua italiana por parte dos descendentes de italianos moradores do Pinho de Baixo.

Apresentaremos na tabela 1 a lista com o número de identificação e os dados mais relevantes dos entrevistados.

Informantes	Escolaridade	Profissão/Ocupação	Idade	Sexo	Etnia
Informante 1	E. F. incompleto	Agricultora	60	F	Italiana
Informante 2	E. F. incompleto	Agricultora	59	F	Italiana
Informante 3	E. F. incompleto	Agricultora	90	F	Italiana
Informante 4	E. F. incompleto	Agricultora	75	F	Italiana
Informante 5	E. F. incompleto	Do lar	68	F	Italiana
Informante 6	E. F. incompleto	Agricultor	74	M	Italiana
Informante 7	E. F. incompleto	Agricultor	59	M	Italiana
Informante 8	E. F. incompleto	Agricultor	57	M	Italiana
Informante 9	E. F. incompleto	Agricultor	64	M	Italiana
Informante 10	E. F. incompleto	Agricultor	86	M	Italiana
Informante 11	E. F. incompleto	Agricultora/costureira	90	F	Italiana
Informante 12	E. F. incompleto	Agricultor	76	M	Italiana
Informante 13	E. F. incompleto	Do lar	77	F	Italiana
Informante 14	E. F. completo	Agricultora	63	F	Italiana
Informante 15	E. F. completo	Aposentada	65	F	Italiana
Informante 16	E. M.	Agricultora	38	F	Italiana
Informante 17	E. M.	Autônoma	31	F	Italiana
Informante 18	E. M.	Agricultora	55	F	Italiana
Informante 19	E. S.	Do lar	29	F	Italiana
Informante 20	E. S.	Professora	32	F	Italiana
Informante 21	E. S.	Estudante	22	F	Italiana
Informante 22	E. S.	Analista comercial	25	F	Italiana
Informante 23	E. S.	Professora	45	F	Italiana/polonês
Informante 24	E. S.	Agricultora	28	F	Italiana

Tabela 1: Dados sobre os entrevistados

Temos, portanto, dos 24 entrevistados, 18 mulheres e 06 homens, sendo que a maioria dos entrevistados possui mais de 46 anos. Apesar de grande parte se declarar agricultor, há ainda as profissões de costureira, professora e analista comercial. Esse é o perfil majoritário do nosso *corpus*.

## Apresentação e análise dos dados

Quando falamos, estamos indo muito além da transmissão de uma mensagem. Brandão (1991) declara que ao falarmos deixamos transparecer várias características da nossa identidade, o que oferece condições para que nosso interlocutor nos filie em determinado grupo social. De acordo com a autora,

A entonação, a pronúncia, a escolha vocabular, a preferência por determinadas construções frasais, os mecanismos morfológicos que lhe são peculiares podem servir de índices que identifiquem: o país ou a região de que se origina; o grupo social de que faz parte (seu grau de instrução, sua faixa etária, seu nível socioeconômico, sua atividade profissional); e a situação (formal ou informal) em que se encontra (BRANDÃO, 1991, p. 6).

Ao analisarmos os dados coletados em nossa pesquisa, veremos de que forma a fala deixa transparecer essas características tão peculiares de cada falante.

As três primeiras perguntas que exporemos aqui são voltadas para as crenças linguísticas. A primeira delas é: “Você acha que homens e mulheres falam da mesma forma ou falam diferente”? As respostas foram as seguintes:

Informantes	Percebe diferença	Não percebe diferença
Abaixo de 45 anos	(16) (19) (20) (21) (22) (24)	(1) (17) (23)
Entre 46 e 65 anos	(2) (18)	(7) (8) (9) (14) (15)
Acima de 66 anos	(11)	(3) (4) (5) (6) (10) (12) (13)
Total:	9	15

Tabela 2: Percepção das diferenças entre a fala de homens e mulheres

Ao contrário do que suspeitávamos, a maioria dos informantes afirmou que homens e mulheres têm o mesmo jeito de falar. Dentre os 24 entrevistados, 15 asseveraram que a entonação da voz é o que mais se destaca na fala dos italianos, já que estes têm um jeito peculiar de falar, mais forte

e mais alto que as demais etnias e isso se aplica tanto aos homens quanto às mulheres:

Os descendentes de italiano sempre são... mais assim, falam forte, né?... já é o costume do italiano né?, tanto homem quanto mulher falam forte (Informante 1, feminino, 60 anos).

Conversam sempre na mema cantoria, como diz o causo (Informante 10, masculino, 86 anos).

Ah, tudo os italianos falam mais agitado, mais com as mão (Informante 17, feminino, 37 anos)

Não, só o timbre, o sotaque e o jeito de falá é o mesmo pra tudo mundo (Informante 16, feminino, 38 anos)

Os outros 09 entrevistados asseguram que há, sim, disparidades nas falas de homens e mulheres. Para eles:

Eu acho que tem diferença. Mulher é mais dócil pra falá, né... homem às vezes vai meio na... (Informante 2, feminino, 59 anos)

As mulher falam mais braba (Informante 11, feminino, 90 anos)

Pois é, eu acho que os homens já são mais assim, falam mais com as mãos, com os gesto, e as mulheres já não (Informante 18, feminino, 55 anos).

Ah, homem é mais certero, né? Mais direto e a mulher começa a falá mais um pouquinho (Informante 19, feminino, 29 anos).

Os homens, eles têm assim uma linguagem... não só a linguagem, mas a maneira de ser diferente das mulheres... as mulheres são mais recatadas (...) eu vejo muita diferença (Informante 20, feminino, 32 anos).

Falam diferente... é bem diferente (Informante 24, feminino, 28 anos).

Acerca das semelhanças e diferenças na linguagem dos falantes, questionamos se os jovens da comunidade empregam a língua da mesma forma que os mais velhos. A pergunta era a seguinte: “Você acha que os jovens da comunidade falam de forma diferente ou igual aos mais velhos”? Vamos ver as respostas:

Informantes	É igual	É diferente
Abaixo de 45 anos	(17)	(16) (19) (20) (21) (22) (23) (24)
Entre 46 e 65 anos		(1) (2) (7) (8) (9) (14) (15) (18)
Acima de 66 anos	(3) (5) (6) (11)	(4) (10) (12) (13)
Total:	5	19

Tabela 3: O falar dos jovens em relação ao dos mais velhos

Logo se vê que a grande maioria dos entrevistados percebe que os jovens não falam do mesmo jeito que os mais velhos. Todos os informantes da faixa etária 46-65 anos percebem as diferenças. Os motivos apontados foram maciçamente a escolaridade e o contato com as novas tecnologias. Assim, para eles:

Em certas ocasiões, em certo jeito sim, porque o jovem hoje em dia, como diz, eles nasceram na era da tecnologia, né? hoje em dia tá bem diferente, o progresso aumentou muito essas coisas de celular, de coisarada, então eu acho que eles têm uma maneira diferente de agi, de se manifestá, né, mas nada que seja contra (Informante 2, feminino, 59 anos).

Ah, os jovens já mudou muito, porque a maioria tão estudando e o estudo faz que vá mudando o tipo de falá (Informante 7, masculino, 59 anos).

O jovem, o adolescente tem uma coisa mais diferente de falá... querê falá mais certo, né, os idoso talvez por causa da idade falam um pouco diferente porque acha que é daquele jeito (Informante 21, feminino, 22 anos).

Eu vejo assim mais nas palavra erradas, a gente já percebe que os jovens já tão falando mais correto o português (Informante 23, feminino, 45 anos).

Diferente, até essas gírias dos mais jovens... os mais velhos têm um jeito próprio de falá (Informante 24, feminino, 28 anos).

A terceira e última pergunta relacionada ao que aos descendentes de italianos entrevistados acreditam em relação à língua que falam envolve a língua portuguesa: “Você acha que a língua portuguesa é fácil ou é difícil”? As respostas foram bem interessantes:

Informantes	A língua portuguesa é fácil	A língua portuguesa é difícil
Abaixo de 45 anos	(17)	(16) (19) (20) (21) (22) (23) (24)
Entre 46 e 65 anos	(7) (8) (9) (15) (18)	(1) (2) (14)
Acima de 66 anos	(4) (5) (6) (10) (11) (12) (13)	(3)
Total:	13	11

Tabela 4: Concepções acerca da língua portuguesa falada no Brasil

Os descendentes integrados na faixa etária superior a 46 anos acreditam que a língua portuguesa é fácil de falar, entender e escrever, principalmente quando comparada ao italiano. O que pudemos perceber com as ideias expostas pelos entrevistados mais jovens foi que ainda é muito forte a concepção de que a língua portuguesa “certa” é aquela estudada na escola, já que alguns deles deixaram claro que a língua falada na zona rural é “errada” e que quando eles se deparam com regras e detalhes da língua portuguesa, consideram-na muito difícil.

Vamos elencar o que foi dito:

Eu acho que é mais difícil que o italiano que eu aprendi, né? não é tantas coisas num sentido, né? que a língua portuguesa tem uma coisa que é falada em quatro tipos, né? e a italiana tem um sentido só (Informante 1, feminino, 60 anos).

Eu não estudei muito, mais meus neto, meus filho acham que é difícil... por causa dos ponto que tem, né? (Informante 14, feminino, 63 anos)

Eu acho mais fácil até falá italiano do que português (Informante 16, feminino, 38 anos).

Depende do que tem que que fazê com ela... mas eu acho que pra nós que tamo aqui no Brasil não é difícil, não, claro que tem os pormenores ali que a gente tem que conhecê, mas não é complicada, não (Informante 17, feminino, 31 anos).

Pra nós que aprendimo a falá do nosso jeito pra nós é fácil, mas agora pra quem vem de fora e fala outra língua pra eles aprenderem a falá em português... porque o português ele tem muito sinônimo, né? Então a mesma palavra tem vários significado então pra quem vai aprendê o português é difícil, mais pra nós não é difícil (Informante 18, feminino, 55 anos). Ela é difícil porque ela tem um vocabulário imenso, ela tem conteúdos estruturantes, uma gramática que envolve... (...) eu considero pra ensinar no meu dia a dia o português pro meus alunos eu considero ela difícil, porque

os meus alunos eles têm a cultura deles... eles escrevem, então se eles vão fazer uma produção de texto a cultura que eles vivem eles escrevem e eu não sou ninguém pra modificar a cultura deles, então eu tenho que acatá como certo, então eu acho o português difícil (Informante 20, feminino, 32 anos).

Super difícil... muitas normas e às vezes sem porque ter (Informante 22, feminino, 25 anos).

É uma das mais difícil... mais difícil que o italiano, eu posso te garanti... tanto na escrita quanto na fala... é muito difícil (Informante 23, feminino, 45 anos).

Agora veremos as três questões que exploram as atitudes linguísticas dos entrevistados. Sobre as atitudes quanto à língua italiana e seus falantes, interpelamos se os moradores do Pinho de Baixo comprariam imóvel em um bairro onde só morassem descendentes de ucranianos e poloneses. Nessa questão devemos ressaltar que a cidade de Irati foi colonizada principalmente por poloneses e ucranianos, e seus descendentes correspondem a boa parte da população da cidade. Averiguemos o que os entrevistados responderam:

Informantes	Compraria	Não compraria
Abaixo de 45 anos	(16) (17) (19) (20) (21) (22) (23) (24)	
Entre 46 e 65 anos	(1) (7) (8) (9) (14) (15) (18)	(2)
Acima de 66 anos	(3) (5) (6)	(4) (10) (11) (12) (13)
Total:	18	6

Tabela 5: Possibilidade de adquirir imóvel em um bairro de descendentes de eslavos

Todos os entrevistados, 24, responderam a essa pergunta. Destas, dezoito asseguraram que comprariam tranquilamente uma casa em um lugar em que predominasse outra etnia, já que essa poderia ser também uma oportunidade de interagir e aprender outra cultura:

Ah, eu ia adorá... conversá, conhecê, tentá aprendê (...) eu acho assim que, independente das nossas etnias nós somos todos iguais, né, cada um com seu jeitinho, cada uma

com sua habilidade, mas ia ser muito divertido (Informante 20, feminino, 32 anos).

Não faria diferença pra mim... acredito que se as pessoas forem boas e o bairro for seguro não faria diferença pra mim (Informante 22, feminino, 25 anos).

Os 06 informantes que garantiram que não morariam em um lugar povoado maciçamente por outra cultura admitiram ser a língua a principal barreira que impediria um bom relacionamento:

Não, porque a gente de repente não se enquadra com a língua porque polonês ensinam mais os filho a conversá em polonês e a nossa língua não (...) não que eu não aceito, só que a gente não vai se sentir bem num lugar que não dá pra entender... mas os polonês tão de parabéns, eles ensinam as crianças falá em polonês (Informante 4, feminino, 75 anos).

Eu acho meio difícil, né? Porque a língua deles já é mais puxada, né? (...) dificilmente a gente ia se acertá (Informante 10, masculino, 86 anos).

Não seria bom, né? Sempre o vizinho é aquele que cê tá se vendo tuda hora né? Aí cê imagine um bairro de ucraino por exemplo... se ele fala na língua dele você acha que ele tá falando mar de você e vice-versa se a gente também falá (...) eu sempre me segurei de não falá na minha língua, a língua italiana perto de gente que não entendesse por causa disso, a pessoa pode entender errado, né? (Informante 12, masculino, 76 anos)

Já a segunda pergunta, baseada em Balthazar (2016), consistia em: “Quando você tropeça em uma pedra ou alguma coisa dá errado, em que língua você xinga? Quais xingamentos você conhece em italiano?” Os informantes se divertiram muito com essa questão. Vejamos:

Informantes	Xinga em português quando tropeça	Xinga em italiano quando tropeça	Não xinga
Abaixo de 45 anos	(20) (22) (23) (24)	(16) (17) (19) (21)	
Entre 46 e 65 anos	(2) (9) (14)	(1) (7) (8)	(15) (18)
Acima de 66 anos	(5) (10)	(3) (6) (12)	(4) (11) (13)
Total:	9	10	5

Tabela 6: Atitude de utilizar xingamentos na língua vernácula

Das três opções de resposta, podemos analisar na tabela 6 que xingar em italiano foi a opção vencedora:

Eu gostava de xingar em italiano meu veio, até hoje eu xingo meus piá em italiano (Informante 3, feminino, 90 anos).

Se a pedra for muito... machucar bastante eu digo nome em italiano memo” (Informante 8, masculino, 57 anos).

Os dois... o qual vié primeiro, mas mais em italiano (Informante 16, feminino, 38 anos).

Depende, se tivé com muita raiva vai em italiano... (Informante 17, feminino, 31 anos).

Por fim, perguntamos se “Você já tentou falar de forma chique com alguém? Em quais situações”? Das 24 pessoas que responderam a essa pergunta, 08 afirmaram terem monitorado a fala em alguma situação, ao passo que 16 declararam nunca terem tido esse comportamento. Vamos à tabela:

Informantes	Já falou de forma monitorada	Nunca falou de forma monitorada
Abaixo de 45 anos	(17) (20) (22)	(16) (19) (21) (22) (23)
Entre 46 e 65 anos	(1) (8) (14) (15) (18)	(2) (7) (9)
Acima de 66 anos		(3) (4) (5) (6) (10) (11) (12) (13)
Total:	8	16

Tabela 7: Tentativa de fala monitorada em alguma situação comunicativa

Apesar de dados indicarem que os descendentes de italianos residentes no Pinho de Baixo têm uma forte consideração por sua fala e, por isso, prevalece o número daqueles que evitam camuflá-la, sabemos que, independente da língua ou da variedade linguística que utilizamos, sempre há situações em que precisamos nos adequar ao cenário em que estamos inseridos. Muitos informantes da nossa pesquisa são atuantes na comunidade, participam de eventos religiosos, festas e reuniões de cooperativas, e interagem com



pessoas “mais estudadas”, como eles mesmos afirmaram em outros momentos da pesquisa, o que implica em certo monitoramento linguístico.

Vejamos algumas respostas dadas pelos entrevistados:

Ih, se for falá chique a gente se embanana tudo, né? vai se atrapalhá mais ainda, né? (Informante 2, feminino, 59 anos).

Ah, eu falo do jeito que for. A gente querendo... se for falá, querê fala tudo chique assim você se atrapalha, né? (...) eu já conversei com jornalista, mas só falo assim, se for enfeitar no fim estraga tudo (Informante 6, masculino, 74 anos).

Não! Eu não mudo meu tipo de falar! (Informante 7, masculino, 59 anos).

Não, a gente não pode ser o que não é... a gente fala tal qual a natureza da gente... (Informante 10, masculino, 86 anos)

Não, eu acho que o mais certo é o normal, né? É aquilo que é (Informante 12, masculino, 76 anos).

Outras pessoas, por sua vez, apesar de também valorizarem o falar da região, julgam necessário fazer adequações, a depender do interlocutor:

Sim... se vem uma pessoa estudada, eu falo de um jeito, se for aqui da comunidade eu falo de outro (Informante 15, feminino, 65 anos).

Já! A gente quando chega assim perto de alguém que a gente sabe que tem mais conhecimento, né? a gente tenta não falá as palavra errada... que nem acostuma assim ca mãe e co pai que fala sempre errado em casa, ansim, a gente procura colocá uma palavra mais certa (Informante 17, feminino, 31 anos).

Com esse resultado, constata-se que mesmo situados em um contexto de transição, onde as atividades da cidade estão se alastrando cada vez mais para o campo, nossos entrevistados mantêm vivos os costumes e tradições herdados dos seus antepassados vindos da Itália.

## Considerações finais

Neste estudo, pudemos interagir com uma realidade diferente da que estamos acostumados.

Nos deparamos com uma comunidade formada predominantemente por descendentes de italianos que vivem em um contexto de transição. Denominamos esse processo de *transição* devido ao fato de grande parte dos filhos de imigrantes já terem morrido e agora os netos e bisnetos têm se familiarizado com outras culturas, tirando o italiano do centro da comunidade.

Por meio das entrevistas que fizemos, percebemos um grande número de atitudes positivas em relação à língua falada pelos moradores do Pinho de Baixo. Essas mesmas atitudes também foram percebidas em relação à fala dos moradores de Irati e das comunidades vizinhas. Isso indica que nossos entrevistados não demonstram ser preconceituosos. Assim, nosso primeiro objetivo, que era analisar as crenças e atitudes linguísticas desses falantes, foi alcançado, pois conseguimos uma pequena, mas representativa, amostra dessa população.

Ao dividir os informantes em três faixas etárias, abaixo de 45 anos, entre 46 e 65 anos e acima de 66 anos, percebemos que há algumas diferenças nas concepções desses indivíduos acerca da língua, da cultura e das relações estabelecidas entre moradores da cidade e do campo. Constatamos que os informantes mais velhos têm deixado de lado algumas práticas como conversar e rezar em italiano, alegando terem esquecido as palavras ou não terem com quem conversar. Por outro lado, os informantes mais jovens têm se preocupado em resgatar a cultura dos antepassados por intermédio de atividades culturais, como o grupo folclórico, o museu e a tradicional Festa da Polenta.

## Referências

AGUILERA, Vanderci de Andrade; SILVA, Hélen Cristina da. *O poder de uma diferença: um estudo sobre crenças e atitudes linguísticas*. Alfa, São Paulo, 58 (3): 703-723, 2014. Disponível em: <http://>

[www.Scielo.Br/scielo.Php?Script=sci\\_arttext&pid=s1981-57942014000300703&lng=pt&nrm=iso&tlng=en](http://www.Scielo.Br/scielo.Php?Script=sci_arttext&pid=s1981-57942014000300703&lng=pt&nrm=iso&tlng=en) Acesso em 25 de abr de 2016.

ALKMIM, Tânia. *Sociolinguística*. Parte I. In.: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001.

BACIL, Elizete. *Capela São Sebastião: 100 anos de fé e religiosidade*. Irati, 2012.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BALTHAZAR, Luciana. *Atitudes linguísticas de italo-brasileiros em Criciúma (SC) e região*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Tese de Doutorado.

BOTASSINI, Jacqueline Ortelan Maia. *Crenças e atitudes linguísticas: um estudo dos róticos em coda silábica no norte do Paraná*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2013.

CALVET, Louis-Jean. *Sociolinguística: uma introdução crítica*. São Paulo: Parábola, 2007.

CORBARI, Clarice Cristina. *Crenças e atitudes linguísticas de falantes de Irati (PR)*. Signum: Estud. Ling., Londrina, n. 15/1, p. 111-127, jun. 2012. Disponível em: <http://www.Uel.Br/revistas/uel/index.Php/signum/article/view/11378> Acesso em 25 de abr de 2016.

CYRANKA, Lucia Furtado de Mendonça. *Atitudes Linguísticas de Alunos de Escolas Públicas de Juiz de Fora – MG*. Niterói, 2007. Tese de Doutorado.

DIAS, Luiz Antônio Xavier. *Crenças e atitudes linguísticas no uso dos róticos de professores e professorandos de Jacarezinho – PR*. Fortaleza: Entrepalavras ano 4, v.4, n.2, p. 90-104, jul/dez 2014. ISSN 2237-6321.

LAMBERT, W. William; LAMBERT, E. Wallace. *Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MASSAROLLO, Ana Maria Bonk. *Crenças e atitudes linguísticas: um estudo sociolinguístico sobre o contato*

*linguístico em Santo Antônio do Sudoeste/Brasil*. Anais do X Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná Cascavel-PR. ISSN 2178-775. 2012.

MOLLICA, Maria Cecília. *Linguagem para formação em Letras, Educação e Fonoaudiologia*. São Paulo: Contexto, 2009.

MONTEIRO, José Lemos. *Para compreender Labov*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é Linguística*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, Rita do Carmo Polli. *A Sociolinguística e a língua materna*. Curitiba: IBEPEX, 2009.

SOUZA, Elizete Cristina de. *Crenças e atitudes de professores e alunos no Brasil e na Espanha, sobre variação linguística*. Brasília, 2012.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

Recebido em 30 de março de 2017

Aprovado em 20 de agosto de 2017

# Compreensão leitora e a geração de inferências

pg 116-128

Juliana Schinemann<sup>1</sup>  
Luciane Baretta<sup>2</sup>  
Célia Bassuma Fernandes<sup>3</sup>

## Resumo

O ato de ler, fonte de grande parte do conhecimento que adquirimos, tem sido estudado por pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Independente do propósito de investigação, é ponto pacífico na literatura que a leitura é uma atividade cognitiva complexa que envolve um leitor ativo, que por meio da interação com o texto e do seu conhecimento prévio, busca pela compreensão, que por sua vez, está fortemente relacionada ao processo de geração de inferências. A proposta deste artigo é discutir os diferentes elementos envolvidos no processo inferencial na leitura, sob a ótica dos paradigmas adotados por estudiosos da área da compreensão, juntamente com a revisão de alguns estudos que se dedicaram a investigar este importante componente da leitura.

**Palavras-chave:** leitura, inferenciação, fatores da compreensão.

## READING COMPREHENSION AND INFERENCE MAKING

## Abstract

The act of reading, greatly associated with the knowledge one acquires, has been studied by scholars from different areas and theoretical background. Independent of the purpose of investigation, it has been accepted in the literature that reading is a cognitive, complex activity that involves an active reader that interacts with a text and his/her prior knowledge in order to attain comprehension, which is highly related to the process of inference generation. This article aims at discussing the different elements related to the process of inferencing in reading, as well as presenting some studies that investigated this important component of reading.

**Keywords:** reading, inferencing, factors associated to comprehension.

## Introdução

Ler é parte fundamental de nosso dia-a-dia, sendo um ato transmissor de grande parte das informações que recebemos. A leitura por muito tempo foi entendida como um processo de decodificação e compreensão do que o autor do texto quer dizer, porém, hoje ela tem sido estudada por diversos pesquisadores, de

<sup>1</sup> Mestre em Letras, Interfaces entre Língua e Literatura – PPGL – Unicentro.

<sup>2</sup> Doutorado em Letras, pela UFSC, professora do Departamento de Letras e docente do corpo permanente do PPGL – Unicentro.

<sup>3</sup> Doutorado em Estudos da Linguagem, pela UEL, professora do Departamento de Letras e docente do corpo permanente do PPGL – Unicentro.

diferentes áreas do conhecimento: educadores, linguistas, linguistas aplicados, neurocientistas, psicólogos, psicolinguistas, dentre outros. Apesar do enfoque de cada uma dessas áreas ser diferente, o estudo acerca da compreensão leitora - desde o aprendizado inicial, até os níveis mais elevados envolvidos da compreensão - é assunto constante de pesquisas, congressos nacionais e internacionais, publicações e tema de discussão nas diferentes esferas da sociedade.

Estudos ancorados nas teorias psicolinguísticas tem apresentado respostas acerca dos processos inerentes à tarefa da leitura (ZACHARIAS, 2016). Nesta perspectiva, ler é uma atividade cognitiva que envolve um leitor ativo, que interage com o texto na busca pela compreensão (COLOMER; CAMPS, 2002; DAVIES, 1995; GOODMAN, 1995; GRABE, 1995; KLEIMAN, 2016; LEFFA, 1996; 1999; RUMELHART, 1980, SAMUELS; KAMIL, 1995; entre outros). Estudos comportamentais e, mais recentemente, a utilização de tecnologias têm demonstrado que há variáveis que influenciam a maneira como o sujeito-leitor aborda o texto. Além das características intrínsecas ao leitor, inserido em determinado contexto sócio histórico cultural, o propósito da leitura (entretenimento, estudo, instrucional), a tarefa subsequente ao ato de ler (para fazer um resumo, uma apresentação escolar/ acadêmica, instalar um aparelho eletrodoméstica) e a língua do texto (materna ou estrangeira) são fatores que interferem no processo de construção do sentido do texto (BARETTA, 2008; FINGERKRATOCHVIL; BARETTA, 2015).

Apesar dessas variáveis, é ponto pacífico na literatura acerca da compreensão leitora que quando lemos, é preciso construir uma representação mental do texto, por meio da integração das informações trazidas nas sentenças (KINTSCH; VAN DIJK, 1978; KINTSCH, 1998; KINTSCH; KINTSCH, 2005; KINTSCH; RAWSON,

2013; VAN DIJK, 1995). Esta representação mental é preconizada como sendo o resultado da interação entre a informação de base textual e o conhecimento prévio do leitor, que é obtido por meio da geração de inferências. Conforme Zwaan e Singer (2003), pode-se dizer que praticamente toda compreensão envolve inferenciação. Quando falamos ou escrevemos não há como dizer tudo e explicitamente o que desejamos comunicar; falantes e escritores precisam, assim, confiar na capacidade da sua audiência para perceber a intenção da mensagem e preencher as lacunas necessárias por meio do processo inferencial.

No contexto da leitura, a geração de inferências tem sido o foco de diversos estudos que verificam os tipos de inferência ou a frequência em que ocorrem, dependendo do propósito de ler, dos tipos de texto lidos, ou ainda, dependendo dos gêneros aos quais os textos pertencem (BARETTA; TOMITCH; McNAIR; LIM; WALDIE, 2009; KINTSCH; KINTSCH, 2005; NARVAEZ; VAN DEN BROEK; RUIZ, 1999; VAN DEN BROEK, 1990; VONK; NOORDMAN, 1990; entre outros). Diante disso, nosso modo de ler os textos, sejam verbais ou não verbais, envolve nossos conhecimentos, não somente linguísticos, mas, especialmente, de mundo. Quanto mais conhecimento possuímos, maior será nossa capacidade de construir significados em nossa leitura. Este artigo tem como propósito discutir o processo de geração de inferências, um dos componentes fundamentais para que a compreensão textual seja alcançada. No entanto, para que a inferência seja gerada, durante ou após a leitura, é necessário que o leitor esteja munido de certos conhecimentos, que serão discutidos na seção a seguir. O processo de geração de inferências será por nós abordado sob a ótica dos paradigmas adotados por estudiosos da área da compreensão do discurso, juntamente com a revisão de alguns estudos recentes que se dedicaram a investigar o

processo inferencial na leitura. A presente pesquisa se insere na linha de pesquisa “Leitura, interpretação e ensino” do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UNICENTRO.

## **Conhecimentos necessários à compreensão leitora**

O processo de compreensão leitora, de acordo com Gagné, Yecovich e Yecovich (1993) envolve dois tipos de conhecimento: o declarativo e o procedimental. O conhecimento declarativo, definido pelos autores como o *know what*, isto é, o “o saber sobre” grafemas, fonemas, morfemas, palavras, ideias, esquemas e tópicos, são fundamentais para que o leitor conheça a língua na qual o texto é escrito e as situações de mundo que subjazem aquele texto. Sem esse conhecimento, o leitor é incapaz de perceber as relações que se estabelecem entre os conceitos abordados num texto, não conseguindo avançar na leitura e possivelmente, não conseguindo finalizá-la. O conhecimento procedimental, por sua vez, engloba as habilidades e estratégias que são necessárias ao ato da leitura. Ou seja, ele é o *know how* - “o saber como” realizar a tarefa, que vai atuar em conjunto com o conhecimento declarativo na compreensão leitora. Este conhecimento, de acordo com com Gagné et al. (1993) envolve quatro componentes, a saber: a decodificação (subdividida em associação e recodificação), a compreensão literal (subdividida em acesso lexical e análise frasal), a compreensão inferencial (subdividida em integração, resumo e elaboração) e, por fim, o monitoramento da compreensão (composta por estabelecimento de objetivo, seleção de estratégias, checagem de objetivo e remediação) - para compreensão da organização da divisão dos conhecimentos e seus subprocessos, ver diagrama proposto em Andrade, Gil e Tomitch, 2012. Tendo-se em vista o objetivo

deste artigo, concentramos nossa discussão em um desses componentes: a compreensão inferencial.

Conforme proposto por Gagné e colaboradores (1993), a compreensão inferencial se dá quando o leitor é capaz de ler além do que está explícito no texto e é dividida em três processos:

1. Integração - capacidade de relacionar duas ou mais ideias por meio do conhecimento prévio. Para que isso ocorra, o conhecimento declarativo é acionado, assim como nos outros componentes e subprocessos envolvidos na compreensão, mencionados acima. Por exemplo, em: “O cão foi em direção às crianças. Elas correram.” O saber que um cão pode atacar e ferir, em determinadas situações, permite conectar a ideia de que as crianças correram porque o cão ia em sua direção e elas, provavelmente, ficaram com medo porque sabiam que ele poderia atacá-las, reagindo ao perigo;

2. Resumo – capacidade de absorver a mensagem ou ideia principal de uma passagem ou texto, identificando o tópico e descobrindo relações entre ele e outros conceitos apresentados para reproduzir essa informação de forma sucinta, na forma de um ‘novo texto’. Nesse processo, a macroestrutura do texto se forma na mente do leitor (KINTSCH; VAN DIJK, 1978; 1983; 1985; KINTSCH, 1998; KINTSCH; KINTSCH, 2005; VAN DIJK, 1995);

3. Elaboração – combinação entre as informações já conhecidas com aquelas (novas) trazidas no texto. Tomemos como exemplo de elaboração a leitura da afirmação: “Os anéis de Saturno são compostos por poeira, gelo e material rochoso.” O leitor ativa em sua memória uma imagem do planeta e passa a conectar a informação lida com a imagem de Saturno e seus anéis, pensando em como eles pareciam ser: estáticos, bem definidos e delimitados a uma determinada área. A partir da informação textual, o leitor reformula a imagem que tem, visualizando melhor



a estrutura dos anéis do planeta. Essa elaboração, além de auxiliar o leitor a melhor compreender e recordar o que foi apresentado no texto, também contribuirá para a profundidade de processamento do restante do texto e para a criticidade do ato de ler (STEIN, 1989).

Gagné et. al. (1993) e Andrade et. al. (2012) esclarecem que, conforme já relatamos, o conhecimento procedimental (saber como) não opera sozinho, pois o conhecimento declarativo é um elemento presente em todos os componentes de leitura, especialmente no que condiz à compreensão inferencial. Entretanto, de acordo com Finger-Kratochvil (2010), o conhecimento declarativo e o conhecimento procedimental não asseguram que o leitor fará uma leitura estratégica<sup>4</sup>. Para que isso ocorra, a autora sugere que, além dos conhecimentos declarativo e procedimental, um terceiro conhecimento entre em cena na busca pela compreensão do texto: o condicional, conforme proposto por Lipson, Paris e Wixon (1983; 1994). Esse conhecimento engloba o *know when*, “o saber quando” e, ainda, o *know why*, “o saber por que” optar por determinadas ações durante uma leitura:

De certa forma, o conhecimento condicional ajuda o sujeito a orquestrar e modular os conhecimentos declarativo e procedimental, por meio do ajuste correto daquela informação a uma tarefa e a contextos particulares. Assim, com esses três tipos de conhecimento, um sujeito competente pode selecionar ações úteis para atingir objetivos específicos (FINGER-KRATOCHVIL, 2010, p.89).

Assim, trata-se de três tipos distintos de conhecimento que atuam concomitantemente, um auxiliando o outro, pois, se o conhecimento condicional pode auxiliar na atuação de ambos os conhecimentos, declarativo e procedimental, como Finger-Kratochvil (2010) propõe, o conhecimento

4 O termo estratégia é definido por Kintsch e van Dijk (1983) como “a melhor maneira de agir a fim de se alcançar um objetivo” (p. 65, tradução nossa). Gagné, Yecovich e Yecovich (1993), Leffa (1999) e Narvaez, Ruiz e van den Broek (1999) complementam tal definição, acrescentando que as estratégias podem ser variadas de acordo com sua eficácia no alcance do objetivo de leitura.

declarativo, por sua vez, facilita o procedimental, atuando em conjunto com ele no processamento dos elementos linguísticos, das ideias e dos esquemas de mundo que levam o leitor a compreender um texto. Logo, o conhecimento prévio, como parte integrante do conhecimento declarativo, é de grande relevância para a compreensão leitora.

Inúmeros teóricos e pesquisadores (ANDERSON; PEARSON, 1995; DURAN, 2009; GAGNÉ et. al. 1993; KINTSCH, 1998; KINTSCH; KINTSCH, 2005, KINTSCH; 1983; KLEIMAN, 2016; LEFFA, 1996; 1999; RUMELHART, 1980, STEIN, 1989, VAN DIJK, 1978; entre outros), defendem a influência, senão a fundamental importância do conhecimento prévio para o sucesso da leitura.

De acordo com Colomer e Camps (2002), o conhecimento prévio pode ser dividido em dois tipos: sobre o escrito e sobre o mundo. Em relação ao primeiro tipo, as autoras atestam que é preciso conhecer a situação comunicativa para compreender o texto escrito:

[...] o leitor tem de aprender a contextualizar o texto a partir dos elementos presentes no escrito: terá de entender o tipo de interação social proposta pelo escritor (que objetivo tem a comunicação, em que lugar e tempo se produz, que relação reflete o registro linguístico de que se utiliza, etc.), como também terá de contrastar sua própria finalidade de leitura, que pode coincidir em maior ou menor grau com a do escritor (COLOMER; CAMPS, 2002, p. 49).

O conhecimento sobre o escrito subdivide-se em quatro níveis: conhecimentos paralinguísticos (a distribuição de palavras, frases, parágrafos, entre outros aspectos); conhecimentos das relações grafo-fônicas (relação dos signos gráficos com elementos fônicos); conhecimentos morfológicos, sintáticos e semânticos (funcionamento das regras para que seja possível significar) e os conhecimentos textuais (estruturas textuais como narração, argumentação, exposição, descrição, injunção). Como é possível perceber, esse tipo de conhecimento é similar

ao conhecimento declarativo, proposto por Gagné e colaboradores (1993), conforme discutido anteriormente.

O conhecimento sobre o mundo pode ser resumido como o conhecimento geral que o leitor possui, precedente à informação exposta no texto; esse conhecimento é fundamental para que o leitor possa interpretar o texto, de maneira que não se extrapole seus limites (COLOMER; CAMPS, 2002). Esse conhecimento de mundo é entendido pela psicologia cognitiva como uma série de esquemas<sup>5</sup> que são definidos por Rumelhart (1980) como essenciais ao processamento de informações. Segundo o autor, os esquemas são como uma peça teatral em que os atores, o cenário e o teatro onde se encena tal peça, podem mudar; entretanto, a narrativa permanecerá a mesma, sendo reconhecida pela plateia independente das mudanças ocorridas. Assim sendo, uma festa de aniversário de criança será diferente de uma festa de noivado, mas ambas continuarão preenchendo o esquema mental de festa, pois possuem convidados que estão alegres, bebendo, comendo e conversando entre si, com o objetivo comum de celebrar um determinado evento. Há, portanto, uma organização interna no esquema que permanece intacta, embora possa haver transmutações. Além disso, os esquemas compõem-se de subesquemas, que também podem ser modificados:

[...] suponhamos que nós tivéssemos um esquema de ROSTO. Isso consistiria de certa configuração de subesquemas cada um representando um constituinte diferente do rosto. Por exemplo, haveria presumivelmente um subesquema representando a BOCA, um para o NARIZ e um para cada ORELHA e cada OLHO (RUMELHART, 1980, p. 10, grifos do autor, tradução nossa)<sup>6</sup>.

5 A teoria dos esquemas, segundo Meurer (1991), surgiu com Kant em 1781, quando propôs uma forma de categorização, onde não há imagens fixas, mas estruturas padronizadas, o que nos permite saber que um cão é um cão independente de sua raça. Em 1932, essa teoria foi retomada pelo psicólogo Barlett que constatou que nós não precisamos criar uma nova representação (esquema) do mundo a todo o momento, pois o conhecimento vai se acumulando e as novas informações vão se agregando.

6 No original: [...] suppose we had a schema for a FACE. This would consist of a certain configuration of sub-schemata each representing a different constituent of a

Em consonância com Rumelhart (1980), Anderson e Pearson (1995) argumentam que os esquemas não se fecham, mas são sempre abertos a modificações advindas de novas informações, desde que estas sejam consistentes ao esquema existente. Tomemos como um exemplo simples, o esquema tradicionalmente acionado a respeito de um casamento grego: a quebra dos pratos. Ao ler, ou mesmo ao ouvir a proposição ‘casamento grego’, logo se pensa nessa tradição. Porém, talvez o leitor/ouvinte não saiba que a quebra de pratos ocorre pela crença de que o barulho afasta os maus espíritos e, ademais, o ato representa o desapego aos bens materiais. No entanto, se essa informação já lhe era conhecida, talvez o leitor ainda não saiba que atualmente essa tradição é proibida em alguns lugares na Grécia, tendo sido substituída pelo ato de atirar flores no chão. Provavelmente, ao ler o exemplo exposto, o leitor teria seu esquema de casamento grego ampliado e, segundo Anderson e Pearson (1995), ele iria, presumivelmente, checar a consistência das novas informações a fim de incorporá-las ou descartá-las desse esquema.

De maneira geral, os esquemas são divididos em três tipos: os de conteúdo, os formais e os abstratos (LANDRY, 2002). Quando o leitor possui um esquema abstrato a respeito de determinado assunto, ele conhece aspectos muito generalizados. Se seu esquema é formal, significa que o leitor possui conhecimento sobre aspectos organizacionais, informações que são mais pontuais, embora não tão específicas sobre determinado assunto, ao passo que se o esquema é de conteúdo, o indivíduo domina os detalhes daquele assunto. Dessa forma, pode-se concluir, portanto, que esses três tipos de esquemas possibilitam a compreensão tanto de informações explícitas quanto implícitas do texto (MEURER, 1991). Nesse sentido, Gagné et al. (1993) e Leffa (1996; 1998) argumentam que os esquemas podem

face. For example, there would presumably be a sub-schema representing the MOUTH, one for the NOSE and one for each EAR and each EYE (RUMELHART, 1980, p. 10).

tornar o texto mais fácil de ser compreendido, pois permitem que o leitor produza inferências. Dessa forma, pode-se perceber a importância do papel do professor nas aulas de leitura, ao trabalhar com atividades de pré-leitura para ativar os esquemas adequados para a compreensão (TOMITCH, 2009), provendo andaimes (ANDERSON; PEARSON, 1995) para que os estudantes façam as inferências necessárias para construir a representação mental do texto (KINTSCH; VAN DIJK, 1978; 1983). Tendo-se discutido os conhecimentos necessários ao processo de compreensão leitora, discutem-se, a seguir, os aspectos relacionados ao processo inferencial, um dos principais componentes necessários para a construção do significado do texto.

## A geração de inferências

A geração de inferências é um processo cognitivo que pode ser equiparado ao ato de raciocinar, uma vez que se faz presente nas atividades de nosso dia-a-dia, mesmo naquelas mais simples, como por exemplo, saber que é necessário adicionar mais pó de café na cafeteira ao preparar o café da manhã, quando há familiares hospedados em nossa casa (BARETTA, 2008). Transpondo-se esse conceito para a leitura, pode-se afirmar que a geração de inferências é um “[...] processo cognitivo construtivo no qual o leitor esforça-se para alcançar o significado e expande seu conhecimento por meio da formulação e avaliação de hipóteses sobre as informações do texto” (BARETTA, 2008, p. 18, tradução nossa)<sup>7</sup>.

De maneira geral, duas perspectivas contrastantes são encontradas na literatura referente ao estudo da geração de inferências: a construtivista e a minimalista. A primeira é adotada

pela maior parte dos pesquisadores e propõe que o leitor gera inferências sobre as causas dos eventos e a relação entre elas, trazendo suas próprias experiências de mundo para a leitura, bem como busca integrar as informações de nível local (nível da sentença) com as de nível global (o texto com um todo), conforme discutido em Kintsch e van Dijk (1978;1983 e publicações subsequentes). Na perspectiva minimalista as inferências são estudadas no nível local, pois defende-se que os leitores estão exclusivamente preocupados em compreender a informação textualmente explícita; assim, se o texto está localmente coerente, não há necessidade de conexões com as informações anteriores e nem com o conhecimento prévio do leitor. A distinção acerca destas duas correntes teóricas contribuiu para que inúmeros estudos fossem conduzidos para comprovar uma ou outra vertente (para uma extensa revisão de literatura, consultar Baretta, 2008); além disso, esses estudos ajudaram na compreensão de que não há uma resposta simples para explicar quais inferências são necessárias e quais são tradicionalmente geradas durante a compreensão textual, conforme pode-se constatar na revisão de alguns estudos teóricos empíricos, apresentados a seguir.

Como mencionado na introdução, inúmeros são os fatores (conhecimento prévio, objetivo e tarefa envolvida na leitura, língua do texto) que podem influenciar a abordagem de um texto pelo leitor e, conseqüentemente, seu processo de compreensão. Diante desse leque de possibilidades, pesquisas direcionadas à investigação do processo de geração de inferências tem buscado investigar quais são os tipos, função e frequência com que as inferências são geradas durante a busca pela compreensão textual. Dada à especificidade do ato de ler, que envolve uma gama de processos cognitivos automáticos e extremamente rápidos (DAVIES, 1995), pode-se compreender o porquê da existência de diferentes propostas de categorização

<sup>7</sup> No original: “[...] a constructive cognitive process in which the reader strives for meaning and expands knowledge by formulating and evaluating hypotheses about the information of the text”.

das inferências: alguns pesquisadores discriminam as inferências de acordo com o tipo de função que elas exercem; outros, pela automaticidade e velocidade com que são geradas. A função estabelece coerência no texto e a automaticidade/velocidade se resume a como as inferências são geradas, se *on-line* ou *off-line*.

Os pesquisadores que se ocupam do tipo de função, propõem que as inferências são geradas para estabelecer coerência, seja ela local ou global. Nessa perspectiva, Vonk e Noordman (1990) classificam as inferências de função em dois grupos: deduções do texto e contribuições para o texto. No primeiro grupo, as inferências são subdivididas entre necessárias e opcionais. As inferências necessárias são implicações tomadas por verdadeiras, como as pressuposições, ao passo que as opcionais são ‘provavelmente’ verdadeiras. Tomemos como exemplo a sentença “Maria esqueceu-se de alimentar o gato”. Aqui pressupomos que Maria tem um gato: é um caso de inferência necessária. Já na sentença “Maria derrubou a xícara”, podemos inferir que o café ou o chá se espalhou pelo chão. Porém, pode-se pensar que, se a xícara era feita de material frágil, e caiu sobre um piso de cerâmica, provavelmente quebrou e talvez este tenha sido o motivo pelo qual ela esqueceu de alimentar o gato. São inferências opcionais. No segundo grupo de inferências de função, há as inferências de contribuição, as quais cooperam para a coerência na representação do texto. Em: “Sou de Humanas, mas gosto de matemática”, é possível inferir que quem é de Humanas tende a não gostar de matemática por meio da conjunção adversativa “mas”. Esse tipo de inferência pode ainda contribuir para a completude da representação, isto é, garante que além da coerência, a representação será bem elaborada, como por exemplo, em: “João é mais esperto que José e José é mais esperto que Antônio”. A inferência de contribuição levará à conclusão de que “João é mais esperto que Antônio”.

Trabasso (1980) argumenta que as funções assumidas pela geração de inferências são variadas, como: a) na solução de sentenças ambíguas, i.e., quando uma mesma palavra possui mais de um significado; b) no estabelecimento de referentes nominais e pronominais, as anáforas; c) na identificação do contexto correto dos eventos do texto; e d) nas predições que podem ser sobre as causas e conseqüências de uma ação, entre outros aspectos e objetivos de leitura.

O autor acrescenta que quatro fatores são imprescindíveis na geração de inferências: 1) o conhecimento prévio; 2) o conhecimento de tipos textuais; 3) o conhecimento das interações sociais e intencionalidade humana e 4) as relações de causa e consequência. Para Trabasso, o conhecimento prévio – linguístico e de mundo – é fator sem o qual não nos é possível inferir e afirma que, após aprender a decodificar, a criança necessita aprender a trabalhar com as outras habilidades do conhecimento procedimental, bem como com o conhecimento declarativo, i.e., associar com o que fazer, impreterivelmente.

As inferências são também investigadas pela automaticidade e a velocidade com que são elaboradas, além dos tipos de função, e podem ser geradas de duas maneiras: *on-line* e *off-line* (CALDART, 2012; IZA; EZQUERRO, 2000; KEENAN et al., 1990). As inferências *on-line*, isto é, produzidas no momento da leitura, são denominadas inferências linguísticas (geradas automaticamente, sem exigir muito do leitor), e são consideradas obrigatórias para que seja possível compreender o que se lê. Na sentença: “Após horas de leitura em preparação para a prova do concurso, Bia dormiu”. Para compreender essa afirmação, o leitor deve inferir que um longo período de estudos demanda grande energia e é, portanto, bastante cansativo. Desse modo, ainda que não se proponha que Bia estava cansada, o conhecimento de mundo é o que permite a compreensão, por meio da conexão

entre as sentenças – a qual ocorre por inferência linguística. As inferências *off-line* podem ocorrer em outro momento que não durante a leitura, por exemplo, quando o leitor precisa responder às perguntas sobre um texto lido. Essas inferências são também denominadas elaborativas e não são obrigatórias para a compreensão. Elas são, portanto, opcionais e podem ser realizadas depois da leitura, com base na macroestrutura que o leitor terá do texto. No entanto, as inferências *off-line* também podem ocorrer durante a leitura quando o leitor deduz futuras consequências de uma ação, como por exemplo, em: “O músico se atirou do palco, mas ninguém o segurou”. O leitor pode inferir, a partir da informação presente na sentença que, em consequência de a plateia deixar o músico cair no chão, ele se machucou e pode ter sido grave, sendo necessário que fosse encaminhado ao hospital, e que, em decorrência dos ferimentos ele pode ter quebrado algum osso, entre outras possibilidades, todavia tais inferências não são imprescindíveis à compreensão do texto (IZA; EZQUERRO, 2000).

Em uma perspectiva mais local, em que as inferências geradas não se relacionam com informações apresentadas anteriormente no texto e nem com o conhecimento prévio do leitor, há a distinção entre aquelas que são preditivas (*forward inferences*) e retroativas (*backward inferences*). De acordo com van den Broek (1990), as inferências preditivas são as que preveem acontecimentos no texto, embasando-se em informações locais. Há dois tipos de inferências preditivas: a) expectativas sobre eventos futuros como em: “O padre não apreciou o vestido da noiva”, o que leva o leitor a inferir que talvez o padre não queira realizar o casamento por causa do vestido; e b) antecipações da futura importância que um evento já ocorrido acarretará, por exemplo, em uma história de detetive, o horário que certa personagem saiu de casa pode vir a ser um detalhe de grande importância mais tarde. Já as inferências retroativas

apenas retomam elementos já vistos no texto para auxiliar na compreensão de uma sentença posterior. Ao gerar esse tipo de inferência o leitor procura pela causa do evento, que será o antecedente mais próximo – o que se denomina inferência conectiva – e tendo-a encontrado, o processo é finalizado, não havendo necessidade de maiores explicações, conforme o seguinte exemplo: “O menino andava na bicicleta e ao enfrentar uma descida íngreme, o freio falhou. O menino, então, caiu de rosto no asfalto”. Nessa sequência, fica claro para o leitor que a causa da queda mencionada na segunda sentença, foi a falha apresentada pelo freio sobre a qual lemos na primeira sentença. Quando o antecedente mais próximo não apresenta a causa do evento, ocorre uma quebra na coerência e o leitor necessitará reativar o processo a fim de encontrar a causa do evento em questão, o que se dará por meio da inferência de reintegração (VAN DEN BROEK, 1990). Para melhor compreender esse tipo de inferência, observemos as sentenças exemplificadas pelo autor:

(3) “A moça ficou transtornada, chorou e foi embora”.

(2) “Um fim de semana, na chácara do namorado, todos insistiam para que desse uma volta a cavalo”.

(1) “A moça não andava a cavalo porque carregava o trauma de uma queda sofrida quando era criança”.

Para entender a sentença de número três, o leitor precisa retomar a de número 2, mas não consegue ainda compreender o porquê de a moça ter ficado transtornada, logo, é necessário retomar a sentença de número um para encontrar a causa do comportamento da moça. Assim se dão as inferências de reintegração (VAN DEN BROEK, 1990).

É importante mencionarmos que a geração dos diferentes tipos de inferências recebe a influência de alguns fatores. Duran (2009) e Kleiman (2016) acreditam que, para que ela seja



satisfatória, a leitura não deve ser a respeito de algo totalmente novo. Conforme ressalta Duran: “Trata-se de inferir dados através da conjugação das informações contidas no texto com as informações que fazem parte da bagagem cognitiva do leitor, criando uma teia que permite o trânsito do significado” (2009, p. 8-9). De acordo com o autor, quanto maior for o número de inferências geradas pelo leitor, melhor será sua compreensão do texto, logo, se o leitor não possui conhecimentos suficientes capazes de auxiliá-lo na geração de inferências, sua compreensão será bastante insatisfatória. Outro ponto a ser destacado é o fato de que o conhecimento prévio, discutido na seção anterior, muda de indivíduo para indivíduo, bem como a geração de inferências ocorrerá de maneira diferenciada para cada leitor e por isso diferentes sentidos podem ser criados para um mesmo texto.

Além do conhecimento prévio, o propósito de leitura também tende a influenciar na geração de inferências. Klusewitz, Lorch e Lorch (1993) realizaram uma pesquisa envolvendo os propósitos de estudo e entretenimento, os quais foram investigados na leitura de estudantes universitários. Tal pesquisa mostrou não ser possível relatar o que exatamente acontece na mente do leitor ao ler com propósitos diferentes, mas mostrou ser

possível que o propósito influencie na quantidade de inferências produzidas, embora não influencie os tipos de inferências. Nesse estudo, ler para estudo promoveu maior demora na leitura, além de os participantes anteciparem menos eventos futuros no texto, em comparação à leitura para entretenimento.

O efeito dos propósitos de estudo e entretenimento na geração de inferências *on-line* foi ainda investigado por Narvaez, van den Broek e Ruiz (1999). Participaram da pesquisa estudantes de psicologia, com idades entre 19 e 39 anos, que leram para a compreensão de textos narrativos e expositivos, utilizando-se de protocolos verbais<sup>8</sup>. Segundo os autores, os diferentes propósitos de leitura influenciaram significativamente nas categorias de: avaliações de conteúdo, quebras na coerência baseadas no conhecimento e repetições, sendo que os leitores produziram essas inferências mais frequentemente ao ler para estudo do que para entretenimento, porém, as demais categorias não foram afetadas. Após a transcrição dos protocolos verbais, os estudiosos elaboraram um

8 O protocolo verbal é um instrumento de coleta de dados que tem como intuito captar o pensamento do participante de pesquisa enquanto realiza uma determinada tarefa, como por exemplo, a leitura. Dessa forma, é solicitado ao participante que tente verbalizar tudo o que está pensando enquanto, por exemplo, lê silenciosamente um texto.

Associações (inferências simultâneas)	Incluem associações feitas tendo como base o conhecimento prévio e/ou baseadas no texto sendo lido. Por exemplo: “Isso me lembra de um planetário que eu vi”. “Ok, isso é no spa”.
Explicações (inferências retroativas)	Incluem explicações baseadas no conhecimento prévio do leitor e/ou baseadas no texto. Exemplos: “Eu acho que essa é a causa da era do gelo”. “Isso deve ser o que queriam dizer com cinzas”.
Inferências preditivas	Deduções de consequência(s) futura(s) que um evento terá no texto. Exemplo: “Ok, os gases irão levá-los ao objeto real”.
Avaliações	Comentários sobre o conteúdo do texto e/ou sobre a escrita do texto, ou ainda, sobre o estado em que o leitor se encontra. Por exemplo: “Eu acho que essa é uma asserção muito forte”. “Essa frase foi muito difícil de dizer – tem muitas palavras que não conheço”. “Eu estou meio que me perdendo aqui, estou me distraindo”.
Quebras na coerência baseadas no texto	Comentários sobre a coerência do conteúdo do texto. Exemplo: “Isso não faz nenhum sentido”.
Quebras na coerência baseadas no conhecimento	Comentários que mostram a incapacidade do leitor de entender o texto, devido a sua falta de experiência ou conhecimento prévio. Por exemplo: “É um pouco difícil de imaginar esta situação, quer dizer, no espaço”.
Repetições	Repetições de palavras ou de frases do texto.

Quadro 1: Modelo de categorização de inferências/ Fonte: Adaptado de Narvaez, van den Broek e Ruiz (1999). Tradução nossa.

modelo de categorização de inferências, que é transcrito a seguir.

Como é possível perceber no modelo proposto, há diferentes tipos de inferências que parecem estar diretamente relacionadas ao objetivo do leitor e a sua capacidade de perceber lacunas na compreensão (monitoramento). É importante ao professor conhecer os diversos processos que podem ocorrer durante a leitura silenciosa de seus alunos, assim poderá intervir com questionamentos e instruções mais direcionados quando perceber que seus alunos não conseguiram inferir o necessário para a compreensão satisfatória de determinado conteúdo/texto.

Outra pesquisadora que se dedicou ao estudo da geração de inferências foi Caldart (2012), que investigou a influência da expectativa do gênero textual (narrativa literária, notícia) na geração de inferências e na compreensão leitora. De acordo com a autora, quando o leitor produz inferências, ele constrói o sentido do texto muito mais facilmente, caso contrário, ele pode não ser capaz de memorizar o que leu, tampouco compreender a leitura. Citando Grabe (2009), a pesquisadora sugere que a capacidade de construir sentido a partir de informações descontextualizadas, bem como entendê-las mesmo quando não correspondem às expectativas, são duas grandes contribuições da geração de inferências. Seu estudo investigou a influência de gêneros textuais (texto literário, notícia) na geração de inferências por estudantes de Letras Inglês, com idades entre 20 e 43 anos, investigadas por meio de protocolo verbal. Os resultados mostram que os diferentes gêneros podem influenciar, mas que as tipologias textuais utilizadas (narrativa, expositiva) parecem ser mais determinantes no processo inferencial.

Keenan, Potts, Golding e Jennings (1990) afirmam que a geração de inferências na compreensão leitora tem sido bastante estudada,

embora sejam recentes os estudos de tal processo no campo da psicolinguística. Contudo, as possibilidades de estudo nessa área não estão esgotadas. A primeira autora deste artigo, por exemplo, conduziu um estudo que investigou a geração de inferência por leitores proficientes em Língua Inglesa, perante a leitura em dois diferentes suportes: um texto impresso e um texto digital, tendo como intuito averiguar se o suporte influenciaria no processo de inferenciação. Outro ponto investigado foi se a tipologia textual (texto narrativo, expositivo), conforme discutido em Caldart (2012) interferiria na geração de inferências e na compreensão leitora nos diferentes suportes.

Em suma, este texto buscou apresentar diferentes aspectos envolvidos na geração de inferências, mostrando sua relevância para a compreensão leitora eficaz, objetivo de todo leitor. Sendo considerado um processo dos níveis mais altos da compreensão, perpassando a decodificação e a compreensão literal, o ato de inferir é característico de leitores proficientes, que fazem associações entre o que está no escrito e o seu conhecimento anterior, resultando em uma leitura aprofundada e crítica (BARETTA et al., 2009; CALDART, 2012; STEIN, 1989; VAN DEN BROEK, 1990; NARVAEZ; VAN DEN BROEK; RUIZ 1999). O leitor que infere, é um leitor que formula e confirma ou descarta hipóteses a respeito do que lê, assim apreendendo os sentidos que o texto permite serem construídos. É também, um sujeito que questiona sua leitura, não somente monitorando sua compreensão, mas refletindo sobre as ideologias que o permeiam. Desse modo, a leitura que não engloba a geração de inferências não pode ser uma leitura completa, pois inferir é fundamental na construção da criticidade do leitor e, não se pode afirmar que um texto tenha sido compreendido quando o leitor não se sente capaz de discutir com as ideias nele dispostas.

Sendo este o nível de leitura que todo professor almeja de seus alunos, independente da área e/ou do nível de escolarização em que atua, este artigo buscou apresentar a complexidade do processo de geração de inferências, que se subdivide em diferentes tipos, é diretamente dependente do conhecimento prévio do leitor e que tende a estar relacionado aos propósitos estabelecidos para o imbricado processo de compreensão que se constrói diante dos olhos do leitor. Parece plausível, portanto, supor que seja de interesse do professor tomar conhecimento sobre algumas pesquisas empíricas conduzidas nos últimos anos, provendo informações para que processos mentais, tal como a inferência, sejam desvelados e, portanto, possam ser abordados de forma instrucional direta, afinal, é também papel da escola (e do ensino superior, em muitos casos) ensinar a compreender, questionar e criticar o que se lê. Isso só é possível ao professor que concebe a leitura como um *processo* de compreensão, que é construído por meio da interação entre as informações provenientes do texto e as informações trazidas pelo leitor.

É papel do professor de todas as áreas trabalhar as competências e habilidades necessárias para que a compreensão do seu aluno se desenvolva e se torne cada vez mais autônoma, de modo que as inferências sejam uma constante no seu dia a dia de cidadão crítico e participativo na sociedade. A fim de auxiliar o leitor no processo da leitura em língua estrangeira, Tomitch (2009) sugere cinco critérios que devem ser considerados pelos educadores: 1) mudar o foco do ensino da gramática e vocabulário para o ensino da compreensão leitora; 2) entender como funciona essa compreensão e prover o aluno com ferramentas para alcançá-la; 3) dividir a aula em três momentos: o de pré-leitura, o de leitura, propriamente dita, e o momento de pós-leitura; 4) planejar cada unidade de leitura com cuidado e tornar explícitos os objetivos que desejamos que

sejam alcançados ao final de tais unidades e 5) selecionar cautelosamente os textos a serem lidos.

Tais critérios nos parecem caber perfeitamente no trabalho com a leitura em língua nativa, independente da área de conhecimento do professor. Segundo Tomitch (2009), ao seguir esses critérios, o professor está fornecendo andaimes, peças essenciais para a construção da segurança no leitor. Com o passar do tempo, esses andaimes são retirados, um a um, até que o aprendiz se torne um leitor independente e possa seguir em frente, buscando a compreensão leitora por conta própria. Porém, primeiramente, é essencial que o professor que trabalha com a leitura em sala de aula busque expandir seus conhecimentos em relação à compreensão leitora, visto que quanto mais ele souber sobre os aspectos envolvidos, melhor ele poderá preparar suas atividades, tendo em mente os diferentes tipos de aluno com os quais ele desenvolverá as leituras.

## Referências

ANDERSON, R. C.; PEARSON, P. D. A schema-theoretic view of basic processes in reading comprehension. In: CARREL, P.; ESKEY, D. E.; DEVINE, J. (Eds.). *Interactive approaches to second language reading*. 6<sup>o</sup> ed. Nova York: Cambridge Applied Linguistics, 1995. p. 37-55.

ANDRADE, A. M. T.; GIL, G.; TOMITCH, L. M. B. Percepção de estratégias de leitura em LE de alunos universitários. *Revista (CON)TEXTOS Linguísticos*, Vitória, n. 6. 2012. p. 7-17. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/3391/2654>> Acesso em: 21 jan. 2016.

BARETTA, L.; TOMITCH, L.M.B.; McNAIR, N.; LIM, V.K.; WALDIE, K. E. Inference making while reading narrative and expository texts: an ERP analysis. *Psychology & Neuroscience*, 2(2), 137-145. 2009.

BARETTA, L. *The process of inference making in*

- reading comprehension: an ERP analysis. 2008. Tese (Doutorado em Letras Inglês). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91884>> Acesso em 18 jan. 2016.
- BENDER, L. S. *Desempenho de leitores iniciantes em língua inglesa: textos do gênero anúncio de utilidade pública – PSA*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava.
- BERNHARDT, E. B. Second-language reading as a case study of reading scholarship in the 20th century. In: KAMIL, M. L. (Eds.). *Handbook of reading research*. v. 3. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 2000. p. 791-809.
- CALDART, D. *The effect of genre expectation on EFL Brazilian students' inference generation and reading comprehension*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Inglês). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: < <http://revistadogel.gel.org.br/rg/article/view/216> > Acesso em: 15 jan. 2016.
- COLOMER, T.; CAMPS, A. *Ensinar a ler, ensinar a compreender*. Trad. Fátima Murad. Reimpressão 2011. Porto Alegre: Artmed. 2002.
- DAVIES, F. *Introducing reading*. Londres: Penguin Books, 1995.
- FINGER-KRATOCHVIL, C. *Estratégias para o desenvolvimento da competência lexical: relações com a compreensão em leitura*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94372> > Acesso em 20 jul. 2016.
- \_\_\_\_\_; BARETTA, L. A pesquisa em leitura e o uso das tecnologias: Translog e EEG. *Letras de Hoje*, v. 59, n.1, p. 13-21, jan-mar, 2015.
- GAGNÉ, E. D; YECOVICH, C.W; YECOVICH, F.R. Reading. In: \_\_\_\_\_. (Eds.). *The cognitive psychology of school learning*. Nova York: Harper Collins College Publishers, 1993. p. 267-311.
- GOODMAN, K. The reading process. In: CARREL, P.; ESKEY, D. E.; DEVINE, J. (Eds.). *Interactive approaches to second language reading*. 6° ed. Nova York: Cambridge Applied Linguistics, 1995. p. 11-21.
- GRABE, W. Reassessing the term “interactive”. In: CARREL, P.; ESKEY, D. E. DEVINE, J. (Eds.). *Interactive approaches to second language reading*. 6° ed. Nova York: Cambridge Applied Linguistics, 1995. p. 56-69.
- IZA, M; EZQUERRO, J. Elaborative inferences. *Anales de Psicología*, vol. 16, n. 2. 2000. Disponível em: < [http://www.um.es/analesps/v16/v16\\_2/12-16\\_2.pdf](http://www.um.es/analesps/v16/v16_2/12-16_2.pdf)> Acesso em: 22 jul. 2016. p.227-249.
- KEENAN, J. M.; POTTS, G. R.; GOLDING, J. M.; JENNINGS, T. M. Which elaborative inferences are drawn during reading? A question of methodologies. In: RAYNER, R.; BALOTA, D. A.; FLORES D'ARCAIS, G. B. (Eds.). *Comprehension processes in reading*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1990. p. 377-402.
- KINTSCH, W.; VAN DIJK, T. A. Toward a model of text comprehension and production. *Psychological Review*, vol. 85, n. 5, set. 1978. Disponível em: <[http://www.someya-net.com/01-Tsuyaku/Reading/vanDijk\\_Kintsch\\_Model.pdf](http://www.someya-net.com/01-Tsuyaku/Reading/vanDijk_Kintsch_Model.pdf)> Acesso em: 15 jul. 2016.
- KINTSCH, W. *Comprehension: a paradigm for cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_; KINTSCH, E. Comprehension. In: PARIS, S.G.; STAHL, S.A. (Eds.). *Children's reading comprehension and assessment*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2005. p. 71-92.
- \_\_\_\_\_; RAWSON, K. A. Compreensão. In: SNOWLING, M.; HULME, C. (Orgs). *A ciência da leitura*. Porto Alegre: Penso. 2013. p. 227-244.
- KLEIMAN, A. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 16° ed. Campinas: Pontes, 2016.
- LANDRY, K.L. Schemata in second language reading. *The Reading Matrix*, vol. 2, n. 3, set. 2002. Disponível em:< <http://www.readingmatrix.com/articles/landry/>> Acesso em: 20 jan. 2016.



- LEFFA, V. J. *Aspectos da leitura: uma perspectiva psicolinguística*. Porto Alegre: Sagra, 1996.
- \_\_\_\_\_. Perspectivas no estudo da leitura: texto, leitor e interação social. In: LEFFA, V. J.; PEREIRA, A. E. (Orgs.). *O ensino da leitura e produção textual: alternativas de renovação*. Pelotas: Educat, 1999. p. 13-37.
- MEURER, J. L. Schemata and reading comprehension. *Ilha do Desterro*, 1991. p. 167-184.
- NARVAEZ, D.; VAN DEN BROEK, P.; RUIZ, A. B. The influence of reading purpose on inference generation and comprehension in reading. Arlington: *Journal of Educational Psychology*, vol. 91, n. 3, 1999. p. 488-496.
- NARVAEZ, D. Individual differences that influence reading comprehension. In: BLOOM, C. C.; PRESSLEY, I. M. (Eds.). *Reading Comprehension Instruction*. Nova York: Guilford. 2002. p. 158-175.
- RUMELHART, D. E. Schemata: the building blocks of cognition. In: SPIRO, R. J.; BRUCE, B. C.; BREWER, W. F. (Eds.). *Theoretical issues in reading comprehension: perspectives from cognitive psychology, linguistics, artificial intelligence and education*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1980. p. 3-26.
- SAMUELS, J. KAMIL, M. L. Models of reading process. In: CARREL, P.; ESKEY, D. E.; DEVINE, J. (Eds.). *Interactive approaches to second language reading*. 6º ed. Nova York: Cambridge Applied Linguistics, 1995. p. 22-35.
- STEIN, V. Elaboration: Using What You Know. Center for the Study of Writing, Technical Report 25. *Reading-to-Write Report 6*, 1989. Disponível em: [http://www.nwp.org/cs/public/download/nwp\\_file/73/TR25.pdf?x-r=pcfile\\_d](http://www.nwp.org/cs/public/download/nwp_file/73/TR25.pdf?x-r=pcfile_d). Acesso em 20 set. 2016.
- TOMITCH, L. M. B. Aquisição de leitura em língua inglesa. In: LIMA, D. C. (Ed.). *Ensino e aprendizagem de língua inglesa: conversas com especialistas*. São Paulo: Parábola, 2009. p. 191-201.
- TRABASSO, T. On the making of inferences during reading and their assessment. In: SPIRO, R. J.; BRUCE, B. C.; BREWER, W. F. (Eds.). *Theoretical issues in reading comprehension: perspectives from cognitive psychology, linguistics, artificial intelligence and education*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1980. p. 59-76.
- VAN DEN BROEK, P. The causal inference maker: towards a process model of inference generation in text comprehension. In: SPIRO, R. J.; BRUCE, B. C.; BREWER, W. F. (Eds.). *Theoretical issues in reading comprehension: perspectives from cognitive psychology, linguistics, artificial intelligence and education*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1980. p. 423-445.
- VAN DIJK, T. A.; KINTSCH, W. *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press, 1983.
- VAN DIJK, T. A. Cognitive psychology and discourse: recalling and summarizing stories. In: SINGER, H.; RUDELL, R. (eds.). *Theoretical models and processes of reading*. Newark: IRA, 1985. p. 794-812.
- \_\_\_\_\_. On macrostructures, mental models, and other inventions: a brief personal history of the Kintsch-van Dijk theory. In: FLETCHER, C. F.; MANNES, S.; WEAVER, C. A. (Eds.). *Discourse comprehension: essays in honor of Walter Kintsch*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. p. 383-410.
- VONK, W.; NOORDMAN, L. G. M. On the control of inferences in text understanding. In: RAYNER, R.; BALOTA, D. A.; FLORES D'ARCAIS, G. B.; (Eds.). *Comprehension processes in reading*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1990. p. 447-463.
- ZACHARIAS, V.R.C. Letramento digital: desafios e possibilidades para o ensino. In: COSCARELLI, C.V. (Ed.). *Tecnologias para aprender*. São Paulo: Parábola, 2016.
- ZWAAN, R. A.; SINGER, M. Text comprehension. In: GRAESSER, A. C.; GERNASBACHER, M.A; GOLDMAN, S. R. (Eds.). *Handbook of discourse processes*. Mahwah, New Jersey: Erlbaum, 2003. p. 83-121.

Recebido em 20 de julho de 2017.

Aprovado em 15 de outubro de 2017.



# Interfaces