Curso de Letras - DELEM - DELLIN - DEPAC - Pós-Graduação em Letras - UFPR - Universidade Federal do Paraná

VERSALETE

2015 Número 4

Reitor
Zaki Akel Sobrinho
Vice-Reitor
Rogério Mulinari

Revista Versalete
Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR
www.humanas.ufpr.br/portal/letras
www.revistaversalete.ufpr.br

Editoras
Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo

Corpo Editorial

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. L. Brandão (UFPR), Caetano W. Galindo (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Francisco C. Fogaça (UFPR), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR),Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), João Arthur Pugsley Grahl (UFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Juan M. Carrasco González (Universidad de Extremadura, Espanha), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Miguel Ángel Fernández Argüello (Universidad Nacional de Asunción), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Perfecto E. Cuadrado (Universitat de les Illes Balears), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR), Beatriz Pires Santana (doutoranda, UFPR), Diamila Medeiros dos Santos (mestranda, UFPR).

Pareceristas *ad hoc*

Adriano Scandolara, Alex de B. Rodrigues, Alinne B. P. Fernandes, Amarílis M. L. L. de Anchieta, Ana Carla V. Bellon, Ana Carolina Torquato, Ana Karla C. Canarinos, André P. Pelinser, Andressa D'Ávila, Angela Mari Gusso, Angelita Martens, Aristeu Mazuroski Jr., Arthur V. F. Tertuliano, Bárbara Del Rio Araújo, Bianca Buse, Caetano W. Galindo, Camila D. M. Crestani, Camila Marchioro, Carolina B. K. Costa, Catarina Portinho-Nauiack, Cesar F. P. Carneiro, Charles R. Teixeira, Clarissa L. Comin, Cleber A. Cabral, Crisbelli D. Brunet, Crislaine L. Franco, Cristiana S. Monteiro, Daniela Z. Machado, Diamila M. Santos, Diego E. Damasceno Portillo, Eliana S. G. Edmundo, Elianne V. M. Izquierdo, Felipe O. de Paula, Fernanda A. Pereira, Fernanda B. Boechat, Filipe Reblin, Francisco R. S. Innocêncio, Gabrielle C. Mendes, Geisa Mueller, Gisele T. Della Cruz, Greicy P. Bellin, Janice I. Nodari, Jaqueline Koehler, João F. Gremski, Josué B. de A. Godinho, Julia R. do Nascimento, Kaio C. Carmona, Karla R. Mendes, Karym C. Cavalheiro, Katrym A. B. dos Santos, Kayron C. Beviláqua, Larissa P. Tirloni, Leandro D. Cardoso, Letícia Malloy, Lucas de Jesus Santos, Lucianne C. F. N. Moreira, Marcelo Bourscheid, Maria Carolina M. de Farias, Maria Isabel da S. Bordini, Maria Luísa C. Fumaneri, Marina C. Legroski, Mauro M. Berté, Mauro Scaramuzza Filho, Nathalia S. Dias, Pollianna Milan, Raphael J. de O. Soares, Raphael P. Lautenschlager, Rebeca P. Queluz, Roberto B. de Menezes, Rodrigo G. Araujo, Ruth Bohunovski, Sandra M. Stroparo, Selmo R. Figueiredo Junior, Suelen C. Trevisan, Tassia Kleine, Tatiane V. R. de Carvalho, Thiago V. Mariano, Tiago Ribeiro, Wagner M. Pereira, Wesley Thales de A. Rocha.

Revista Versalete
R. General Carneiro, 460, 11º andar, sala 1117
tel./fax (41) 3360-5097
Curitiba - Paraná - Brasil
www.revistaversalete.ufpr.br
versalete.revista@gmail.com

Volume 3, Número 4, jan.- jun. 2015

Revisão e formatação dos textos
Ana Carolina Bendlin, Camila Souza, Gabriela Ribeiro, Marina Cavichiolo Grochocki, Pamela Cristine de Oliveira, Patrícia Barreto Mainardi Maeso, Thais Cons, Thays Camila Voluz, Thiago André Lisarte Bezerra

Revisão dos textos em:
Inglês: Janice I. Nodari

Editoração Eletrônica
Rodrigo Madalozzo Bordini (SCH)

Design
Francis Haisi

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.
SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO

REVISTA Versalete / Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná; editoração: Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo, v.3, n.4 (2015). Curitiba, PR : UFPR, 2015.

Periódico eletrônico: http://www.revistaversalete.ufpr.br
Semestral
ISSN: 2318-1028

1. Linguística – Periódicos eletrônicos. 2. Literatura – Periódicos eletrônicos. 3. Tradução e interpretação – Periódicos eletrônicos. I. Universidade Federal do Paraná. Curso de Letras. II. Nodari, Janice I.; III Bohunovski, Ruth; IV. Stroparo, Sandra M.

CDD 20.ed. 400

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

APRESENTAÇÃO

O número quatro da nossa revista traz algumas mudanças. A professora Nylcéa T. S. Pedra deixou de fazer parte do corpo editorial — obrigada por tudo, Nylcéa! — e, com as recentes modificações do curso de Letras da UFPR e sua nova configuração de departamentos, recebemos nesse semestre, de braços abertos, as professoras Janice I. Nodari e Ruth Bohunovsky.

Temos, neste número, textos para todas as áreas contempladas pela revista, Linguística, Literatura e Tradução, apresentando a variedade e os interesses que estão na origem do curso de Letras onde a revista nasceu.

Nas seções especiais, o nosso **Professor Convidado** é Mauricio Mendonça Cardozo, que nos apresenta um ensaio instigante sobre tradução. Nosso **Autor Convidado** é o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, respondendo ao nosso **Questionário Proust** e falando de algumas de suas leituras e interesses literários.

E não podemos deixar de nos manifestar sobre os acontecimentos ocorridos em 29 de abril, no Centro Cívico de Curitiba, sob as vistas do nosso governador: as decisões políticas que se passavam dentro da assembleia legislativa e as atitudes de violência grotesca da polícia contra Professores de escolas do estado são a grande mostra do lugar desprivilegiado e vilipendiado que a educação tem hoje em nossa

sociedade. Além ou aquém de qualquer discussão sobre o acontecido, sobra a necessidade de reflexão sobre a sociedade que somos hoje e a que esperamos ser amanhã.

Boa leitura da revista. Boa luta para todos nós.

Janice I. Nodari, Ruth Bohunovsky e Sandra M. Stroparo

Editoras



SUMÁRIO

SUMMARY

ESTUDOS LINGUÍSTICOS
LINGUISTIC STUDIES

O uso de tiras humorísticas no ensino de língua portuguesa: necessidades de adequação em níveis de letramento.
The use of comic strips in portuguese language teaching: adaptation needs in literacy levels.
11 Misael Krüger Lemes
Raíra Pereira Velasques

O uso do "X" como marca de gênero no Facebook®: uma análise sociolinguística.
The use of "X" as gender marking on Facebook™: a sociolinguistic analysis.
26 Aion Roloff
Ana Carolina Ramos
Fernanda Cristina Lopes
Lizandra Maia Goulart
Pamela Cristine de Oliveira

A pragmática cognitiva no processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira.
Cognitive pragmatics in the process of teaching-learning a foreign language.
43 Marina Xavier Ferreira
Sebastião Lourenço dos Santos

O livro ao longo do tempo: do manuscrito ao impresso e à tela; leitura, letramentos, mídia e consumo.
The book throughout time: from the manuscript to the printed version and to the screen; reading, literacies, media and consumption.
57 Camila Dalla Pozza

Semânticas, ou considerações sobre cognição e formalismo.
Semantics, or considerations about cognition and formalism.
68 Diogo Simão

O movimento anti-Islã na Alemanha atual: uma análise discursiva acerca das manifestações do *PEGIDA*.
The anti-Islam movement in Germany nowadays: a discourse analyses of PEGIDA *demonstrations.*
83 Gabriella Silveira Hóllas

Por uma noção de língua menos ordinária: notas sobre o debate midiático em torno do livro *Por uma vida melhor*, de Heloísa Ramos.
For a less ordinary notion of language: notes on the mediatic debate around the book Por uma vida melhor, *by Heloísa Ramos.*
98 José Orlando Cardoso do Monte Júnior

ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERARY STUDIES

A ideia de progresso sob o olhar de Monteiro Lobato: uma análise a partir da obra *História das invenções*.
The idea of progress with the vision of Monteiro Lobato: a review of the work História das invenções.
111 Roberta Reis Bahia Tszesnioski

Dispositivos foucaultianos em "Uma canção popular (séc. XIX-XX)", de Angélica Freitas.
Foucaultian devices in "Uma canção popular (XIX-XX)", *by Angélica Freitas.*
128 Gabriel José Innocentini Hayashi

Religião, superstição e lenda em *Grande sertão: veredas* : o conflito entre o bem e o mal.
Religion, superstition and legend in Grande sertão: veredas *: the conflict between good and evil.*
142 Cristiane Sucheski Contin

"Demônio" ou "pobre preto"?: a escravidão em *O demônio familiar*, de José de Alencar, e *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena.
"Demon" or "poor black man"?: slavery in O demônio familiar, *by José de Alencar, e* Os dois ou o inglês maquinista, *by Martins Pena*.
154 Julia Raiz do Nascimento

O patriarcalismo e os corpos dóceis no conto "O peru de Natal", de Mário de Andrade.
The patriarchy and the docile bodies in the short story "O peru de Natal", *by Mário de Andrade.*
169 Leonardo Teixeira de Freitas Ribeiro Vilhagra

A personagem do juiz em *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, e em *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*, de Manuel António Pina
The character of the judge in A exceção e a regra, *by Bertolt Brecht, and* Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães, *by Manuel António Pina.*
181 Marília Corrêa Parecis de Oliveira

Retratos de uma vida: as cartas de Cruz e Sousa.
Portraits of a life: Cruz e Sousa's letters.
193 Jéssika de Aredes Miranda
Nathália Izabela Rodrigues Dias

As filhas de Phídias e a representação da sexualidade em *Amadora*, romance de Ana Ferreira.
Phidias' daughters and the representation of sexuality in Amadora, *a novel, by Ana Ferreira*.
203 Micheli Bispo Amorim Cruz

Addie's paradoxical narrative: motherhood, body and language in Faulkner's As I lay dying.
A narrativa paradoxal de Addie: maternidade, corpo e linguagem em *As I lay dying*, de Faulkner.
218 Mariana Chaves Petersen

O inapreensível na dramaturgia de Jon Fosse.
The inapprehensible in Jon Fosse's drama.
232 Ana Caroline Ferreira Costa

The architecture of humans: space in "The yellow wallpaper", by Charlotte Perkins Gilman.
A arquitetura dos humanos: o espaço em "*The yellow wallpaper*", de Charlotte Perkins Gilman.
247 Letícia Pilger da Silva

Excentricidade e transgressão de gênero na autobiografia de Margaret Skinnider.
Excentricity and gender transgression in Margaret Skinnider's autobiography.
266 Raimundo Sousa

A povoação e o centro: uma interpretação de *A caverna*, um romance de José Saramago.
The village and the center: an interpretation of A caverna*, a novel by José Saramago.*
283 Gabriela Ribeiro

Female subversiveness in Sense and Sensibility*: an analysis of the character Marianne Dashwood.*
Subversão feminina em *Sense and Sensibility*: uma análise da personagem Marianne Dashwood.
301 Fernanda Korovsky Moura

Ite, missa est: uma confissão de amor pela poesia — a consagração de um modernista procurando o pecado.
Ite, missa est*: a confession of love for poetry — the consecration of a modernist looking for the sin.*
319 Phelipe de Lima Cerdeira
Phelippe Henrique Garcia Cordeiro

Rasura e inacabamento em "O menino", de Lygia Fagundes Telles.
*Erasure and incompleteness in "*O menino*", by Lygia Fagundes Telles.*
340 Daniel Baz dos Santos
Lucilene Canilha Ribeiro

Seria Nora uma feminista? Um olhar sobre a personagem da obra *Casa de bonecas*, de Ibsen, e a condição feminina no século XIX.
Was Nora a feminist? A glance over the character from Casa de bonecas*, by Ibsen, and women's condition in the nineteenth century.*
353 Dirceli Adornes Palma de Lima

Escritorialidade nas *Galáxias* de Haroldo de Campos.
Scriptorality in Haroldo de Campos' Galáxias
367 Francyne França

O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado.
The sacramental view on Adélia Prado's poetry.
378 Rafaela Cardeal

ESTUDOS DA TRADUÇÃO
TRANSLATION STUDIES

Robert Walser: contra o grão do *zeitgeist*.
Robert Walser: against the grain of the zeitgeist.
391 Caio Yurgel

RESENHA
REVIEW

Você vai voltar pra mim.
401 Clarissa Loyola Comin

PROFESSOR CONVIDADO
GUEST PROFESSOR

Traduzir, simplesmente?
Nothing but translating?
406 Mauricio Mendonça Cardozo

AUTOR CONVIDADO
GUEST AUTHOR

Questionário Proust
Proust Questionnaire
423 Paulo Henriques Britto

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LINGUISTIC STUDIES

O USO DE TIRAS HUMORÍSTICAS NO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA: NECESSIDADES DE ADEQUAÇÃO EM NÍVEIS DE LETRAMENTO

THE USE OF COMIC STRIPS IN PORTUGUESE LANGUAGE TEACHING: ADAPTATION NEEDS IN LITERACY LEVELS

Misael Krüger Lemes[1]

Raíra Pereira Velasques [2]

RESUMO: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a necessidade de adequação de *tiras humorísticas* em atividades de compreensão leitora, uma vez que este gênero textual é composto por elementos que nem sempre estão presentes no enunciado, permitindo que muitos leitores apresentem dificuldades na compreensão de algumas tiras. Por essa razão, acredita-se que o trabalho de leitura crítica possa ser realizado em sala de aula, desde que elas sejam adequadamente selecionadas, levando-se em conta o nível de letramento dos alunos.
Palavras-chave: tiras humorísticas; letramento; adequação.
ABSTRACT: The objective of this paper is to reflect about the need of adaptation of the content from comic strips in activities of reading comprehension, since this textual genre is formed by elements which are not always shown in the statement, and that is why many readers have difficulties to understand some strips. For this reason, it is believed that activities of critical reading can be performed in the classroom once they are properly selected, considering the student's literacy levels.
Keywords: comic strips; literacy; adaptation.

1. INTRODUÇÃO

O processo de compreensão de leitura traz consigo complexidades que envolvem conhecimento de mundo, aspectos sócio-históricos e cognitivos de cada leitor. No trabalho com leitura em língua portuguesa é necessário observar o gênero

[1] Graduando em Letras, UFPel.
[2] Graduanda em Letras, UFPel.

do texto a ser trabalhado, a fim de que a execução da atividade proposta aos alunos obtenha êxito. Este artigo foi impulsionado, em um primeiro momento, por alguns dos resultados relativos ao Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA) do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), adotado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), que avalia os conhecimentos e habilidades de estudantes a partir dos 15 anos de idade. Neste trabalho será dada ênfase ao domínio de leitura.

Os resultados do último PISA, realizado em 2012, mostram que o desempenho em leitura no Brasil piorou com relação aos resultados do ano de 2009. Assim, o país ficou na 55ª posição no ranking de leitura, abaixo de países como Chile, Uruguai, Romênia e Tailândia. Segundo dados do portal Educação da UOL, "quase metade (49,2%) dos alunos brasileiros não alcança o nível dois de desempenho na avaliação que tem o nível seis como teto. Isso significa que eles não são capazes de deduzir informações do texto, de estabelecer relações entre diferentes partes do texto e não conseguem compreender nuances da linguagem." (UOL, 2013).

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o gênero textual *tiras humorísticas*. Além de aludirem à realidade, as tiras também problematizam questões de caráter social, político, econômico, entre outros. Através de críticas implícitas na sua composição, as tiras mostram a importância de os professores conhecerem o nível de letramento necessário para que o processo de compreensão leitora seja satisfatório no ensino da língua materna. As tiras, neste artigo, serão apresentadas com base nos níveis de complexidade, que são determinantes para a sua compreensão.

No ensino de língua materna, a escolha do material de leitura (de qualquer gênero) deve adequar-se ao nível de letramento dos alunos. Textos cujo conteúdo (verbal e/ou pictórico) não faça parte do conhecimento prévio dos leitores têm grande chance de não produzir o resultado desejado pelo professor. Com o gênero *tira humorística* não é diferente. Logo, é necessário que o professor, além de realizar a seleção do material de acordo com o nível de escolaridade do aluno, tenha consciência

dos conhecimentos prévios que serão exigidos na leitura de determinada tira, de forma que o objetivo da atividade proposta seja alcançado.

Dentro dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é refletir sobre a necessidade de adequação dos materiais a serem utilizados para tais atividades, que neste caso são as *tiras humorísticas*, bem como apresentar a relevância que este gênero textual tem para o ensino de leitura em língua materna. Dada a sua importância, sobretudo pela complexidade que a sua compreensão envolve, as *tiras humorísticas*, desde que sejam adequadamente selecionadas, possibilitam o estímulo ao trabalho de leitura crítica a fim de, conforme já mencionado, proporcionar atividades produtivas em termos de desenvolvimento da competência leitora.

2. O GÊNERO TEXTUAL TIRA HUMORÍSTICA

As *tiras humorísticas* se constituem de segmentos de histórias em quadrinhos com a finalidade de despertar o humor em seus textos, nos quais o interlocutor se depara com um conjunto de elementos linguísticos, estilísticos e gráficos. Tais elementos tornam este gênero textual propício para análise semântico-linguístico-pragmática, pois sua linguagem é repleta de implícitos que são registrados ao longo das tiras de humor, de maneira inteligente e criativa.

Por consequência desses implícitos, muitas vezes o nível de inferência presente em uma tira humorística faz com que o conteúdo apresentado nela manifeste uma predominância maior de conteúdo semântico, ao invés de conteúdo expresso em um enunciado. Sendo assim, para Adriana Batista (2008), é perceptível que as implicaturas ultrapassam o campo da semântica e chegam até a pragmática, que tenta explicar o sentido adicional do que é enunciado.

O estudo da Pragmática, através das *tiras humorísticas*, ganha destaque com Paul Grice (1975), que desenvolveu a Teoria das Implicaturas com o intuito de tentar

descrever e explicar o efeito causado pelo sentido que é atribuído no que é dito. Inúmeras vezes, o efeito causado por tal sentido pode ir muito além do significado que está expresso linguisticamente em um enunciado. Essa teoria apresenta o Princípio de Cooperação, que consiste em um conjunto de regras que permitem a interação entre falantes de uma língua, possibilitando a comunicação efetiva entre estes.

A Teoria das Implicaturas e o Princípio de Cooperação podem explicar o funcionamento semântico e pragmático das *tiras humorísticas*, pois elas carregam um grande valor crítico ao fazerem alusão a temas polêmicos como política e sociedade, por exemplo. Nestas temáticas, o efeito do sentido produzido vai além do que é dito linguisticamente, e pode-se observar que as tiras possuem dois níveis de linguagem: o dito linguisticamente no cotexto (semântica) e o que está implícito no texto e pode ser recuperado através do contexto pictórico (pragmática). Ambos são extremamente relevantes para a compreensão de um dado texto.

3. LETRAMENTO

Além da Teoria das Implicaturas, de Grice, outro elemento muito importante para a compreensão de *tiras humorísticas* é o nível de letramento do leitor. Para compreender textos de gêneros tais como *tiras humorísticas, charges e histórias em quadrinhos* são necessárias competências que vão além do ato de ler (decodificar) e escrever (codificar) as informações.

Alfabetização e letramento são dois termos distintos, mas que são frequentemente confundidos como sendo sinônimos. De acordo com Marcuschi

> [...] O *letramento* é um processo de aprendizagem social e histórica da leitura e da escrita em contextos informais e para usos utilitários [...] Distribui-se em graus de domínio que vão de um patamar mínimo a um máximo. A *alfabetização* pode dar-se, como de fato se deu historicamente, à margem da instituição escolar, mas é sempre um aprendizado mediante ensino, e compreende o

> domínio ativo e sistemático das habilidades de ler e escrever. (MARCUSCHI, 2010, p. 21)

Na época atual, não se pode pensar em conceitos de alfabetização e letramento sem atribuir uma conexão entre eles. Ambos se completam, pois a alfabetização é uma habilidade limitada, na qual o indivíduo aprende a ler e a escrever. Já o letramento aprofunda a habilidade de leitura e escrita, fazendo com que o indivíduo, através do contexto sociocultural, possa contextualizar situações informais e do próprio cotidiano.

Outra questão importante, além da alfabetização, é o nível de letramento que cada indivíduo possui. Estes níveis estão diretamente conectados com a qualidade de leitura e de escrita do indivíduo, ou seja, o domínio linguístico e de compreensão que ele exerce sobre o que lê e escreve. Nesse sentido, para Ingedore Koch e Vanda Elias:

> [...] o *sentido* de um texto é *construído na interação texto-sujeitos* e não algo que preexista a essa interação. *A* **leitura** é, pois, uma *atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos*, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo. (KOCH; ELIAS, 2013, p. 11)

Ainda conforme essas mesmas autoras, para poder interpretar a leitura de um texto há um esforço muito maior do que apenas entender o código linguístico, pois é preciso levar em consideração as experiências e os conhecimentos prévios sobre o mundo e a cultura do leitor.

Por esta razão, o nível de letramento de um indivíduo leva em consideração uma série de fatores importantes, tais como domínio da escrita, conhecimento de mundo, nível de escolaridade e hábitos de leitura. Isso mostra que, de certa forma, os níveis de letramento estão ligados ao grau de escolaridade, pois o contato com a escola e com o aprendizado permite que esse indivíduo adquira percepção sobre como lidar com as práticas de leitura e escrita, e, assim, relacioná-las com o seu contexto social.

4. O AUTOR E O TEXTO

Os textos humorísticos apresentam grandes quantidades de recursos linguísticos e estilísticos que desencadeiam juntamente com as imagens — no caso das tiras — o efeito esperado nos leitores. O autor é o principal responsável para que esse gênero textual desempenhe o seu papel, já que ele escolherá todos os arranjos linguísticos e imagéticos necessários para que o gênero ganhe forma e adquira as características próprias do texto humorístico.

O autor de textos de gêneros como *tiras humorísticas, charges e histórias em quadrinhos* utilizará toda a criatividade e diversos meios expressivos para criar uma linguagem adequada a esse gênero. Ele é o responsável pelo discurso, tendo a responsabilidade de manter o equilíbrio entre o que está escrito através de palavras e o que está expresso através de imagens.

Para Umberto Eco (1993), os "elementos iconográficos compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa semântica da estória em quadrinhos" (ECO, 1993, p. 145) O conjunto de imagens e de elementos presentes em uma tira é caracterizado por inúmeras ilustrações que servem como uma "marca", ajudando a caracterizar o texto verbal; elas compõem não só a fala dos personagens presentes na tira, mas também todo o contexto da ação que envolve os personagens.

Geralmente as imagens presentes nas *tiras humorísticas* apresentam fatores composicionais, tais como: balão de fala, recursos estilísticos (a maneira como as personagens são desenhadas) e figuras de linguagem como: onomatopeia, metáfora, entre outras. Estes elementos contribuem para que a intenção do autor possa ser atingida.

Além dos fatores composicionais, existem outros elementos a serem considerados na análise das tiras. É o caso dos fatores temáticos, que abordam os assuntos tratados nas tiras, e os fatores linguísticos. Normalmente, o autor faz uso destes fatores, além dos composicionais, justamente para alcançar o seu objetivo. Logo, para que o entendimento de uma *tira humorística* aconteça, é necessário que o autor tenha conhecimento das técnicas utilizadas em textos humorísticos, e consiga relacioná-las com a intenção pretendida de forma coesa e coerente, a fim de que o texto em foco esteja adequado ao gênero e conduza-o ao efeito desejado.

5. O LEITOR E O TEXTO

Conforme mencionado anteriormente, os textos humorísticos exigem do autor conhecimento e habilidades que permitam que o texto verbal e o não-verbal estejam sempre em sincronia. Além do autor, o leitor é fundamental no processo de compreensão, uma vez que ele decodificará o conteúdo presente nas tiras.

Essa relação é explicada sucintamente nas palavras de Ângela Kleiman:

> [...] o leitor constrói, e não apenas recebe, um significado global para o texto; ele procura pistas formais, antecipa essas pistas, formula e reformula hipóteses, aceita ou rejeita conclusões. Contudo não há reciprocidade com a ação do autor, que busca essencialmente, a adesão do leitor, apresentando para isso, da melhor maneira possível, os melhores argumentos, a evidência mais convincente de forma mais clara possível, organizando e deixando no texto pistas formais a fim de facilitar a consecução do seu objetivo. (KLEIMAN, 1989, p. 65)

Considerando os fatores constituintes de uma tira, é possível perceber que o leitor, ao tentar ler a tira de humor, encontrará vários obstáculos no seu caminho caso não possua um bom conhecimento de diferentes áreas. Os recursos, tais como balão de fala, figuras de linguagem, efeitos estilísticos, temática e elementos sintáticos, exigem deste leitor bom domínio da linguagem, e, como consequência desse domínio, a

capacidade de fazer inferências e atribuir sentidos. Conforme Teresa Colomer e Anna Camps,

> [...] durante a leitura de uma mensagem escrita, o leitor deve raciocinar e inferir de forma contínua. Isto é, deve captar uma grande quantidade de significados que não aparecem diretamente no texto, mas que são dedutíveis: informações que se pressupõem, conhecimentos compartilhados entre emissor e receptor, relações implícitas (temporais, de causa e efeito, etc.) (COLOMER; CAMPS, 2002, p.31)

O hábito de ler pode influenciar o perfil do leitor, pois permite a ele adquirir as habilidades de interpretação, que são fundamentais na compreensão de um texto. Além disso, vale ressaltar a importância da relação do leitor com o texto, pois é através desta relação, que, durante a leitura, dá-se o processamento da informação pelo leitor. Ainda nessa perspectiva, para Colomer & Camps (2002), a concepção tradicional da leitura se define em dois processos: o processo ascendente (*botton-up*), no qual o leitor iniciará seu processo de leitura se fixando nos elementos presentes no texto — os sinais gráficos e as palavras —, e o processamento descendente (*top- down*), que se baseia nos conhecimentos prévios e nos objetivos do leitor com relação à leitura.

O nível de conhecimento exigido para cada leitor pode variar de acordo com o contato que ele mantém com certas situações interacionais e informacionais que serão essenciais na sua relação com o texto. Essas informações são construídas ao longo da vida — podendo ter ou não relação com a escola — através de situações interacionais, tais como: o hábito de leitura, a capacidade de domínio da linguagem, o conhecimento de mundo, as experiências familiares, socioculturais e profissionais.

6. ANÁLISES

Conforme proposto por este artigo, no qual se pretende analisar *tiras humorísticas* através de seus fatores constituintes, as mesmas serão agrupadas em

níveis de acordo com seu grau de complexidade. Dessa forma, será possível perceber os diferentes níveis de complexidade que esse gênero textual, aparentemente simples, pode carregar.

Além disso, pode-se perceber que para cada nível apresentado há um tipo de público diferente, pois cada tira dependerá do grau de letramento de seus leitores para que tenha sua compreensão efetivada. Logo, se o leitor possuir um nível de letramento aquém daquele exigido, ele não conseguirá estabelecer relação entre o conteúdo e as características da tira com o seu conhecimento de mundo, e, consequentemente, não alcançará a compreensão adequada do texto humorístico.



FIGURA 1 — RADICCI, IOTTI

A tira apresentada acima é de fácil compreensão, já que em sua narrativa estão envolvidos objetos comuns presentes no cotidiano da maioria das pessoas, como televisão e micro-ondas. O personagem Radicci, referido na tira acima, é caracterizado por um conjunto de hábitos e costumes da cultura dos imigrantes italianos do sul do Brasil, que são percebidos através de gestos, posturas, expressões e comportamentos que influenciam no efeito de humor presente no discurso da tira.

Todos os personagens permanentes que compõem as tiras de Radicci — a mãe (Zenoveva), o filho (Guilhermino) acrescidos da figura de um nono e uma nona — possuem características de descendentes italianos e refletem, de maneira humorística, as relações de uma típica família de imigrantes italianos. Vale ressaltar que, além das

relações familiares, as tiras de Radicci apresentam um componente cultural no perfil dos personagens. Eles podem ser analisados através dos hábitos simples e corriqueiros que caracterizam as personagens por não terem um alto grau de escolaridade.

É possível perceber o humor desencadeado pelo componente cultural na tira acima, pois o personagem Radicci confunde o micro-ondas com a TV. Isso mostra que o nível de informação dos personagens sobre as novas tecnologias é limitado. Em síntese, de acordo com Eco (1993), mencionado anteriormente, o efeito de humor nas tiras de Radicci não é advindo apenas do que está expressamente escrito, mas também do perfil simplório (ingênuo) dos personagens.



FIGURA 2 — MAURÍCIO DE SOUZA, TURMA DA MÔNICA

De acordo com a Teoria das Implicaturas e o Princípio de Cooperação de Grice (1975), para a compreensão da tira acima é necessário que o leitor possua alguns conhecimentos prévios. Ao observar o primeiro quadro, o leitor precisa saber o que é uma aeromoça e exatamente o que ela faz. No terceiro quadro, o nível de dificuldade de compreensão se eleva, já que agora o leitor precisa conhecer as características dos personagens da turma da Mônica, e, principalmente, o perfil da personagem Magali, cuja marca é a gula constante.

Sem esses conhecimentos não é possível compreender o sentido pretendido pelo autor da tira. Além disso, o segundo quadro da tira se difere dos demais por não

apresentar um diálogo entre as meninas, apesar de ser repleto de significação, que é transmitida através da expressão das personagens. Pode-se perceber, portanto, que a personagem Mônica não está dizendo nada à Magali, mas é notável em sua expressão que algo a fez pensar sobre o que Magali havia dito.

Outro elemento importante a ser analisado nos três quadros da tira são os estágios de humor que a personagem Magali apresenta. O primeiro deles é de alegria, já que Magali está decidida sobre qual profissão seguir. O segundo, para Magali, é de neutralidade, pois ela está satisfeita consigo mesma pela decisão tomada sobre o seu futuro. Todavia, para Mônica, o momento é de pensar sobre a decisão da amiga. No último estágio, Magali se encontra perplexa e fica decepcionada com a informação dada por Mônica, de que as nuvens não são de algodão-doce.



FIGURA 3 — MAFALDA, QUINO

A terceira tira requer, ainda mais, o conhecimento da Teoria das Implicaturas e o Princípio de Cooperação de Grice (1975), uma vez que carrega um grande valor crítico e necessita do conhecimento prévio do leitor. Primeiramente, é preciso saber que a personagem Mafalda apresenta um perfil questionador sobre o mundo. Suas indagações envolvem questões complexas e o uso frequente de figuras de linguagem e conteúdos implícitos. Pode-se dizer que o grau de conhecimento e de questionamento de Mafalda é superior ao de outra criança de sua idade, o que pode ser observado em

suas tiras que discorrem sobre temas filosóficos e mais relacionados à vida adulta. Já as tiras da Turma da Mônica abordam temas do universo infantil.

Assim sendo, os alunos precisam usar conhecimentos previamente adquiridos para lidar com os subentendidos (neste caso, a ironia). É possível notar, nesta tira, a forma filosófica de pensar da Mafalda, pois no primeiro quadrinho ela está questionando sua mãe sobre a razão de estar no mundo. Já no segundo quadrinho, a mãe da personagem responde com um ponto de vista positivo em relação ao mundo e às pessoas.

Em seguida, no terceiro quadrinho, não há conteúdo linguístico, os recursos são apenas visuais. É possível observar pela fisionomia de Mafalda sua expressão de desconfiança sobre a resposta dada por sua mãe. No último quadrinho, Mafalda utiliza-se de ironia quando encara os argumentos de sua mãe como uma brincadeira. A partir desta interpretação, acredita-se que o objetivo da tira é fazer uma crítica, através do humor, ao mundo atual que se encontra pautado por excessivos problemas, e a personagem em questão parece saber disso.



FIGURA 4 — MAFALDA, QUINO

A quarta tira, também da personagem Mafalda, apresenta um grau ainda maior de dificuldade de compreensão do que a tira anterior, tendo em vista a possibilidade de múltiplas interpretações. Logo, as teorias de Grice (1975) podem explicar o

funcionamento semântico e pragmático da tira, já que ela carrega um grande valor crítico ao fazer alusão a temas polêmicos como, por exemplo, política e sociedade.

No primeiro quadrinho, o leitor precisa ter o conhecimento sobre as atribuições da profissão de um intérprete, e também precisa saber minimamente o que é a Organização das Nações Unidas (ONU) No quadrinho seguinte, o leitor necessita estar informado sobre os possíveis conflitos existentes entre os países intermediados pela ONU. No terceiro quadrinho, Mafalda novamente se encontra esperançosa por um mundo melhor, e, no quadro seguinte, ela apenas observa a maquete do globo terrestre.

Por último, constata-se uma ambiguidade: a personagem pede ao objeto que ele dure até que ela cresça. Todavia, não é possível saber se sua intenção é de que a maquete do globo dure (tendo em vista que ele pode quebrar), ou de que o mundo (visto negativamente por Mafalda) dure até que ela seja adulta.



FIGURA 5 — TIRAS DO FRANK

A tira acima, dentre as escolhidas neste trabalho, apresenta o maior grau de complexidade e necessita de um alto nível de letramento e de informações pontuais para que seja compreendida. Nela, poucos recursos enunciativos e visuais são apresentados, mas é indispensável que o leitor esteja informado sobre os acontecimentos políticos mundiais da atualidade.

Para que o leitor esteja contextualizado, primeiramente ele precisa conhecer os personagens presentes no quadrinho — o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, e sua esposa, Michele Obama. O leitor precisa, também, estar informado acerca das questões relacionadas às espionagens envolvendo o governo americano, que, após descobertas, foram de grande repercussão no mundo.

Após analisar essas questões, e, de acordo as definições propostas por Eco (1993), é possível compreender que a queixa refere-se à possibilidade de Obama estar vigiando sua própria esposa. Logo, o conteúdo da tira utiliza-se de humor para representar as atitudes de espionagem do atual presidente dos EUA através de uma situação familiar entre ele e sua esposa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou apresentar, de maneira simplificada, algumas *tiras humorísticas* e como o trabalho com estas no ensino de língua portuguesa pode ajudar a melhorar a leitura e compreensão deste gênero textual. Este trabalho, por consequência, poderia ajudar a melhorar os resultados dos testes de leitura do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA).

De acordo com Irandé Antunes (2003), o aluno sofre frustrações, pois apresenta enormes dificuldades de leitura, o que o prejudica nos estudos para outras disciplinas. A longo prazo, as frustrações podem levar o aluno a sair da escola com quase inabalável certeza de que possui limitações linguísticas, o que o prejudica por não ter total capacidade e domínio da palavra, compreender o que se passa ao seu redor ou ter voz para efetivar seus direitos e participar de forma ativa e crítica daquilo que acontece no mundo.

É possível afirmar que o ensino de língua portuguesa nas escolas careça de atividades de leitura efetivas que estimulem o pensamento crítico. Tal cenário coloca a

necessidade de buscar novas práticas a fim de que o nível de letramento dos estudantes apresente melhores resultados, contribuindo, assim, na formação de cidadãos mais críticos para a sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, I. *Aula de português:* encontro & interação. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BATISTA, A. D. *Os implícitos nas histórias em quadrinhos.* 87 folhas. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/> Acesso em: 16 Mar. 2014.

COLOMER, T. & CAMPS, A. *Ensinar a ler — ensinar a compreender*. São Paulo: Artmed Editora, 2002.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GRICE H. P. Logic and conversation. In: COLE, P.; MORGAN, J.L. (Ed.). *Sintax and semantics*. New York: Academic Press, vol. 03, 1975.

KLEIMAN, A. *Texto e leitor*: Aspectos cognitivos da Leitura. Campinas, SP: Pontes, 1989.

KOCH, I. V; ELIAS, V. M.. *Ler e Compreender*: os sentidos do texto. 3º edição. São Paulo: Contexto, 2013.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita*: atividades de retextualização. 10ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

UOL. "Pisa: desempenho do Brasil piora em leitura e 'empaca' em ciências." Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/noticias/2013/12/03/pisa-desempenho-do-brasil-piora-em-leitura-e-empaca-em-ciencias.htm>. Acesso em: Acesso em: 03 mar. 2014.

Submetido em: 03/02/2015

Aceito em: 21/03/2015

O USO DO "X" COMO MARCA DE GÊNERO NO FACEBOOK®: UMA ANÁLISE SOCIOLINGUÍSTICA

THE USE OF "X" AS GENDER MARKING ON FACEBOOK™: A SOCIOLINGUISTIC ANALYSIS

Aion Roloff[1]

Ana Carolina Ramos[2]

Fernanda Cristina Lopes[3]

Lizandra Maia Goulart[4]

Pamela Cristine de Oliveira[5]

RESUMO: Este artigo pretende apresentar uma discussão sobre o uso da marcação "x" na rede social Facebook®. Iniciamos fazendo um estudo sincrônico da marcação de gênero no português brasileiro, focando mais especificamente nos casos em que há o uso de "x" efetuando esta marcação. Tentamos, ao longo do texto, entender: a) as motivações do uso dessa marcação; b) quem a faz; c) o que a linguística teria a declarar sobre o tema e d) tentar minimamente defender o nosso ponto de vista sobre a discussão.
Palavras-chave: sociolinguística; flexão de gênero; redes sociais.
ABSTRACT: This article aims at presenting a debate about the use of "x" as a gender marker in social networks, such as Facebook™. It begins by making a synchronic analysis on the gender suffixes in Brazilian Portuguese, especially in the situations where "x" is used as a marker. Throughout the article, we try to understand and show: a) the reasons why such suffix is used; b) who uses it; c) what Linguistics as a science would say about that and d) a minimal endorsement of our point of view on the matter.
Keywords: gender marking; sociolinguistic; social networking.

[1]Graduando em Letras,UFPR.
[2]Graduanda em Letras,UFPR.
[3]Graduanda em Letras,UFPR.
[4]Graduanda em Letras,UFPR.
[5]Graduanda em em Letras,UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo inicialmente faz um estudo sincrônico da marcação de gênero no português brasileiro, debruçando-se mais especificamente sobre os casos em que há o uso do "x" efetuando esta marcação. Nosso corpus advém de uma coleta de dados feita entre junho e agosto de 2013 na rede social Facebook®, partindo da coleta de um pequeno grupo de dados — que nos serviu de base para essa análise — buscando tentar entender: a) como é feito esse uso; b) por que e por quem; e c) quais as justificativas para tanto.

Este trabalho parte de uma visão sociolinguística, isto é, buscamos fazer essa análise optanto por um viés sociolinguístico para tentar entender a razão do uso do "x". Mas o que é a sociolinguística?

> Pondo de maneira simples e direta, podemos dizer que o objeto da Sociolinguística é o estudo da língua, fala observada, descrita e analisada em seu contexto social, isto é, em situações reais de uso. Seu ponto de partida é a comunidade linguística, um conjunto de pessoas que interagem verbalmente e que compartilham um conjunto de normas com respeito aos usos linguísticos. Em outras palavras, uma comunidade de fala se caracteriza não pelo fato de se constituir por pessoas que falam do mesmo modo, mas por indivíduos que se relacionam por meio de redes comunicativas diversas e que orientam seu comportamento verbal por um mesmo conjunto de regras. (ALKMIN, 2006, p. 31).

É aqui que entra o objetivo mais geral deste estudo. Nos detivemos a analisar uma variável linguística em registro escrito nos meios de comunicação digitais instantâneos — devido ao advento das novas mídias e ao crescimento da internet —, investigando também os contextos em que os falantes utilizam a língua na rede mundial de computadores. Tal estudo parece de suma importância para a sociolinguística.

Inicialmente apresentaremos o corpus, discutindo como a marcação foi encontrada, depois buscaremos entender as justificativas que levam ao uso de tal

marcação, para em um terceiro momento encararmos dois pontos de vista linguísticos diferentes: a) o de um gramático mais tradicionalista (escolhemos Napoleão Mendes de Almeida) e b) o de um linguista estruturalista que já nos anos de 1960 discutia todas as questões morfológicas que apresentamos aqui: Joaquim Mattoso Câmara Jr. Partindo disso, observaremos outra opinião gramatical: a dos grámáticos Celso Cunha e Lindley Cintra, para então sintetizarmos as conclusões a que podemos chegar depois deste apanhado.

2. MEIOS EM QUE A MARCAÇÃO FOI ENCONTRADA

O Facebook® é uma das maiores redes sociais da internet, em que os usuários podem tanto expressar suas opiniões através de links ou textos quanto marcar eventos com pessoas que compartilhem de seus interesses; embora haja um largo uso da variante escolhida para a análise em outros meios, como postes, muros e cartazes, é no Facebook® onde ela se faz mais presente e é muitas vezes discutida. Por se tratar de uma rede social em que quase tudo que é publicado é também visível para inúmeras pessoas e permite um contexto mais claro do que um cartaz, por exemplo, o Facebook® se tornou o meio no qual há maior possibilidade de chamar atenção para a causa através da escrita, disseminando, assim, a aplicação do "x" — cuja finalidade seria atingir todas as pessoas, independentemente do sexo ou gênero, e não somente a relação binária homem-mulher que o "@" abrangia.

Alguns dados foram colhidos para compor o corpus desta pesquisa [6]. Inicialmente listaremos o corpus que conduziu a presente pesquisa — numerando as ocorrências selecionadas —, depois analisaremos algumas ocorrências mais pontuais que introduzem melhor o objetivo deste estudo. As demais ocorrências serão alvo de análise no decorrer do trabalho.

[6]Pesquisa realizada entre Junho e Agosto de 2013.

1: “Nós apoiamos o MPL enquanto movimento horizontal e libertário. Enquanto socialistas *libertárixs*, jamais permitiremos a presença de um agressor no movimento, e continuaremos pautando, junto a Frente de Luta, pela retirada deste sujeito nos espaços de luta pela redução da tarifa em Curitiba. MACHISTAS, RACISTAS, HOMOFÓBICOS, FASCISTAS: NÃO PASSARÃO!”

2: “Todos *convidadxs*, óbeveo.”

3: “Mulherada, rapaziada, queers, enfim... Vamos fazer uma concentração *dxs* estudantes pra Marcha das Vadias? A concentração da Marcha tá marcada pras 11h.

Podemos fazer a nossa desde as 9:30 na Santos Andrade e fazemos uma agitação da Frente, cartazes temáticos sobre a questão da universidade, levamos materias pra se pintar e vamos fazendo um barulho em bloco até a praça do mulher nu. O que que ces acham? Eu me proponho a fazer um evento pela página Pelo Fim do Machismo na UFPR e durante a semana conversamos pra fechar os detalhes.”

4: “O que acham desse vídeo, *moçxs*?”

5: “*Moçxs*, o que vocês acham da propaganda intitulada A Vingança da cerveja Crystal?”

6: “A mudança não vem dos de cima, não vem através de leis, não vem de mulheres que ocupam cargos tradicionalmente masculinos (até porque mulheres também reproduzem o machismo). A mudança só vem através da luta, da mobilização *dxs oprimidxs*, da união. A construção de uma sociedade justa e igualitária depende da

união de todxs nós, que não nos deixamos calar! Vem comigo, e vamos fazer *juntxs* o que eu não posso fazer *sozinhx*!"

7: "Nosso propósito é conscientizar a população a respeito do machismo presente em nosso dia a dia e quiçá fazer com que a partir disso todos repensem suas atitudes para que algum dia possamos celebrar a igualdade.

Pegue uma coroa, tire sua foto e compartilhe aqui com seu nome, idade, o que/onde estuda. Prove ao mundo que *todx somxs princesas*!"

8: "Este é o espaço para um grande bate papo onde vamos levantar e discutir algumas questões sobre a Marcha das Vadias. A ideia é esclarecer o que é o movimento, quais são suas bandeiras e desmistificar alguns apontamentos para deixarmos claros quais são nossos objetivos.

Traga suas ideias e a bandeira do seu coletivo. Venha discutir, agregar, questionar. A marcha é construída coletivamente e todo mundo é *bem-vindx*."

9: "Acontecerá dia 13 de julho (sábado) a Marcha das Vadias Curitiba e como um "aquecimento" convidamos *todxs* para confeccionarmos cartazes pra levarmos no dia do ato"

10: "Brasil de Fato especial: MOBILIZAÇÕES
Leiam, se deliciem, compartilhem e amanhã *todxs* nas ruas!"

11: "Vamos fazer uma concentração *dxs* estudantes pra Marcha das Vadias?"

Na ocorrência número 8, no último parágrafo, temos “bem-vindx”, flexão que seria coerente numa sentença como “você é bem-vindx”, por exemplo. O trecho “todo mundo” já antecipadamente pede que a seguir haja a concordância com o coletivo em masculino e que a partir dele se faça: “todo mundo é bem-vindo”. Um pouco mais acima, no trecho referente à “Marcha das Vadias”, nos encontramos em um ponto do texto em que a preocupação em abarcar todos os seres humanos — independentemente de suas opções e naturezas sexuais — é deixada de lado por um momento.

Já na ocorrência número 7, na segunda linha do primeiro parágrafo, a palavra “todos” está sem o “x” ocupando o lugar da vogal temática, marcando uma irregularidade de aplicação do uso supracitado. Ao passo que, logo abaixo, na última linha do segundo parágrafo, houve o uso do “x”, tanto na mesma palavra que anteriormente não foi contemplada com tal uso, como na flexão do verbo “ser”, que não aceita um processo de flexão de gênero gramatical.

Em ocorrências como as de número 4 e 5, notamos o pronome de tratamento “moço/-a” que passa à forma “moçx”, ou “moçxs”, no plural.

No caso da ocorrência 10, a marcação com o “x” é feita no determinante, tendo em vista que “substantivos comuns de dois gêneros distinguem o masculino do feminino pelo gênero do artigo ou de outro determinativo acompanhante” (CUNHA e CINTRA, 2008, p. 189).

Conforme já mencionado as demais ocorrências listadas pelo corpus reunido serão alvo de análise no decorrer do presente artigo. Inicialmente, tentaremos objetivar na sequência as possíveis razões para o uso do “x”.

3. JUSTIFICATIVAS PARA O USO DO "X"

3.1 "A LÍNGUA É MACHISTA"

O uso do "x" é uma tentativa de, no âmbito da escrita, tornar a língua mais democrática, pois as distinções decorrentes do fato de o gênero neutro ter as mesmas marcas morfológicas que o masculino, no caso da língua portuguesa, gera uma série de discussões e levam até a afirmações como "a língua é machista". Essa discussão está em voga desde que, na França, Olympe de Gouges[7] criou a “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã" por sentir que a mulher não foi contemplada na prática pela "Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão".

Apesar de no contexto atual o machismo ser muito menor, a cultura histórica da sociedade patriarcal que coloca o homem como símbolo de poder e dominação teve um significante reflexo na língua, e suas marcas são notadas até hoje, em exemplos simples como o de um grupo em que existem nove mulheres e um homem e que será genericamente tratado por "eles". O uso automatizado e generalizado gera um mecanismo de ocultação e discriminação do feminino, mesmo que sem intenção do falante/emitente do discurso, segundo quem defende esse posicionamento.

Essa impressão de falso neutro mostra, segundo os militantes da causa, como o homem é tratado como ponto de referência na humanidade e como a mulher fica à sombra disso. Os defensores dessa ideia buscam uma representação equilibrada entre o masculino e o feminino, e acreditam (conforme veremos adiante) na existência de uma tradição gramatical mais conservadora, que acaba corroborando para que se

[7]Olympe de Gouges: pseudônimo de Marie Gouze (1748-1793). Além de escritora, foi uma grande defensora dos direitos das mulheres e foi condenada a morte pelo Tribunal Revolucionário. Informação de: SILVA, A. T.; NUNES, P. H. *Olympe de Gouges*: as mulheres e a revolução. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/olympe-de-gouges-mulheres-e-revolu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 17 jul. 2013.

pense realmente que a língua é machista. Contudo, esta não é uma visão adotada pela linguística, algo em que também nos deteremos adiante.

3.2 A TEORIA QUEER[8]

A Teoria Queer[9] surgiu nos Estados Unidos, nos anos de 1980. Inicialmente, buscava teorizar acerca dos estudos gays e lésbicos, mas, a partir da noção de identidade sexual fragmentada que existe efetivamente, passou a estudar tal instabilidade. Esta teoria afirma que o gênero e a orientação sexual, diferente do sexo, não são determinados biologicamente e sim por uma série de fatores sociais.

Os pesquisadores que trabalham com a Teoria Queer querem que o termo seja identificado com uma forma de viver que vá contra as normas socialmente impostas.

Para a representação da dicotomia masculino versus feminino havia o "@". Entretanto, com o advento da Teoria Queer e a noção de que a identidade sexual não é exclusivamente binária, o "x" representa muito melhor o leque de possibilidades que a sexualidade humana oferece, por se tratar de uma incógnita; talvez essa seja a razão pela qual se faz o uso dessa letra frente às outras que temos em nosso alfabeto — afinal a letra "x" é a clássica indicação, no campo da Álgebra, para uma incógnita.

Assim, os adeptos aos movimentos sociais, principalmente aqueles que se denominam "militantes" da causa, acham por bem utilizar a marca "x" para combater aquilo que eles julgam ser um machismo — arraigado — na língua.

[8] "Queer" vem do inglês e pode ser traduzido como estranho, raro ou extraordinário.

[9] Mais informações em: MAS afinal o que é a teoria queer? Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/11727/11727_3.PDF>. Acesso em: 16 jul. 2013.

4. A FLEXÃO DE GÊNERO SEGUNDO NAPOLEÃO MENDES DE ALMEIDA

Segundo o gramático Napoleão Mendes de Almeida (1963), a flexão de gênero não se dá a partir do gênero real ou físico do animal, senão do gênero gramatical da palavra. Ele também afirma que o "gênero gramatical de um substantivo corresponde ao sexo real do ser que esse substantivo designa"(1963, p. 96) e que, portanto, gênero gramatical corresponde ao seu real ou suposto dos seres.

O gramático também problematiza a questão dos seres inanimados, pois estes não têm sexo definido como os seres mencionados anteriormente. Como exemplo, Napoleão Mendes de Almeida cita o que ocorria com o latim, em que os seres inanimados (tais como objetos ou móveis) são do gênero neutro. Tal fenômeno era muito irregular e, por consequência, não sobreviveu nas línguas neolatinas na maneira anterior, salvo algumas exceções: isto, isso, tudo, algo, nada, entre outros. Portanto, o gênero gramatical que se atribui aos objetos é convencionado, baseando-se na terminação ou na significação dos objetivos.

Como se pode notar, a maioria dos substantivos apresenta exceções em relação à definição de seu gênero, apontando (de certa maneira) para o que ocorria com o latim: várias exceções e várias terminações.

Almeida (1963) apresenta, além da definição por terminação, a diferença de gênero de acordo com o que o nome vai se referir. Por exemplo: são substantivos masculinos os que nomeiam montes, mares, rios, meses e ventos, e femininos os que são atribuídos a continentes, ciências e artes, nomes próprios de regiões, cidades, vilas e ilhas. Como esperado, no âmbito da significação também existem exceções.

Há algumas particularidades em relação ao gênero dos substantivos, segundo o gramático: *o epiceno, o comum de dois gêneros, o sobrecomum e a formação do feminino.* Listamos cada um deles a seguir. *Epiceno*: são considerados epicenos os substantivos para os quais o uso consagrou uma única forma, com um único gênero

gramatical para designar os dois sexos. Nessa descrição, entram os polêmicos exemplos tais como baleia macha ou tubarão fêmeo, pois o adjetivo tem que acompanhar o gênero do substantivo e, para Almeida, macho e fêmea são adjetivos flexionáveis. *Comum de dois gêneros*: são os substantivos que não têm gênero gramatical e servem para os dois sexos. O gênero desta categoria "obedece ao sexo e, de acordo com este, flexiona-se o artigo." (ALMEIDA, 1963, p. 94). Alguns exemplos são: o/a pianista, o/a estudante, o/a selvagem, entre outros. *Sobrecomum*: são os substantivos que possuem gênero fixo e que podem ser utilizados tanto para o sexo feminino quanto para o masculino como, por exemplo, a vítima, a língua, a testemunha, etc.

Também existem substantivos que mudam de significado de acordo com o gênero usado, como *o capital* (dinheiro) e *a capital* (cidade principal); *a cura* (ato de curar) e *o cura* (padre).

O ponto de vista do autor para a *formação do feminino* é apresentado da segunte forma: a divisão desta categoria pode ser feita, segundo o gramático, em três partes: 1) O substantivo se torna feminino com a troca ou o acréscimo da terminação masculina pela feminina: deputado/deputada, gigante/giganta, zagal/zagala, etc. 2) Substantivos que sofrem alterações no radical antes de receberem a designação feminina ou que vão para o feminino com desinência especial: conde/condessa, herói/heroína, pardal/pardoca, príncipe/princesa, rei/rainha, etc. 3) Substantivos que têm a forma feminina completamente diferente da masculina: bode/cabra, genro/nora, cavalo/égua, homem/mulher, etc.[10]

Alguns substantivos têm duas formas que possuem analogia de sentido em intensidade maior ou menor, como é o caso de fosso/fossa, cinto/cinta ou ramo/rama. Também há apenas a aparente flexão de gênero, em que a terminação dos

[10]Todos os exemplos advém da Gramática Metódica do Português Brasileiro.

substantivos atribui outro significado à palavra, como mico/mica, prato/prata, caso/casa, etc.

Ao analisar o enfoque de Almeida — uma visão mais tradicionalista da língua – devemos nos ater também a um viés linguístico e na sequência um outro olhar gramatical, que é o que faremos a seguir.

5. O QUE DIZ A LINGUÍSTICA — A NOÇÃO DE GÊNERO EM MATTOSO CÂMARA JR.

Após análise dos dados do corpus que reunimos, faz-se necessário outro olhar linguístico sobre o tema. Decidimos, portanto, usar as opiniões do estruturalista brasileiro Joaquim Mattoso Câmara Jr. presentes no seu livro Estrutura da Língua Portuguesa (1970).

O autor inicia argumentando que "a flexão de gênero é exposta de maneira incoerente e confusa nas gramáticas tradicionais do português" (1970, p. 88). Câmara Jr. critica o fato de se atrelar a noção de gênero a sexo como se faz comumente nas gramáticas tradicionais do português brasileiro: "[o]ra, contra essa interpretação falam duas considerações fundamentais. Uma que o gênero abrange todos os nomes substantivos portugueses, quer se refiram a animais providos de sexo, quer designem apenas coisas". (CÂMARA JR., 1970 p. 88).

Vale lembrar ainda que o autor ressalta que mesmo a definição da gramática tradicional que relaciona gênero a sexo enfrenta problemas: o autor aponta o exemplo de substantivos como *testemunha* e *cônjuge*, feminino e masculino, respectivamente.

O autor ainda critica o fato de ser recorrente a maior parte das gramáticas retratarem que *mulher* é o *feminino* de homem; algo assim não poderia ser feito, porque embora homem e mulher sejam sim pares semanticamente semelhantes, trata-se de substantivos fundamentalmente diferentes.

O estruturalista explicita que:

> O gênero é uma distribuição em classes mórficas, da mesma sorte que são as conjugações para os verbos. A única diferença é que a oposição masculino – feminino serve frequentemente para em oposição entre si distinguir os seres por certas qualidades semânticas, como para as coisas as distinções como jarro – jarra, barco – barca etc. e para os animais e as pessoas a distinção do sexo, como em urso – ursa, menino – menina (...) que mais podemos dizer, porém, é que o masculino é uma forma geral não marcada, e o feminino indica uma especialização qualquer. (CÂMARA, Jr., 1970, p. 88).

Nesse sentido, Câmara Jr. quebra os argumentos que insistem em atrelar gênero a sexo, e generalizações que dizem que o masculino é comumente a forma marcada. O autor apresenta um ponto de vista de extrema relevância para a discussão, ao assumir que a forma masculina trata-se na realidade de uma forma geral e não marcada. Logo, não sendo marcada, faz todo sentido utilizá-la para generalizações. Exemplifiquemos:

Menino — forma geral

Menino + (morfema zero) — forma masculina que se opõe semanticamente a:

Menino + a — forma feminina. Essa sim é marcada.

A partir do exemplo que ilustra a argumentação de Câmara Jr., é possível chegarmos à conclusão de que, na realidade, a forma marcada realmente é a feminina, que forma o vocábulo *menina*; essa marcação se faz presente justamente pelo sistema de oposição que estabelece o morfema zero na forma masculina frente ao morfema –a, que marca a forma feminina.

A marcação –o parece ser, na visão de Câmara Jr., a marcação geral. Desse modo, quando se diz: *amanhã todos nas ruas*, como em um dos exemplos analisados no início deste trabalho, percebe-se que o sintagma se refere a um grupo que engloba em geral: homens e mulheres, e a marcação geral corrobora isso, porque é a utilizada para generalizações, conforme apontara Câmara Jr.

Nas ocorrências envolvendo o vocábulo *todos*: "amanhã todxs nas ruas"[11] ou "convidamos todxs, moçxs"[12], na visão de Câmara Jr, parece que a marcação –o já desempenha a função pretendida pelo "x", de se indicar que está falando de ambos os sexos.

Tentemos analisar minuciosamente o vocábulo *todos* nas perspectivas já apresentadas por Câmara Jr:

Todos — Forma Geral –o marca geral, -s marca de plural

Todo + (morfema zero) – s — Forma masculina

Todo + a + s — Forma feminina, essa sim marcada.

No corpus obtido temos frases como: "Vamos fazer uma concentração dxs estudantes"[13], a marca segue no artigo que antecede o substantivo, fazendo aí a flexão de gênero que, conforme Mattoso, não se faz necessária, visto que a marcação -o é — ao que indica — o gênero neutro.

Após uma análise sociológica, um enfoque gramático e percorrendo um breve caminho linguístico, podemos agora observar como todas essas questões se encaminham em outra gramática — ainda normativa — com um olhar diferenciado do exemplo anterior.

6. O QUE DIZ A GRAMÁTICA DE CUNHA E CINTRA

Em sua "Nova gramática do português contemporâneo" (2008), Celso Cunha e Luis Lindley Cintra descrevem o gênero, no contexto do português brasileiro, de modo diferente da gramática que foi anteriormente analisada: "O gênero do substantivo não se conhece, de regra, nem pela sua significação, nem pela sua terminação." (CUNHA e CINTRA, 2008, p. 202).

[11]Ocorrência 10.
[12]Ocorrências 9, 4 e 5.
[13]Ocorrência 11.

Tal definição salienta que não há correspondência entre o gênero (masculino ou feminino) do substantivo e seu referente no mundo. Também aponta que não há simetria entre a terminação do nome (-o ou -a) e o gênero. Entretanto, essas não são formas sempre equivocadas ao atribuir gênero a um nome.

Pode-se identificar de qual se trata pela anteposição do artigo *o* (no caso masculino) e do artigo *a* (no caso feminino). O emprego do "x" já aparece nos artigos: analisando o dado "dxs oprimidxs"[14], por exemplo, esse uso fica evidente. Outro caso que diz respeito à significação é "são geralmente masculinos: os nomes de homens ou de funções por eles exercidas" e "são geralmente femininas: os nomes de mulheres ou de funções por ela exercidas" (CUNHA e CINTRA, 2008, p. 203). Tendo como referência esse uso, empregos do "x" tendem a aparecer em casos como: "moçxs" [15] e "libertárixs"[16].

Outro dado corrente durante a análise do corpus é o emprego na forma conjugada do verbo *ser*: "somxs"[17]. É interessante deter atenção nesse uso já que a incidência do "x" em substantivos é maior (de acordo com a pesquisa). Segundo Cunha e Lindley: "[o] masculino é o termo não marcado; o feminino o termo marcado" (2008, p. 204). Essa definição pode ser exemplificada pelo par "cantor" e "cantora". As flexões existentes para a flexão do gênero feminino são muitas (como em "consulesa", "maestrina" e "governanta").

Relacionando as definições sobre gênero na "Nova gramática do português contemporâneo", com o uso do "x" no contexto do Facebook®, notam-se certas divergências. O uso do "x" ocupa, por vezes, lugar na flexão dos substantivos que não possuem marca feminina ou masculina, mas abrangem um grupo de seres (como

[14]Ocorrência 6.
[15]Ocorrências 4 e 5.
[16]Ocorrência 1.
[17]Ocorrência 7.

"libertárixs"). Outro exemplo é esse uso nos artigos, que aponta para a concordância e não para a não flexão do gênero (exceto em casos como "xs estudantes").

7. CONCLUSÃO

A militância contra um suposto machismo no português brasileiro envolve obviamente um posicionamento político, e, como todo posicionamento, envolve polêmica. No caso apresentado neste trabalho, a polêmica transcende o ambiente do discurso e atinge o ambiente gramatical. Ou seja, não mais é o discurso o vilão da história da humanidade como tem sido há séculos, não é mais a persuasão, ou o meio pelo qual as pessoas exprimem suas intenções e exploram o dom do convencimento. Agora o papel de vilão é cedido à língua, pois depois de muitos anos descobriu-se que não é a articulação dos argumentos o que constrói um pensamento machista (ou de qualquer outro tipo), e sim a língua em si mesma, a sua estrutura. Não acreditamos nisso. Por esse viés, o "x" dá conta de abarcar todos os seres humanos quando num texto escrito, no entanto essa adoção se faz quase impraticável na pronúncia. Sendo assim, o discurso é restrito ao meio gráfico. Com o corpus colhido, foi possível notificar irregularidades nesse uso, como por exemplo: enquanto algumas palavras receberam a marca "x", outras que também estariam marcadas por um só gênero não receberam esta mesma marcação.

Como percebemos ao longo desta pesquisa, mesmo que haja uma tradição gramatical que atrela gênero a sexo, como observamos ao estudar a gramática de Napoleão Mendes de Almeida, a língua — por assim dizer — não faz tal associação. Em outros termos: a mesma não é machista. A marcação de gênero dita masculina na verdade trata-se do gênero neutro do português, conforme também podemos constatar com o enfoque de Mattoso Câmara Jr. e até mesmo com a outra gramática analisada, a de Celso Cunha e de Lindley Cintra.

Reparamos que o “x”, como marca de gênero nas palavras do corpus analisado, parece carregar consigo uma noção de inclusão. A intenção final de quem faz uso dele parece ser a de incluir todas as pessoas. Tal uso, como comentando anteriormente, costuma aparecer em convites para manifestações dos movimentos feministas. Os exemplos que compõem o corpus confirmam que o uso do “x” acontece, em maioria, nesses eventos.

Notamos também que o uso do “x” não segue qualquer tipo de regularidade no ponto de vista linguístico, visto que há verbos que aparecem flexionados: “somxs”, presente do verbo *ser*. Também notamos a presença — em geral — da flexão em gênero e número de substantivos: “libertarixs”, “moçxs”. E, é claro, o pronome indefinido: “todxs”.

A referida consoante é inserida arbitrariamente. Queremos dizer que ocorre de em um mesmo texto haver duas palavras iguais em que a primeira não seja grafada com a inserção do “x”, enquanto que na próxima, linhas a seguir, ele acaba sendo grafado. Além disso, foi possível apreender que a marca é utilizada especialmente em enunciados, inícios e fins de textos, talvez por ser nesses pontos textuais que o leitor despende de mais atenção. Por fim, pudemos confirmar que a adoção de elementos gráficos para defender um discurso não é novidade. O uso do “x” como marca de gênero no português brasileiro acaba sendo utilizado também como forma de protesto, e o “x”, por carregar a noção de “incógnita” relacionada com a Teoria Queer, acaba sendo mais utilizado do que o “@”, já que pode abarcar todos os seres humanos. Mostramos aqui que ficou bastante claro que o “x” é a marcação que vem sendo mais utilizada nos meios que analisamos e, talvez por isso, seja na mesma medida polêmica. Levando em consideração esta conjuntura, o presente tema pode ser mote de mais estudos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, N. M. *Gramática metódica da língua portuguesa*. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 1963.

ALKMIN, T. M. "Sociolinguística. Parte I". IN: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Cristina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, v. 1, 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006. Pp.21-47.

CÂMARA JR, J. M. *Estrutura da língua portuguesa.* Petrópolis: Vozes, 1970.

CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5ºed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

FIGUEIREDO, T.. *O machismo da linguagem*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2012/06/o-machismo-da-linguagem/>. Acesso em: 16 jul. 2013.

SILVA, A. T.; NUNES, P. H. *Olympe de Gouges*: as mulheres e a revolução. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/olympe-de-gouges-mulheres-e-revolu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MAS afinal o que é a teoria queer? Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/11727/11727_3.PDF>. Acesso em: 16 jul. 2013.

Submetido em: 06/03/2015

Aceito em: 11/04/2015

A PRAGMÁTICA COGNITIVA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

COGNITIVE PRAGMATICS IN THE PROCESS OF TEACHING-LEARNING A FOREIGN LANGUAGE

Marina Xavier Ferreira[1]

Sebastião Lourenço dos Santos[2]

RESUMO: Nossa comunicação é essencial para que possamos interagir nas atividades que efetuamos em sociedade. O processo de ensino-aprendizagem é uma delas. Tendo em vista esses pressupostos e utilizando como aporte teórico a Teoria da Relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson (1986), analisamos três casos de sala de aula de língua estrangeira, com o objetivo de descrever como ocorrem os processos inferenciais dos alunos. Acreditamos que, com esse breve estudo, poderemos contribuir com o processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira e no ensino como um todo.
Palavras-chave: ensino-aprendizagem; cognição; relevância.
ABSTRACT: Our communication is essential for us to interact in activities that we perform in society. The teaching-learning process is one of them. Given these assumptions and using as theoretical support the Theory of Relevance by Dan Sperber e Deirdre Wilson (1986), we analyze three cases of foreign language classroom, in order to describe how the students' inferential processes occur. We believe that with this brief study, we can contribute to the process of teaching-learning a foreign language and in the education as a whole.
Keywords: teaching-learning; cognition; relevance.

A comunicação entre pares foi o que proporcionou a manutenção e sobrevivência dos homens no mundo até os dias de hoje. A partir da linguagem verbal podemos interagir com as pessoas com as quais convivemos e, nesse processo,

[1]Graduanda em Letras, UEPG.
[2] UEPG.

intercambiar informações diversas, seja no ambiente familiar, laboral, de ócio ou escolar.

As mais conceituadas perspectivas teóricas sobre aquisição da linguagem — behaviorista, gerativista, interacionista, conexionista ou cognitivista —, embora divirjam em concepções e postulados, concordam que a partir dos seis anos de idade as crianças já dominam, com bastante habilidade e competência, os principais recursos linguísticos que permitem a comunicação com desenvoltura, ainda que estejam por consolidar o conhecimento subjetivo sobre os significados semântico-pragmáticos (QUADROS; FINGER, 2013). Dentre as principais atividades linguístico-sociais que experimentamos como seres sociais, se sobressai a que vivenciamos no ambiente escolar, pois é na escola que o ser humano se aprimora como ser pensante, não apenas sobre os conhecimentos linguístico-gramaticais, mas também, e principalmente, como ser sócio-cultural.

No processo de formação escolar, as discussões que tratam dos métodos e técnicas sobre o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras têm ganhado destaque nas últimas décadas. Há uma preocupação em como devem ser as ações metodológicas em sala de aula, e, pensando nisso, alguns estudiosos propõem várias hipóteses, métodos e enfoques de como fazer o processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira mais produtivo (PÉREZ, 1999; ABADIA, 2000). Para iluminar um pouco o tema, neste estudo discorreremos brevemente sobre como e quais regras inferenciais atuam no processo ensino-aprendizagem de língua espanhola.

Assumindo uma perspectiva cognitivista (SANTOS, 2014b), traçamos como objetivo deste estudo descrever, pelo viés da pragmática cognitiva, como ocorrem os processos inferenciais no contexto do ensino-aprendizagem de língua espanhola, tendo como base os conhecimentos sócio-culturais e linguísticos, além das escolhas conversacionais feitas pelos alunos e professores no ato da comunicação. Nossa hipótese é de que a recorrência às inferências cognitivo-pragmáticas é que consolidam

as estratégias didático-pedagógicas entre professores e alunos de língua estrangeira, fazendo com que o processo ensino-aprendizagem seja mais eficiente e, em consequência, estes interlocutores se comuniquem eficazmente.

Para dar conta do objetivo proposto e consolidar a hipótese, utilizamos como referencial teórico a Teoria da Relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson (1986) e como *corpus* a análise de três situações linguístico-conversacionais retiradas de observações realizadas no "Curso de Línguas para a Comunidade", da Universidade Estadual de Ponta Grossa, durante os meses de março a novembro do ano de 2014.

Embasados nos estudos de Herbert P. Grice (1965), Sperber e Wilson publicam em 1986 a Teoria da Relevância (TR), em que aprofundam questões não tratadas com profundidade por Grice. Na perspectiva relevantista, para que haja comunicação entre duas ou mais pessoas, a intenção por parte do falante deve ser explícita e reconhecida pelo(s) interlocutor(es). Assim, para a TR, comunicar não implica somente transmitir informações, mas "comunicar uma intenção de comunicar algo". Segundo Sebastião Lourenço dos Santos

> A intenção como componente pragmático aparece primeiramente no artigo *Meaning* de Grice (1957), que propôs uma análise do que é para um indivíduo *F* significar algo através de uma elocução. Conforme Sperber e Wilson essa proposta de Grice previa o seguinte postulado: "[F] queria dizer algo por meio de *x*" é (mais ou menos) equivalente a "[F] tenciona que o enunciado de *x* produza algum efeito significativo num ouvinte através do reconhecimento dessa intenção". (SANTOS, 2014a, p. 120).

A TR prevê dois tipos de intenções. A primeira é a intenção de comunicar algo e diz respeito à necessidade que os seres humanos sentem de se comunicar uns com os outros (intenção comunicativa); refere-se à necessidade de contar, de informar, fatos novos (intenção informativa). Logo, em um intercâmbio conversacional o ouvinte deve inferir que o falante tem a intenção de comunicar-se com ele e, também, que tem a intenção de informar algo novo.

Subjacente à intenção comunicativa, o falante deve comunicar uma informação que atinja o nível de relevância esperado pelo ouvinte, para que este acredite que aquela informação é verdadeira e que ela vale a pena ser inferida. Todavia, o ouvinte terá confiança na informação apenas se confiar no falante e que este está falando (ou não) a verdade.

Santos explica que

> Sperber e Wilson (op cit) conceituam a relevância como uma propriedade psicológica que faz com que uma entrada de dados valha a pena ser processada em termos de efeito e esforço cognitivo de processamento, porque modifica e reorganiza suposições disponíveis. O efeito cognitivo, por sua vez, pode fortalecer suposições existentes, contradizê-las ao fornecer evidências decisivas contrárias ou combinar suposições existentes para calcular implicações contextuais. (SANTOS, 2009, p. 66).

Na ótica relevantista, a informação a ser comunicada não será passada e recebida da mesma maneira entre falante-ouvinte, mas de modo que cada um terá sua representação mental, diferente um do outro.

De acordo com Santos (2014b), a informação será representada na mente do ouvinte não porque os indivíduos têm um armazém de coisas e objetos concretos, mas porque têm sim diferentes representações (mentais) dessas coisas e objetos, uma vez que cada indivíduo "tende a ser altamente idiossincrático", isto é, cada um tem envolvido em seu contexto mental suas experiências, sua história, seus conhecimentos sociolinguísticos, seus conhecimentos enciclopédicos, etc.

Portanto, a relevância no (e do) ato comunicativo nunca será a mesma para todos os participantes de uma conversação, pois nunca teremos dois ou mais ambientes cognitivos iguais e, muito menos, níveis de relevância iguais.

Para a pragmática, o contexto é outro fator crucial para que possa ocorrer a comunicação humana, pois afeta diretamente a interpretação do enunciado, fazendo

com que cada elocução tenha diferentes significados em cada contexto, tanto em um contexto geral, como em um contexto mental específico.

Segundo Santos, o contexto pode ser conceituado como

> [...] um ambiente abstrato, dinâmico, vivo, comum, mas não idêntico, a dois ou mais participantes de um intercâmbio conversacional que, de acordo com as contingências circunstanciais, orienta, restringe ou amplia a linguagem humana na tomada de decisões dos interlocutores, enriquecendo ou saturando com informações linguísticas e não linguísticas relevantes à produção e a interpretação de significados comunicados e inferidos conversacionalmente pelos interlocutores. (SANTOS, 2013, p. 703).

O contexto também é dependente das experiências dos interlocutores, afetando sempre o significado final do processamento (a implicatura). Assim, cada participante de um ato conversacional tende a compreender de forma diferente novas informações, ainda que inseridos em um mesmo contexto conversacional.

Mesmo assim, e de forma complexa, os falantes e ouvintes tentam comunicar-se com a expectativa de que o que dirão ou o que ouvirão é relevante, e tendo em mente que o interlocutor tem um conhecimento "semelhante" ao seu para entender as formas implícitas da elocução. Dizemos "semelhante", porque não acreditamos que existam conhecimentos compartilhados pelo simples fato de ninguém ter seu ambiente cognitivo igual ao do outro. Apenas há conhecimentos semelhantes, mas não idênticos.

Uma elocução é, do ponto de vista comunicativo relevantista, dividida em duas partes. A primeira é a parte explícita e a segunda, a implícita. O ouvinte deve decodificar a primeira e inferir a segunda até que chegue a um ponto em que as duas se coadunam e formam um só significado. Para que isso aconteça, ele terá de utilizar seus conhecimentos enciclopédicos e, caso não disponha de nenhum que possa servir como subsidio para essa tarefa, terá dificuldades e provavelmente não entenderá a elocução.

Sperber e Wilson (1986) afirmam ainda que a intenção do falante é causar uma modificação no ambiente cognitivo do ouvinte e, para que isso aconteça, ele (o falante) deverá utilizar-se de procedimentos e elocuções que acredite serem relevantes para o ouvinte. Este, por sua vez, irá analisar cognitivamente se aquilo é relevante e irá processar a informação nova por um princípio de custo benefício cognitivo: conseguir um maior efeito cognitivo com um menor esforço no processamento. Sperber e Wilson chamam este princípio de Princípio de Relevância.

Segundo o Princípio de Relevância, o ouvinte acreditará que a elocução é mais relevante se ela exigir um menor esforço cognitivo de processamento para um efeito maior. Esse princípio também será a meta que o ouvinte tende a estabelecer a fim de processar informações novas. Essa meta será, para a TR, a relevância ótima.

Quando o falante explicita uma intenção de comunicar-se com o ouvinte, este terá de recorrer ao seu ambiente cognitivo para avaliar as suposições feitas a partir do enunciado emitido pelo falante. Para Sperber e Wilson (1986), um ambiente cognitivo é um conjunto de suposições armazenadas e disponíveis na mente do falante-ouvinte ao qual ele recorre quando processa informações. Nesse ambiente cognitivo, encontram-se todas as informações novas e velhas que são processadas. O resultado do processamento cognitivo das informações instaura-se na memória enciclopédica do ouvinte, dando origem aos conceitos.

Para a TR, existem duas etapas para a obtenção de conclusões não demonstrativas (que não podem ser provadas, apenas confirmadas), que são a formação e a confirmação de hipóteses. Santos (2014b) comenta que a confirmação das hipóteses é um processo puramente lógico regido por regras inferenciais, enquanto que a formação das hipóteses é um processo criativo. O autor ressalta que os êxitos inferenciais são atribuídos aos processos cognitivo-dedutivos de formação das hipóteses, em que a mente utiliza regras de dedução. Enquanto isso, a confirmação das

hipóteses é um fenômeno cognitivo não lógico que tem como critério a relevância da informação.

Uma informação relevante é aquela que modifica e aperfeiçoa o ambiente cognitivo de um indivíduo. Santos (2009) explica, ainda, que os sistemas centrais impõem restrições às relações conceptuais: essas têm de ter "propriedades lógicas que permitam fazer implicações, se contradizerem umas com as outras e se submeterem a regras de dedução" (p. 86). As propriedades lógicas são chamadas de formas lógicas, em que há uma preservação de verdade; uma dedução feita de uma representação verdadeira *P* origina uma representação também verdadeira *Q*.

Temos assim, em nossa memória conceitual, um grande armazém e esquemas de suposições (formas lógicas), os quais no processo dedutivo-inferencial vão se combinar com novos estímulos. As entradas de dados e as suposições são processadas a partir de regras de dedução. Uma regra de dedução, explica Santos (2009), "é uma computação que se aplica às suposições em virtude de sua forma lógica, tanto a uma relação sintática de computação quanto a uma relação semântica" (p. 91).

As regras inferenciais estão intimamente ligadas à veracidade das premissas que incorporam a regra (*P* e *Q*), tendo-se esta condição em relação a um estado de coisas no mundo. Sperber e Wilson (1986) postulam vários tipos de regras inferenciais, das quais destacaremos as mais relevantes para a análise deste trabalho. Os autores consideram que "a mente trabalha com regras dedutivas nas entradas lógicas para os conceitos do tipo 'e', 'se... então' e 'ou'" (SPERBER e WILSON, 1986, p.145). Consideramos que uma das regras mais utilizadas no processo de aprendizagem é a regra sintética *modus ponnens,* em que:

a) Input (i) P
(ii) Se P então Q
b) Output Q

A meta cognitiva de relevância é pessoal, ou seja, cada indivíduo tende a ter a sua, que irá nivelar as entradas de informações em nível de relevância. No entanto, essa meta será apenas concluída se o indivíduo conseguir um efeito contextual completo. As informações novas — percepção sensorial e decodificação linguística — são as únicas que têm esse potencial de provocar um efeito cognitivo capaz de modificar uma representação de mundo do indivíduo. Sozinhas, elas não completam o sentido do efeito contextual. Para que esse sentido seja completo, é necessária a junção de uma informação antiga. De acordo com a TR, um efeito contextual é uma síntese de uma informação antiga e uma nova, um resultado da interação das duas informações.

Para explicar o fato de que o falante consiga transmitir sua informação da maneira mais relevante possível, Sperber e Wilson recorrem ao conceito de intenção informativa, isto é, a intenção de tornar manifesta ou mais manifesta alguma coisa para alguém. Os autores chamam esse comportamento de comportamento ostensivo. A ostensão do falante consiste em chamar a atenção do ouvinte para que este saiba que o que o falante está querendo transmitir é realmente relevante.

A ostensão consiste, basicamente, em dar pistas ao ouvinte durante a comunicação; é uma forma de o falante demonstrar sua intenção comunicativa, de deixar explícito que tem algo relevante a dizer. A ostensão é intencional. No entanto, cabe ao ouvinte aceitar esse estímulo ostensivo, podendo considerá-lo verdadeiro ou não.

Pode-se afirmar então que, de acordo com a TR, a comunicação verbal baseia-se num modelo ostensivo-inferencial, em que a parte ostensiva é específica do falante e a inferencial, do ouvinte. O falante dará pistas de sua intenção informativa, enquanto o ouvinte fará inferências para compreender a elocução emitida pelo falante, se essa for relevante. Havendo comunicação, diz-se que há também uma alteração no ambiente cognitivo mútuo do falante e do ouvinte.

A partir desse breve resumo sobre a teoria suporte, analisamos algumas situações linguístico-conversacionais que ocorreram durante um curso de língua estrangeira. Esse curso é oferecido pela Universidade Estadual de Ponta Grossa para a comunidade e os estudantes da instituição.

As situações foram percebidas durante aulas de língua espanhola, sem que os alunos soubessem que estavam sendo monitorados. De todas as situações que se apresentaram, escolhemos três para analisar neste estudo.

A primeira situação é a seguinte:

> Ao entrar na sala a professora ouve de uma aluna:
> — ¡Buenos días professora! ¿cómo estás?
> — ¡Esoy bien!
> — ¡Ah, não! — diz a aluna. É "está"porque (□) é singular, se fosse plural seria "estás".

Notamos que a aluna fez uso da inferência *modus ponnens* "Se P então Q" para dizer o que disse. A relação inferencial feita por ela foi de pessoa (2ª pessoa singular "tú" — representado pelo sinal gráfico □ na oração) com gênero/número de acordo com seu conhecimento enciclopédico da língua espanhola: **Se** plural leva "s**"** (mesa → mesas), **então** os verbos serão usados da mesma maneira; logo: como a professora é uma pessoa só/singular, então **Q** = "¿cómo está?".

Notamos também que a aluna, embora já tenha tido a informação nos primeiros meses do curso, não reconhece o tratamento formal e informal em espanhol para este caso. Se ela tivesse feito o reconhecimento saberia que "¿cómo estás?" é a forma usada para 2ª pessoa do singular no tratamento informal. Ela saberia também que a forma "¿cómo está?" corresponde ao tratamento formal de 2ª pessoa "usted". Portanto, ela equivocou-se na forma como investiu no seu processo cognitivo, o que resultou na correção da professora.

A segunda situação analisada é a seguinte:

> A professora dá aos alunos um texto para ler, e com base nele responder a algumas questões. O texto consiste em um diálogo entre Julián e Azucena, que se conheceram há pouco tempo. Nesse diálogo Julián e Azucena estão em um café e conversam um pouco sobre suas famílias. A professora, então, pede aos alunos que reconheçam no texto os pronomes possessivos pessoais.
> Os alunos fazem a leitura do texto, procuram os pronomes e respondem "tengo", "tiene". A professora diz que esses são verbos e não pronomes possessivos e dá outra oportunidade de resposta.
> Os alunos olham de novo o texto e respondem "tus" e "tuyos", mas eles não sabem explicar como se usa cada um. Então a professora vê que os alunos não têm nenhum conhecimento do assunto e coloca no quadro os pronomes pessoais e os pronomes pessoais possessivos e sua respectiva ordem na frase.

Quando a professora pede aos alunos que reconheçam os pronomes tônicos e pessoais, é já suposto por ela que os alunos têm em mente esse conhecimento linguístico prévio, pois, de acordo com a TR, para que se obtenha a relevância em uma informação nova, o ouvinte deve dispor de informações antigas sobre o assunto, para que essas duas se liguem e aquela nova informação, se for relevante, seja processada.

Segundo Adja Balbino de A. B. Durão (2004), por se tratar de línguas muito parecidas em muitos aspectos formais — sintáticos e semânticos —, os alunos brasileiros aprendizes de espanhol fazem uso do conhecimento gramatical da língua portuguesa para processar e compreender a língua espanhola. No nosso caso, portanto, e ressaltando que estamos tratando do processo formal de aprendizagem da língua estrangeira, isto é, no ambiente escolar, é certo que o aluno brasileiro recorrerá ao conhecimento da língua materna. Caso não disponha de um mínimo conhecimento dos referentes gramaticais de sua língua materna (informações velhas) será difícil, sem uma explicação prévia da professora, ele fazer inferências produtivas para compreender os referentes "pronomes possessivos" da língua espanhola (informações novas).

Certamente os alunos tiveram que formular hipóteses sobre o que seriam esses pronomes possessivos, e certo é também que, nesse processo, recorreram à memória

enciclopédica, e talvez algum deles tenha encontrado alguma informação sobre o assunto. Na perspectiva da TR, a partir da formação de hipóteses os alunos passaram a confirmá-las, de acordo com as pistas e evidências que a professora ia lhes dando (processo ostensivo). A partir desse processo, eles foram utilizando inferências *modus ponnens* para que se completasse a confirmação das hipóteses. Então, iniciou-se um enriquecimento desse conhecimento já existente, tornando relevante a nova informação da professora quando os alunos compreenderam e reconheceram esses pronomes e, mais ainda, quando a professora reforçou a ideia, dando uma nova explicação. Sendo assim, o conhecimento adquirido foi enriquecido e fortificado contextualmente.

A terceira e última situação observada é a seguinte: em um exercício de análise do conto *Los Pocillos*, de Mario Benedetti, nos deparamos com as dificuldades dos alunos com o vocabulário. Houve uma implicatura equivocada do significado da palavra *cajón* durante a análise, como podemos verificar na transcrição de um trecho da aula:

> Professora: — En el principio del cuento Mariana recibe un regalo de Enriqueta, los pocillos en el cajón.
> Aluno A: — ¿Qué es cajón?
> Professora: — Un cajón en que vienen los pocillos, generalmente son de madera, no sé si ya vieron.
> Aluno B: — Ah! é umas caixas de madeira que eles carregavam as pessoas depois de mortas.
> Professora: — No, ¡mira!, en las tiendas, cuando vamos de compras, vamos a comprar platos, ¿ellos no están en cajones?... algunos de madera.
> Aluno B: — ¡A, sí!, es que yo pensé que eran "caixas pra" colocar los muertos
> Professora: — ¡No!, no es un ataúd para llevar los muertos, ¿sí?

Neste caso, podemos formular duas hipóteses. A primeira é que o aluno B utilizou como referência a sua língua materna, estabelecendo uma relação de semelhança fonêmica das palavras *cajón*, em espanhol, e *caixão*, em português. A

implicação inferencial foi mal sucedida e resultou no equívoco, já que o aluno inferiu que o significado semântico da palavra no texto era "caixão" e não "caixa".

Como o aluno não dispunha de conhecimento anterior que lhe ajudasse na confirmação de se a "tradução mental" estava correta, ele, por uso da regra *modus ponnens*, chegou à seguinte conclusão: **se** as línguas são parecidas, **então** *cajón* só pode ser foneticamente falando parecido com *caixão*, (a premissa **Q** da regra inferencial).

Outro possível motivo para o equívoco do estudante é o significado dicionarizado da palavra. Encontramos no dicionário escolar Michaelis Português/Espanhol (p.64) que *cajón* pode ser tanto "gaveta" como "caixão". Se o estudante recorreu ao dicionário, enganou-se com a certeza de que estava correto. E neste caso, o equívoco do aluno foi desconsiderar o contexto do conto, que mostra claramente que não havia a menor chance do termo no texto encaixar-se nas definições que o dicionário traz para a palavra.

Se ele não prestou atenção nas diversas pistas (ostensivas) que o texto trazia e não conseguiu também buscar em seu conhecimento de mundo que um jogo de café vem dentro de algum tipo de embalagem, que pode ser também de madeira, como uma caixa, podemos admitir a hipótese de que é porque não compreendeu o fragmento, e até mesmo o texto todo, pois essa citação é o início do conto. Aqui fica clara a importância do contexto para a compreensão inferencial dos alunos nas aulas.

Tanto na primeira como na segunda hipótese, evidenciamos a falta de conhecimento lexical do aprendiz na língua alvo. Ele desconhecia o significado semântico da palavra encontrada no texto e, procurando em seus conhecimentos linguísticos, não o encontrou. Assim, identificamos que se os alunos não tinham conhecimento do vocabulário do conto, uma informação antiga sobre o que está sendo estudado, de acordo com a TR é impossível a compreensão do texto e da discussão na

sua totalidade, haja vista que eles não conseguirão fazer inferências de informações novas.

Portanto, com essas três situações de sala de aula, podemos verificar que os aspectos cognitivo-pragmáticos são essenciais para a boa compreensão e em consequência para a comunicação dos alunos com professores. Na perspectiva da pragmática cognitiva (SANTOS, 2014b) essa é a base que permite explicar não só o processo de ensino-aprendizagem de qualquer língua, mas a comunicação humana como um todo, pois, como já dissemos, sem comunicação e entendimento não conseguimos realizar nossas tarefas na vida social, muito menos em sala de aula.

Concluímos, assim, que no caso da aprendizagem de uma língua estrangeira, com a falta de alguns elementos linguístico-socio-culturais-contextuais, a mente humana não encontra um consenso entre os processos cognitivos naturais, que são menor esforço e maior efeito para obter uma relevância ótima. Isso acarreta uma dificuldade muito grande para o aluno, que terá que fazer um esforço muito maior para conseguir aprender a língua estrangeira.

Se o aluno não tiver um conhecimento enciclopédico da sua língua materna será um tanto difícil formar hipóteses linguístico-discursivas sobre a língua estrangeira. Se para o aluno não for relevante aprender a língua estrangeira, se tiver dificuldades ou talvez encontrar obstáculos de aprendizagem (aqui nos referimos a desentendimentos com o professor ou não compreender sua metodologia nem sua didática, ou até mesmo não gostar da língua estudada) o processo se tornará mais difícil, e sendo-lhe menos relevante, resulta em maior esforço para fazer inferências produtivas.

Como a mente humana trabalha pelo principio de maior efeito e menor esforço, o professor de língua estrangeira, no ato ostensivo, deve chamar a atenção do aprendiz ao ponto de que o aluno pense e acredite que lhe é relevante tudo o que o professor está dizendo. Em efeito, se a língua meta não for relevante ao aluno este terá dificuldade de aprendizagem de uma língua diferente da sua.

REFERÊNCIAS

ABADIA, P. M. *Métodos y enfoques en la enseñanza/aprendizaje del español como lengua extranjera.* Madrid: Edelsa, 2000.

DURÃO, A. B. de A. B. *Análisis de errores en la interlengua de brasileños aprendices de Espanol y de espanoles apredinças de Portugués.* Londrina: Edeuel, 2004.

GRICE, H. P. Lógica e conversação. In: DASCAL, M. (org). *Fundamentos metodológicos da linguística–pragmática: problemas, críticas, perspectivas da linguística-bibliografia.* Campinas: Unicamp, 1982.

MICHAELIS: dicionário escolar espanhol. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

PÉREZ, A. S. *Hacia un método integral en la enseñanza de idiomas.* Madrid: SGEL, 1999.

QUADROS, R. M. de; FINGER, I. *Teorias sobre aquisição da linguagem*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

SANTOS, S. L. dos S. *A interpretação da piada na perspectiva da teoria da relevância.* Tese de Doutorado. Curitiba: UFPR, 2009.

_____. *Contexto e contextualização*: quando o significado acontece. Anais do VII Ciclo de estudos em Linguagem. Ponta Grossa: 2013.

_____. Linguagem e cognição: uma abordagem interdisciplinar dos processos de interpretação humana. In Elena Godoy (org). *Coletânea do I Workshop Internacional de Pragmática*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014 (b).

_____. *O enigma da piada*: convergências teóricas e emergência pragmática. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014 (a).

SPERBER, D.; WILSON, D. *Relevância: comunicação e cognição*. Tradução de Helen Santos Alves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Submetido em: 06/03/2015

Aceito em: 02/04/2015

O LIVRO AO LONGO DO TEMPO: DO MANUSCRITO AO IMPRESSO E À TELA; LEITURA, LETRAMENTOS, MÍDIA E CONSUMO

THE BOOK THROUGHOUT TIME: FROM THE MANUSCRIPT TO THE PRINTED VERSION AND TO THE SCREEN; READING, LITERACIES, MEDIA AND CONSUMPTION

Camila Dalla Pozza[1]

RESUMO: Com o advento da *internet*, muito se tem discutido sobre o futuro do livro, já que este é um objeto milenar que passou por várias transformações: iniciou no manuscrito, passou ao impresso e, agora, chegou à tela dos computadores e das plataformas móveis. Este artigo objetiva analisar essa trajetória de modo a refletir sobre como essas mudanças alteraram o papel do autor, o modo de ler, os letramentos e a relação de consumo entre o leitor e o livro.
Palavras-chave: livro; leitura; letramentos e consumo.
ABSTRACT: With the advent of the internet, much has been discussed about the future of the book, since this is an ancient object that has gone through several transformations: it started as a manuscript, went to the printed version and now came to the screen of computers and mobile platforms. This article aims at analysing this trend to reflect on how these changes have altered the role of the author, how to read a book, the literacies and the consuming relationship between the reader and the book.
Keywords: book; reading; literacies and consumption.

1. INTRODUÇÃO

Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*[2], o verbete "livro" é um substantivo masculino datado do ano de 1013 e originário do Latim <*liber*, *bri*

[1] Mestranda em Linguística Aplicada, UNICAMP.

'livro', cuja primeira acepção é a de *coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente*. O conteúdo é privilegiado na segunda acepção da palavra, a qual se refere ao livro como *obra de cunho literário, artístico, científico, técnico, documentativo etc., que constitui um volume*.

É interessante observar que, em pleno século XXI, em um dicionário em seu formato virtual, não há nenhuma menção aos *e-books* (livros em formato digital que podem ser lidos em aparelhos eletrônicos como computadores — de mesa e portáteis — e *tablets* — específicos ou não para este fim) que, por sua vez, têm dividido opiniões: alguns conservadores pensam ser esta a morte do livro, enquanto teóricos como Roger Chartier (2009[1998]) e Peter Burke (2006) os colocam, apenas, como mais uma transformação dos hábitos de leitura, dos letramentos, das mídias e, consequentemente, do consumo.

Neste artigo, oriundo de uma pesquisa bibliográfica, pretendemos relembrar e analisar as mudanças pelas quais o livro passou: sua origem manuscrita, sua impressão e, a última, sua ida à tela. Juntamente com essas "revoluções", o objetivo também é refletir a respeito das alterações na leitura e nos letramentos[3], na mídia e no consumo deste objeto, nunca nos esquecendo do papel dos leitores e dos autores neste processo histórico, sociológico, mercadológico e artístico.

Organizamos esse trabalho em quatro seções: a primeira analisa a era manuscrita do livro, passando pela prensa de Gutenberg e chegando aos livros de bolso; a segunda seção analisa a continuidade do livro impresso e o advento do livro digital; a terceira seção reflete acerca das mudanças no papel do autor e do leitor advindas dos novos letramentos e a relação de consumo deste leitor com o novo livro e a quarta seção, finalmente, trata das considerações finais.

Desde já, gostaríamos de enfatizar que não acreditamos na extinção do livro devido ao surgimento de novas tecnologias; obviamente ele mudou e poderá passar por outras mudanças, mas não deixará de existir.

[2] Disponível em http://houaiss.uol.com.br/. Acessado em 13/06/2014.
[3] Conceito este que definiremos mais adiante.

2. DO MANUSCRITO, À PRENSA DE GUTENBERG E AOS LIVROS DE BOLSO: MUDANÇAS NA LEITURA E NA ESCRITA

Johann Gutenberg de Mainz (c.1400-68) é considerado por muitos o responsável por uma das grandes revoluções sofridas pelo livro por ter criado, por volta do ano de 1450, na Europa, a prensa gráfica. O que muitos não sabem é que antes desta invenção já havia um método de "impressão em bloco" praticado na China e no Japão desde o século VII, segundo Burke (2006, p. 24): a xilografia. De acordo com Chartier, tratava-se de "imprimir textos sobre o papel, mas sem tipos móveis — os escritos são gravados em madeira — nem prensa, já que a técnica de impressão é aquela da fricção da folha sobre a madeira entintada" (CHARTIER, 2009 [1998], p. 10). Apesar disso, a prensa de Gutenberg foi a que se espalhou pela parte ocidental do continente europeu com a diáspora dos impressos germânicos.

Até então, os livros eram manuscritos e, primeiramente, tinham o formato de rolo, o que dificultava tanto a sua escrita quanto a sua leitura, já que tanto autores quanto leitores precisavam segurá-lo e desenrolá-lo e, ao mesmo tempo, escrever ou ler. Assim, era praticamente impossível fazer anotações enquanto se lia (o que também não era permitido, até porque o número de exemplares era baixíssimo). Devido a esta estrutura física, copistas escreviam o que os autores ditavam e, como o próprio nome diz, copiavam livros considerados sagrados e de referência. O romance *O Nome da Rosa*[4], de Umberto Eco, mostra muito bem esta atividade ao descrever a biblioteca da abadia na qual se passa a narrativa onde monges copistas e o bibliotecário e seu assistente trabalhavam.

Tempos depois surgiu o códex, cuja estrutura física permaneceu após a criação dos métodos de impressão. Primeiramente, o códex também era manuscrito e composto por folhas dobradas certo número de vezes, o que determinava o formato e a sucessão dos cadernos que, por sua vez, eram costurados uns aos outros e protegidos pela encadernação, algo muito parecido com o que é descrito na primeira acepção do verbete *livro* que vimos anteriormente.

[4] ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo, 2003 [1980].

Outro aspecto herdado do códex pelo livro impresso foi a distribuição do texto na superfície da página; paginação, numeração, sumário e índices, presentes até hoje, inclusive nos *e-books*.

Chartier (2009[1998]), neste ponto, sustenta que houve, assim, uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a do impresso, apesar de ter havido (e talvez ainda haver) uma crença na ruptura total. Segundo o autor, há registros de que os livros escritos à mão resistiram após Gutenberg até o século XIX, já que para os textos tidos como proibidos e subversivos a cópia manuscrita simbolizava segredo e, portanto, certa proteção[5].

Como a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos, com as mudanças físicas dos livros, o ato de ler também se transformou. As representações da leitura sofreram alterações de acordo com as transformações sofridas pelos livros. Na Idade Média, por exemplo, a leitura era representada pelo silêncio das bibliotecas universitárias; já o Renascimento foi marcado pela figura do mecenas e do "autor"[6] humilde que entregava um manuscrito encadernado à nobreza de seu país. No Iluminismo surgem os *book clubs*, sociedades de leitura que tiveram muita importância na Alemanha, por exemplo, e a partir do século XVIII observou-se uma maior liberdade no ato de ler.

Quadros como *Le lecteur de bréviaire, le soir* (1845-1850) de Carl Spitzewg — leitor solitário ao ar livre, em pé, segurando o livro com a mãe direita -; *Jeune fille lisant* (1878) de Alexei Alexeievuitsch — leitora russa do século XIX que pousa o livro sobre os joelhos e acompanha as palavras com os dedos, sentada ao lado de um buquê de flores e *Heures de loisirs* (início do século XIX) de Georges Croegaert — leitora burguesa, no conforto de sua biblioteca, totalmente distraída com a leitura de um romance em brochura — mostram leitores em pé, na natureza, sentados, quase deitados etc., o que é permitido pela estrutura física que o livro impresso foi adquirindo ao longo do tempo.

Para Burke (2006), a leitura nos ambientes privados sempre foi e ainda é vista como uma atitude individualista, como se o leitor estivesse alheio ao mundo ao seu redor e esta tendência à privacidade, segundo o autor, do século XIV ao XX é posta em evidência pelo novo formato de livro, que não mais necessita de apoio para ser lido.

---

[5] Mais adiante abordaremos especificamente a questão da censura e da Inquisição Católica.

[6] A palavra *autor* está entre aspas, pois nesta época não havia, ainda, os atributos de autoria para pessoas que não eram do clero ou autores clássicos; isso se dará, apenas, entre os séculos XVII e XVIII, sobre o qual falaremos mais adiante.

O livro de bolso também contribuiu nesta maior liberdade, já que é uma publicação menor que pode, justamente, ser carregada nos bolsos e bolsas dos leitores. Além disso, ele também mudou o mercado, pois deu novas formas às publicações mais precárias, pouco cuidadas e pouco custosas que, desde o fim do século XVI, eram destinadas àqueles e àquelas que não podiam ou não queriam estar à venda nas livrarias e eram vendidos por mascates nas ruas.

> 'Sem qualidade', estas obras eram condenadas ao desdém dos letrados e ao desaparecimento. A mesma coisa se disse do livro de bolso. Aqueles que o menosprezavam ou temiam expressavam sua nostalgia por uma forma nobre de livro e receavam a perda de controle sobre a cultura escrita, apoiada em um conjunto de dispositivos, como o comentário ou a crítica, que produzem uma triagem entre as diferentes classes de leitores e as diferentes categorias de leituras. (CHARTIER, 2009[1998], p. 111).

Por meio destes exemplos podemos perceber como as mudanças físicas dos livros influenciaram os hábitos de leitura, de consumo e, consequentemente, o próprio mercado. Hoje, vemos esta influência vinda de outra "revolução": o livro digital.

3. A REVOLUÇÃO DO LIVRO DIGITAL: MUDANÇAS NA LEITURA, NA AUTORIA E NO CONSUMO

Apesar de ainda não serem tão populares e disseminados, os *e-books* transformaram os hábitos de leitura de quem os utiliza, já que podem ser comprados ou "baixados" (legalmente ou não, o que é mais um fenômeno da contemporaneidade cada vez mais virtual) e lidos em *tablets* próprios para este fim, como o *Kindle*®, da marca *Amazon*®, por exemplo, — que busca a maior proximidade possível com a leitura de um livro, já que não emite luz e exibe o *e-book* com a aparência mais semelhante a uma folha —, ou em outros tipos, como o *Ipad*®, da marca *Apple*®, por meio de aplicativos (gratuitos e pagos) que permitem o manusear do arquivo através do dispositivo *touch*[7], com a possibilidade de o leitor fazer comentários e sublinhar, grifar, marcar, destacar através de formas geométricas e escrever no próprio texto, além de imitarem o folhear das páginas.

[7] Este dispositivo permite que o usuário manuseie o arquivo e outros dispositivos por meio do toque na tela do celular ou do *tablet*.

Contudo, para Chartier, o livro em formato digital não é manuseado pelo leitor como o livro manuscrito e impresso, pois o fluxo sequencial, a continuidade e as fronteiras mudaram, pois não são mais visíveis (CHARTIER, 2009[1998]).

Fisicamente, é mais fácil carregar um *tablet* do que um livro devido ao menor peso do aparelho eletrônico; no entanto, este ainda é pouco acessível a todas as camadas da população, menos do que os livros que, por sua vez, sofrem uma alta carga tributária no Brasil e não têm preços tão atrativos, salvo os de bolso e os *pocket books* que continuam destinados aos leitores com menor poder aquisitivo.

Talvez, com o tempo, esta tecnologia se torne mais acessível e popular, já que o mercado pulsa em busca de inovações e lucros e a indústria tecnológica por meio, inclusive, da obsolescência planejada, idealize novos produtos. Apesar deste cenário de avanços tecnológicos cada vez mais rápidos, o livro está longe de desaparecer, já que estes vários suportes para textos estão coexistindo e interagindo, segundo Burke (2006). O autor exemplifica, como Chartier, citando os manuscritos, que continuaram tendo sua importância em um novo mundo da impressão e vai além, nos lembrando do rádio e da televisão que continuam presentes na era da *internet* e que, cada vez mais, estão interagindo e sendo colaborativos entre si em busca da participação e da audiência do público.

Ainda em relação ao mercado, com a invenção da impressão, de acordo com Burke (2006), a estrutura ocupacional das cidades européias mudou, pois os próprios impressores formavam um novo grupo de trabalhadores, só que necessariamente letrados, o que teve como consequência o surgimento de novas funções, como por exemplo, os corretores das provas tipográficas, e o aumento de profissões, como as de vendedor e bibliotecário.

E, como vemos fortemente nos dias de hoje, a prensa evoluiu com o tempo por meio do desenvolvimento da tecnologia da impressão. No século XVII, o impressor alemão Willem Blaeu aprimorou a prensa de madeira, de acordo com Burke (2006). A partir de 1830, a produção livreira entrou em uma nova era. A impressão, a fabricação do papel, a encadernação e, depois, a composição foram industrializadas. Em Essen, na Alemanha, surgem verdadeiras fábricas de livros que reúnem, em vastas oficinas, uma significativa força de trabalho. Um exemplo são as oficinas da editora W. Girardet, situada na cidade citada.

Envolto nestas transformações, o papel do autor também mudou e, consequentemente, os hábitos de escrever. Voltando ainda mais ao passado, na Idade Média, as obras eram definidas pelo contrário da originalidade, segundo Chartier

(2009[1998], p. 31), pois eram de Deus, inspiradas por Ele ou estavam inscritas em uma forte tradição e o autor, portanto, não era mais do que um transcritor e não tinha nenhum direito de desenvolver ou comentar aquilo que escrevia. Ou seja, na Idade Média, podemos alegar que não havia autores.

Já entre os séculos XVII e XVIII houve um "momento original durante o qual, em torno de figuras como Christine de Pisa, na França, Dante, Petrarca, Boccáccio, na Itália, alguns autores contemporâneos viram-se dotados de atributos" (idem) até então reservados aos autores clássicos ou aos padres da Igreja Católica; seus retratos passaram a ser exibidos no interior dos livros, em miniaturas, algo que não acontecia antes, na Idade Média. Isso exemplifica, de acordo com Chartier (*ibdi*), o sentido que a palavra *escritores*, em língua francesa, tomou no fim da Idade Média.

Até então, os livros manuscritos eram junções de outros textos de origem, natureza e datas diferentes. O inglês diferencia *writer* (aquele que escreve alguma coisa) de *author* (aquele cujo nome dá propriedade e autoridade ao texto); o francês faz o mesmo entre *écrivain* (aquele que escreve algo que permanece manuscrito e sem circulação) e *auteur* (aquele que escreve e publica obras impressas).

Com estas novas atribuições, surge o que Chartier (2009[1998]) chama de *condição de autor*, isto é, aquele autor que vive e sobrevive de ser autor. Antes, para ser um escritor no século XVII havia apenas duas possibilidades: ter uma fortuna familiar, ou seja, fazer parte da aristocracia ou da burguesia, ou entrar para as relações de patrocínio e receber uma remuneração tardia por seu trabalho em forma de pensão, recompensa ou emprego.

Obviamente, não podemos nos esquecer da Inquisição da Igreja Católica, a censura mais famosa e propagada, por meio do Índex dos Livros Proibidos que, por sua vez, era uma lista de livros que os cristãos estavam proibidos de ter acesso e de ler. De acordo com Burke (2006), antes da listagem, havia a citação das regras que proibiam três tipos de livros: os considerados heréticos, imorais e mágicos. Havia também duas distinções: os autores cujos livros todos eram proibidos e os autores que possuíam apenas alguns livros, presentes ali, e proibidos.

Segundo Michel Foucault (*apud* Chartier 2009[1998]), inicialmente, o autor era um *fauter* (fomentador) que evocava textos da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política e religiosa, eram censurados, perseguidos e condenados pela Inquisição. Para identificá-los ar e condená-los, era necessário considerá-los autores e, assim, as primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores aparecem no Índex dos Livros Proibidos e em demais catálogos, mais

locais, estabelecidos no século XVI pelos teólogos (por exemplo, os da Faculdade de Teologia da Universidade de Paris) e pelo papado e, posteriormente, pelo parlamento.

Assim, concordamos com Burke (*ibdi*, p. 58) quando este afirma que, para os ortodoxos, os livros eram perigosos e acrescentamos que, portanto, seus autores também eram vistos assim.

Atualmente, com a era digital e com a escrita cada vez mais colaborativa[8], a função e o papel do autor estão sendo questionados e postos em cheque. Para Chartier (2009[1998]), os autores na contemporaneidade talvez estejam sendo governados pelo processo de criação de suas obras e pela pluralidade das formas de apresentação de seus textos e, neste ponto, concordamos com o teórico francês.

4. OS NOVOS AUTORES, LEITORES E LETRAMENTOS E AS NOVAS RELAÇÕES DE CONSUMO

A cada dia que passa, temos a sensação e, em muitos casos, a certeza de que autores e editoras concebem um livro ou uma saga já pensando em sua adaptação para o cinema ou para a televisão (em formato de série) o que, por sua vez, traz mais investimentos e, consequentemente, lucros não só nas adaptações, mas também em produtos licenciados, como por exemplo, camisetas, brinquedos, *souvenirs* etc.

É o que Henry Jenkins (2009) chama de *convergência*, isto é, quando há um fluxo de conteúdo através de vários suportes e, consequentemente, uma colaboração entre múltiplos mercados, o que gera mudança tanto na forma de produzir um conteúdo quanto na forma de consumi-lo, o que estamos vendo, atualmente, em relação aos livros.

Tanto para produzir quanto para consumir, devido a todas estas transformações, outra revolução se deu: nos letramentos. A definição de Soares (1998, *apud* ROJO, 2002) não abarca, hoje em dia, o que são os letramentos, já que para a autora letramento é, ainda no singular[9], "(...) o que as pessoas fazem com as

[8] Um exemplo atual e relevante de escrita colaborativa são as comunidades de fãs — *fanfics* — nas quais fãs de romances, de histórias em quadrinhos dos mais variados estilos e de filmes os reescrevem.

[9] Distinguimos *letramento* de *letramentos*, pois o primeiro termo chegou ao Brasil no ano de 1986 por meio de Mary Kato como uma tradução de *literacy*, do inglês, e foi confundido com o conceito de alfabetismo que, por sua vez, refere-se à alfabetização. No trabalho Os Novos Estudos do Letramento (NEL/NLS) do pesquisador inglês Street, que chegou ao país no início da década de 90, o termo passou ao plural — letramentos — pois o autor reconheceu a multiplicidade e a determinação pelo

habilidades de leitura e de escrita, em um contexto específico (...) é o conjunto de práticas sociais relacionadas à leitura e à escrita em que os indivíduos se envolvem em seu contexto social." (p. 16)

Nos anos 2000, Colin Lankshear e Michele Knobel deram nome a uma novo conceito de letramentos: os *novos letramentos*. Este modelo carrega uma perspectiva sociocultural do conceito e desmistifica o pensamento de que a presença de um computador (ou da "digitalidade") em determinadas práticas é o suficiente para afirmarmos de que estamos diante de uma nova mentalidade. Segundo os autores, os *novos letramentos* só existem se houver a técnica — a digitalidade — e um novo *ethos* (Lankshear e Knobel, 2007). As práticas nas quais há apenas a técnica e não, conjuntamente, o novo *ethos*, são intituladas por eles como "casos periféricos de novos letramentos"[10] (*ibidem*, p. 7). Em relação à leitura e à escrita, Lankshear e Knobel orientam que sua visão sociocultural exige que as entendamos de forma contextualizada nas práticas sociais, culturais, políticas, econômicas e históricas nas quais elas são fundamentais ou secundárias (*ibidem*), já que o "fazer sentido" também é um elemento integrante deste contexto.

Tendo em mente os *novos letramentos* e a cultura da *convergência*, autores e leitores devem estar inseridos neste novo *ethos*, ou seja, no pensar digital, que, por sua vez, transforma os hábitos de escrita, a autoria e as práticas de leitura.

Os usos da leitura, como chama Burke (2006) também mudaram ao longo do tempo. No início da idade moderna européia, as principais razões para se ler eram para obter informações e instrução moral; a leitura por prazer e diversão deu-se muito lentamente.

Além disso, o papel e a atuação do historiador também deve sofrer uma mudança em meio a tantas revoluções. Para Chartier (2009[1998]), o historiador deve atuar de maneira mais científica possível acerca das revoluções sofridas pelo livro e em relação aos novos processos que fazem com que um texto se torne um livro, independentemente do formato, além de conseguir lidar com os estudos da produção, da transmissão, da apropriação dos textos e, assim, manejar a crítica, a história do livro, a história do leitor e da recepção.

---

poder e pela ideologia do mesmo. Para mais detalhes, sugerimos a leitura de STREET, B. *Cross-cultural Approaches to Literacy*. New York: Cambridge University Press, 1993.

[10] Tradução nossa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como cada autor e leitor respondem ativamente e apreciam valorativamente o que escrevem e o que leem, como bem afirma Mikhail Bakhtin,

> [o ouvinte ou o leitor] concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude está em colaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso; toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor. (BAKHTIN, 1997 [1979], p. 290)

Temos de concordar com Michel de Certeau, segundo Chartier, pois para o primeiro, o consumo cultural é uma produção silenciosa, disseminada e anônima, mas uma produção, que sofreu mudanças e está mudando ao longo do tempo. Possivelmente, haverá outras mudanças em relação ao livro, ao papel dos autores, ao mercado editorial e ao papel do leitor e a sua leitura devido ao futuro surgimento de novas tecnologias que possibilitarão novos letramentos e novas relações de consumo, inclusive cultural que, a cada dia que passa, está deixando de ser silenciosa e anônima para se tornar barulhenta e colaborativa.

Por essa razão, é fundamental acompanharmos estas transformações e refletirmos, como autores, leitores e consumidores, acerca destas revoluções, atentos às mudanças em relação aos seus letramentos e sem nos esquecermos de todos os atores que atuam nesse cenário.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*, 4a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1979].

BURKE, P. A Revolução da Prensa Gráfica em seu Contexto. In: BRIGGS, A; BURKE, P. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet.* 2ª ed. rev. e ampl. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 24-79.

CHARTIER, R.. *A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador*. 1ª reimpressão. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Impressa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2009[1998].

ECO, U. *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo, 2003 [1980].

HOUAISS, A. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em http://houaiss.uol.com.br. Acessado em 13/06/2014.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. Trad.: ALEXANDRIA, S. 2ª ed. São Paulo, Aleph, 2009.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. (orgs.). *A New Literacies Sampler*. Nova York: Peter Lang, 2007.

ROJO, R. A Concepção de Leitor e Produtor de Textos nos PCNs: "Ler é melhor que estudar". In: FREITAS, M. T. A & COSTA, S. R. (orgs). *Leitura e Escrita na Formação de Professores*. São Paulo: Musa, 2002.

STREET, B. *Cross-cultural Approaches to Literacy*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 04/05/2015

SEMÂNTICAS, OU CONSIDERAÇÕES SOBRE COGNIÇÃO E FORMALISMO

SEMANTICS, OR CONSIDERATIONS ABOUT COGNITION AND FORMALISM

Diogo Simão[1]

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de levantar uma questão: formalismo e cognição podem ser relacionados (JOHNSON-LAIRD, 1982)? Para isso, apresentaremos alguns pressupostos básicos que compõem tanto a semântica cognitiva (JAKENDOFF, 1990; TALMY, 2001) quanto a semântica formal (BORGES NETO, 1998; CHIERCHIA, 2003). Não iremos propor, aqui, uma resposta para a pergunta. O que queremos é instigar a curiosidade do leitor sobre cognição, formalismo e, principalmente, semântica (SAEED, 2003).
Palavras-chave: semântica; semântica formal; semântica cognitiva.
ABSTRACT: This paper aims at raising a question: can formalism and cognition be related (JOHNSON-LAIRD, 1982)? For this question to be posed, we will present some basic theoretical assumptions which compose both cognitive semantics (JAKENDOFF, 1990; TALMY, 2001) and formal semantics (BORGES NETO, 1998; CHIERCHIA, 2003). We will not propose an answer to the question, however. Our goal here is to instigate our readers' curiosity about cognition, formalism and, above all, semantics (SAEED, 2003).
Keywords: semantics; formal semantics; cognitive semantics.

1. INTRODUÇÃO

Normalmente, atribui-se à semântica a ideia de 'estudar os significados'. Segundo Gennaro Chierchia (2003, p. vii), por exemplo, "[...] a semântica é o estudo do significado das expressões das línguas naturais. É um ramo da linguística (a ciência da linguagem)". Essa definição, entretanto, gera problemas na medida em que o 'significado', por não ser uma entidade física no mundo, ou seja, não podemos ver, nem encostar, etc., vai assumindo concepções diferentes em diversas teorias. Assim, a cada

[1] Mestrando em Letras, UFPR.

concepção atribuída ao 'significado', uma possibilidade de teoria semântica diferente é formada. Essa múltipla possibilidade gera um grande desencontro entre teóricos e teorias que pensam o estudo da semântica e dos sentidos. Dentre os diversos recortes teóricos para os estudos da semântica das línguas naturais, três são os mais conhecidos e difundidos pelos manuais de semântica de que dispomos. Assim,

> [...] para alguns, o significado é a relação que se dá entre as expressões linguísticas e o mundo externo que as expressões descrevem [...]; para outros, o significado é a relação que se dá entre as expressões linguísticas e o uso que os falantes fazem delas [...]; para outros, ainda, o significado é a relação entre as expressões e algo equivalente aos conceitos mentais propostos pela teoria ideacional do significado [...] (BORGES NETO, 1998, p.5).

O que José Borges Neto (1998) nos explica é a possibilidade de relação das expressões linguísticas com o mundo externo, com a situação de uso da língua, e com a mente. Para isso, ele nos mostra três das linhas teóricas mais conhecidas através das quais os semanticistas encaram a natureza do seu objeto de estudo, ou seja, o sentido das expressões naturais e podem ser nomeados, respectivamente, como "semântica de valor de verdade", "semântica de atos de fala", e "semântica cognitiva" (BORGES NETO, 1998 p. 5). Essas três divisões acima expostas também são percebidas e descritas, respectivamente, como "abordagem denotacional", "abordagem pragmático-social" e "abordagem representacional" por Chierchia (2003):

> As abordagens de maior sucesso que foram propostas ao longo da história podem ser agrupadas, grosso modo, em três famílias. Segundo a primeira [...] o significado é aquilo que captamos mentalmente quando usamos uma expressão. A segunda abordagem [...] subordina o significado de um sistema de expressões às convenções sociais que o governam. A terceira abordagem [...] define o significado em termos de verdade e referência. (CHIERCHIA, 2003, p. 40)

Fica claro, a partir de Borges Neto (1998) e de Chierchia (2003), que há uma espécie de triangulação entre aqueles que observam a semântica através de uma perspectiva cognitiva — tendo em vista os processos mentais e suas relações com a

construção do sentido — de uma perspectiva social, tendo em vista os fatores externos aos indivíduos e suas relações com a construção do sentido, e finalmente, de uma perspectiva referencial, com vista aos fatores estruturais da língua e suas relações com a construção do sentido. É necessário, então, estreitar o ponto de vista e escolher um ponto de partida. Assim como decidimos observar os fenômenos semânticos de uma língua natural, precisamos também escolher sob qual prisma esses fenômenos acontecem. Assim, entre as três abordagens semânticas apresentadas anteriormente, optamos por olhar com maior atenção duas delas. Uma é a que trata da teoria representacional da semântica, em que o sentido é visto como um fenômeno cognitivo. Outra é a que trata de uma teoria denotacional, em que o sentido é visto através da relação expressão/mundo. Ou, dito de outra maneira, optaremos por nos debruçar melhor sobre a semântica cognitiva e a semântica formal, observando suas fundamentações, objetivos, diferenças e relações.

Uma teoria da semântica cognitiva prevê a participação de processos mentais na relação entre expressões linguísticas e o 'sentido' (JAKENDOFF, 1990; TALMY, 2001; PINKER, 1989). Tomemos, por exemplo, as metáforas. Durante muito tempo, as metáforas foram descritas e explicadas como figuras construídas através de uma retórica que buscava, essencialmente, um fazer retórico. A partir dessa perspectiva, construções metafóricas dependeriam, então, muito mais de uma manipulação consciente da linguagem do que qualquer outra coisa. A descoberta de que as construções metafóricas podem ser entendidas como resultados de uma operação cognitiva sobre uma construção linguística nos mostram um pouco sobre esse recorte teórico. Segundo George Lakoff e Mark Johnson (2003): "We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in

thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature".[2] (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 3)

Assim, sob a perspectiva cognitivista, a percepção que o sujeito possui do mundo é papel fundamental na construção da linguagem, excluindo, aparentemente, toda e qualquer sistematização que desconsidere a subjetividade do sistema perceptual do falante (TALMY, 2001). Em contrapartida, uma teoria de semântica formal prevê a utilização de uma espécie de metalinguagem, em que a representação das estruturas de uma dada língua natural é feita através de uma linguagem lógico-matemática. Segundo Chierchia (2003, p. 49), "compreender uma sentença do português é determinar sua estrutura lógica". Assim, ao propor um sistema de regras e operações (CORRÊA, 1999), a semântica formal se afasta, aparentemente, da semântica cognitiva. Podemos ver, também em Chierchia (2003), um distanciamento entre as duas perspectivas teóricas:

> [...] na abordagem mentalista, procura-se relacionar sistematicamente a linguagem verbal à linguagem do pensamento, enquanto que na presente abordagem procura-se relacioná-la a uma lógica. No primeiro caso, estamos tentando relacionar as línguas naturais a algo cujas propriedades não conhecemos, pois não sabemos como se configuram a sintaxe e a semântica da linguagem mental. No segundo caso, por outro lado, sabemos melhor o que procurar, porque sabemos como é que uma lógica precisa configurar-se. (CHIERCHIA, 2003, p. 49)

A ideia da qual partimos aqui é de que a semântica formal — que propõe a definição de sentido como uma questão de verdade e referência e estabelece modelos lógicos para dar conta das expressões linguísticas — pode e tem estabelecido um diálogo com a semântica cognitiva — que propõe a definição de sentido como um conceito mental que é guiado por fenômenos cognitivos — no sentido de que um

[2] "Achamos, ao contrário, que a metáfora é presente no cotidiano, não apenas na linguagem do pensamento e ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos sobre como pensamos e agimos, é fundalmentalmente metafórico em sua natureza." (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 3). Tradução nossa.

modelo formal para os fenômenos linguísticos pode ajudar em uma análise cognitiva dos fenômenos linguísticos e entre linguagem e sentido. Nesse sentido, abordaremos, ao falar de teorias semânticas que se propõem cognitivas, as metáforas e a cognição de Lakoff e Johnson (2003), a relação mente e linguagem (PINKER, 1989, 2002) e a semântica cognitiva proposta por Ray Jakendoff (1990) e Leonard Talmy (2001), por exemplo. Falar da semântica formal, abordagem apresentada por Chierchia (2003) nos dá uma noção de como se estabelece a ligação entre a língua e a lógica. Já Borges Neto (1998) traz os fundamentos da semântica formal.

2. UM BREVE PERCURSO PELAS SEMÂNTICAS: COGNIÇÃO

> [...]linguistic description have different levels of analysis. So phonology is the study of what sounds a language has and how these sounds combine to form words; syntax is the study of how words can be combined into sentences; and semantics is the study of the meanings of words and sentences. (SAEED, 2003, p. 3).[3]

A semântica, então, pode ser entendida como o estudo dos significados das expressões de uma língua. Como exposto anteriormente, esse estudo pode ser assumido sob três perspectivas distintas. A primeira perspectiva toma o sentido como a relação das expressões e os conceitos mentais do falante, e pode ser chamada representacional. A segunda perspectiva toma o sentido como a relação das expressões com aquilo que elas referem, e pode ser chamada denotacional. A terceira toma o sentido como a relação das expressões com a situação de uso, ou melhor, do contexto no momento da fala (CHIERCHIA, 2003). A despeito do contexto no momento da fala, focaremos aqui nas duas outras perspectivas ao tratar da semântica cognitiva e da semântica formal. A aproximação da linguística com a cognição é cenário recente

[3] [...]uma descrição linguística tem níveis diferentes de análises. A fonologia, então, é o estudo de quais sons uma lingua(gem) tem e como esses sons se combinam para formar palavras; sintaxe é o estudo de como palavras podem ser combinadas em sentenças, e semântica é o estudo dos significados (sentido) de palavras e sentenças.

na ciência da linguagem. Um dos motivos do afastamento anterior é o fato de que o sistema conceptual é algo que não se pode observar. Outro é que, uma vez que a preocupação em estudar a linguagem era entender sua estrutura, os fenômenos sociais e mentais que colaboram para isso acabaram ficando relegados ao segundo plano nos estudos linguísticos por conta da dificuldade teórica de considerá-los.

> We submit that a distinction should be made between the faculty of language in the broad sense (FLB) and in the narrow sense (FLN). FLB includes a sensory-motor system, a conceptual system [...]. We hypothesize that FLN only includes recursion and is the only uniquely human component of the faculty of language. (HAUSER, CHOMSKY, & FINCH, 2002, p. 1569)[4]

Assim, quando a linguística finalmente atentou para o sistema conceptual, para os processos mentais, para a cognição envolvida na linguagem, uma série de teorias voltadas para um tratamento cognitivo surgiu. Na década de 1980, por exemplo, Lakoff e Johnson (2003) perceberam que as metáforas, ao contrário do que se pensava até então, não eram apenas construções retóricas feitas por uma motivação estética. São, antes, resultado de um sistema cognitivo capaz de associar expressões e criar figuras a partir dessa associação. Assim,

> The most important claim we have made so far is that metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system. (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 6)[5]

---

[4] "Uma distinção deve ser feita entre a faculdade da linguagem num sentido amplo e num sentido estreito. O 'sentido amplo' compreende um sistema sensório-motor, um sistema conceptual [...]. Nós hipotetizamos que o 'sentido estreito' compreende apenas a recursividade e ela é o único componente humano da faculdade da linguagem" (HAUSER, CHOMSKY, & FINCH, 2002, p. 1569). Tradução nossa.

[4] "A mais importante afirmação que fizemos até agora é que a metáfora não é apenas uma questão de linguagem, ou seja, meras palavras. Devemos argumentar que, ao contrário, o processamento do pensamento humano é amplamente metafórico. Isso é o que queremos dizer quando falamos que o

Muitos dos conceitos que entendemos são através de outros conceitos (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 56). Tomemos os seguintes exemplos:

a) Não gaste seu tempo.

Investiu tempo demais nesse trabalho.

b) Defenda seu ponto de vista.

O candidato destruiu a argumentação do adversário no debate.

c) Ele me deu uma ideia excelente.

Essas palavras tem pouco sentido.

Para explicar que a metáfora faz parte do nosso sistema conceptual, e entendemos conceitos através de outros conceitos, podendo, inclusive, propor associações do tipo: *TEMPO É DINHEIRO, DISCUSSÃO É GUERRA* e *IDEIA É OBJETO*. Quando concebemos o tempo através do dinheiro, por exemplo, sentenças metafóricas como em 'a' podem ser geradas. Já a discussão através da guerra permite a produção de sentenças metafóricas como em 'b'. Finalmente, as sentenças metafóricas geradas em 'c' são possíveis se concebermos a ideia através de objetos. A possibilidade de perceber conceitos através de metáforas depende, então, do sistema conceptual de cada um. O modo como cada pessoa percebe o mundo; as pessoas, o ambiente, os objetos e os eventos que a cercam, e quais deles vão aparecer ou ser omitidos na linguagem.

Nesse sentido, o que temos é uma espécie de olhar particular e subjetivo sobre cada coisa. Esse olhar é o que Talmy (2001, p. 257) chamará de "enjanelamento de atenção",

---

sistema conceptual humano é estruturado e definido metaforicamente. Metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente porque há metáforas no sistema conceptual de uma pessoa" (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 6). Tradução nossa.

> Using the perspectives and methods of cognitive semantics, this study sets forth the system with which languages can place a portion of a coherent referent situation into the foreground of attention by the explicit mention of that portion, while placing the remainder of that situation into the background of attention by omitting mention of it. Terminologically, the cognitive process at work here is called the windowing of attention [...] (TALMY, 2001, p. 257)[6]

Esta é a perspectiva que descrevemos acima e que entendemos como parte integrante de um dos esforços centrais de Talmy (2001): construir uma teoria semântica que não ignore os elementos conceptuais presentes na cognição humana. O diálogo entre a linguística e a psicologia é inevitável, uma vez que boa parte de sua teoria traz o principio de figura e fundo da Gestalt como fundamentação teórica para sua argumentação — assim como Jakendoff (1990) também já havia feito. A ideia de figura e fundo é, basicamente, a capacidade que um indivíduo tem de perceber coisas mais importantes que outras no mundo real. O que é mais importante assume o destaque, ou seja, a figura. O que é menos importante é omitido, ou seja, o fundo. Esse princípio, como já dito, ganhou fama em teorias gestaltistas dentro da psicologia, e é retomado por alguns teóricos do que virá a ser a semântica cognitiva.

No sentido de que cada falante possui seu sistema conceptual e que cada sistema conceptual é único, parece impossível sistematizar algo através de uma formalização da língua que, pela ideia proposta pela cognição, é subjetivo. Jakendoff (1990) é um dos autores que discutem essa questão, quando teoriza sobre os estudos da aquisição de linguagem, falando que existe uma diferença entre o mundo real e o mundo que é organizado de maneira inconsciente pela mente, que ele chama de "mundo real" e "mundo projetado" (JAKENDOFF, 1990, p 29), tratando este como algo extremamente

[6] "Usando as perspectivas e métodos da semântica cognitiva, esse estudo descreve o sistema com que as linguagens podem definir uma porção de uma situação referente coerente como plano central da atenção pela menção explícita dessa porção, enquanto define o restante dessas situação para o fundo da atenção omitindo sua menção. Terminologicamente, o processo cognitivo trabalhando aqui é chamado de enjanelamento de atenção. [...]"(TALMY, 2001, p. 257). Tradução nossa.

subjetivo, ou seja, sujeito às particularidades de cada indivíduo. Seja qual for o objetivo principal de estudo de cada teórico mencionado, o que podemos notar, de maneira mais geral, é que todos os autores mencionados (LAKOFF & JOHNSON, 2003; JAKENDOFF, 1990; TALMY, 2001) consideram que a semântica cognitiva atenta para os elementos conceituais, como espaço e tempo, cenas e eventos, entidades e processos, movimento e localidade, e força e causa (TALMY, 2001; JAKENDOFF, 1990) necessários para a produção de sentido nas sentenças.

3. UM BREVE PERCURSO PELAS SEMÂNTICAS: O FORMALISMO

A semântica formal, por outro lado,

> [...] come at meaning from another angle: for them a primary function of language is that it allows us to talk about the world around us. When communicating with others and in our own internal reasoning we use language to describe our models, facts and situations. From this perspective, understanding the meaning of an utterance and his meaning is being able to match it with the situation it describes. Hence the search of meaning, from denotational perspective, is the search for how the symbols of language relate the reality. (SAEED, 2003 p. 292-293)[7]

vai buscar na condição de verdade entre as expressões da língua e suas relações com o mundo. Vejamos um exemplo de sentença

a) Filipe saiu de casa com o cabelo desarrumado.

[7] "[...] vêm o sentido por outro ângulo: para eles [semanticistas formais] a função primária da linguagem é que ela nos permite falar do mundo que nos cerca. Quando nos comunicamos com outros e com nós mesmos, usamos linguagem para descrever modelos, fatos e situações. Sob essa perspectiva, entender o sentido de uma sentença é ser possível marcar qual situação ele descreve. Hence o sentido do significado, sob uma perspectiva denotacional, é a busca por como os símbolos da linguagem relatam a realidade" (SAEED, 2003 p. 292-293). Tradução nossa.

Para poder entender como a condição de verdade funciona, primeiro, podemos dizer que 'Filipe' é uma expressão linguística que representa um indivíduo no mundo. A sentença em 'a' só será verdadeira se e somente se existir um indivíduo no mundo chamado Filipe, e esse indivíduo realizar uma ação de 'sair de casa com o cabelo desarrumado'. Ou melhor, podemos dizer que a sentença 'Filipe saiu de casa com o cabelo desarrumado' é verdadeira se e somente se Filipe saiu de casa com o cabelo desarrumado. Para dar conta dessas relações entre expressão e significado, busca-se utilizar uma linguagem universal — ou melhor, uma metalinguagem — que dê conta das expressões das línguas individuais. Para isso, se faz necessário escolher um modelo que sirva como linguagem universal, que para a semântica formal será um modelo lógico que chamamos de cálculo de predicado.

Tomemos, como exemplo, as afirmativas abaixo:

b) Filipe dorme.
c) Bruno fuma.

para assumir que, ao contrário de uma estrutura sujeito-predicado tradicional, em que sujeito é de quem — ou de que — se fala e predicado é o que se fala sobre alguém — ou algo, uma estrutura de predicado lógica é uma espécie de estrutura que precisa ser preenchida pelo sujeito para poder ter o sentido completo. (SAEED, 2003, p. 296-297) Assim, podemos atribuir, o que normalmente se faz, uma letra maiúscula ao predicado, como mostram os exemplos abaixo,

d) dorme: D
e) fuma: F

e para o sujeito, uma letra minúscula, que podemos chamar de 'constante individual'. Assim,

f) Filipe: f
g) Bruno: b

a estrutura lógica das duas sentenças apresentadas em (b) e (c) pode ser montada, normalmente, com o predicado seguido do sujeito

h) Filipe dorme: D(f)
i) Bruno fuma: F(b)

e se o sujeito for uma incógnita, ou melhor, não especificado, temos normalmente as letras finais do alfabeto, atribuídas normalmente às incógnitas que aparecem na matemática:

j) x dorme: D(x)
k) y fuma: F(y)

Os exemplos acima dizem respeito às estruturas lógicas dos verbos intransitivos, ou seja, aqueles verbos que exigem apenas um argumento. Se formos pensar nos verbos transitivos, que exigem dois argumentos, teremos uma estrutura lógica um pouco diferente, que podemos ver no exemplo abaixo

l) João ama Maria.
m) João ama Maria: A(j, m)

e que demonstra que o predicado funciona, nesse caso, estabelecendo uma relação entre os argumentos, que são dispostos como no exemplo 'm'. Assim, estruturas mais longas e mais complexas vão sendo traduzidas para uma linguagem matemática, lógica. Tomemos alguns exemplos com operadores e conectores:

n) Filipe dorme e Bruno fuma.
o) D(f) ^ F(b)

Para levantar alguns pontos: o símbolo '^' funciona como conector aditivo do tipo **'p** e **q',** em que 'p' e 'q' são duas sentenças distintas. Nos exemplos abaixo, por outro lado, o símbolo '→' funciona como condicional do tipo 'se **p,** então **q**', em que 'p' e 'q' são duas sentenças distintas:

p) Se Filipe dormir, Bruno fuma.
q) D(f) → F(b)

O que apresentamos acima foi apenas um dos vários meios de representar uma língua natural através de outra linguagem, não natural, que funciona para dar mais precisão à análise. Essa linguagem, que não é natural, serve como uma linguagem para mencionar a linguagem que estamos estudando, que é natural. Fazemos isso para ter mais precisão na análise e, de certa forma, poder generalizar as observações. Chamamos essa linguagem que fala da linguagem de metalinguagem.

Vejamos que a semântica formal parte, então, do pressuposto de que há uma relação entre língua e algo no mundo, e que essa relação pode ser explicitada através de uma metalinguagem precisa e eficiente. Vários são os modelos que tentam dar conta disso. Vai para além dos nossos propósitos tratar de todos os modelos. Ficamos, antes, na ideia geral da abordagem teórica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que as expressões linguísticas podem se relacionar, a depender do modelo teórico adotado, ao mundo, à mente e às expressões linguísticas. Escolhemos aqui dois deles: aqueles modelos que consideram a relação entre língua e mundo e aqueles que consideram a relação entre língua e mente. Percorremos, rapidamente, a ideia por detrás da semântica dita cognitiva e pela semântica dita formal para investigar algum meio de se usar ambos os modelos ao mesmo tempo, utilizando um para resolver o problema do outro e vice e versa. (SAEED, 2003, p. 296-297).

Ocorre que há, entre a semântica formal e a semântica cognitiva, um problema de saída: como é possível resolver a relação mundo — mente — língua — mente — mundo? Esse seria o primeiro passo a considerar para ir em direção ao que estamos investigando. É possível que o mundo forneça à mente os elementos essenciais para uma representação. Essa representação, provavelmente, não é fixa. Da representação, temos a língua natural. Agora vejamos o percurso contrário...

Um modelo de semântica cognitiva prevê que o sentido de uma dada expressão linguística se dá na relação entre essa expressão linguística e a mente. Até aí, tudo certo. O problema é que a semântica formal pressupõe que essa relação ocorre entre a expressão linguística e o mundo. A pergunta mais intrigante é como chegamos da mente ao mundo. Chegamos? Philip Nicholas Johnson-Laird (1982) chega a discutir esse problema quando diz que é necessário que se construa um modelo de mente, e não de representação mental. Essa discussão é importante porque um modelo de representação mental é um modelo em cima de uma metalinguagem, que não é o referente propriamente dito, como vimos na seção anterior — é a linguagem para falar da linguagem.

Vemos que a cognição é um fator fundamental no processamento da linguagem — como exemplificamos com as metáforas de Lakoff e Johnson (2003). Tratamos do modo como manipulamos conceitos que oriundam de nosso recorte do mundo, e da manipulação desse recorte mentalmente. O problema é: como usamos isso para falar do mundo? E esse mundo é novamente acessível, ou uma vez que representado, não há como religar a relação sentença – objeto no mundo?

Não temos espaço para responder a essas perguntas, nem cremos que elas sejam possíveis de serem respondidas — ainda. Cremos que a investigação sobre questões como essas é interessante na medida em que nos ajuda a compreender qual a relação entre nossa mente, o mundo e o modo como nós falamos desse mundo através da nossa mente.

REFERÊNCIAS

BORGES NETO, J. *Fundamentos de semântica formal: a semântica de Montague.* Tese de concurso titular. Curitiba: UFPR, 1998.

CHIERCHIA, G. *Semântica*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

CORREA, L. M. S. Aquisição da linguagem: uma retrospectiva dos últimos 30 anos. In: *DELTA*, v. 15, n. especial, São Paulo, 1999.

HAUSER, M.D., CHOMSKY, N., & FINCH, W.T. The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve? In: *Science*, 298, 1569-1579. 2002.

JACKENDOFF, R. *Semantic and Cognition.* Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

JOHNSON-LAIRD, P. N. Formal semantics and the psychology of meaning" In: S. Peters and E. Saarinen (eds.). *Process, Beliefs. and Questions*: D. Reidel Publishing Company, 1982. Pp.1-68.

LAKOFF, G. & JOHNSON, C. *Metaphors we live by.* Chicago: University of Chicago Press, 2003.

PINKER, St. *Learnability and cognition — the acquisition of argument structure.* Cambridge, Mass: The MIT Press, 1989.

_____. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SAEED, J. I. *Semantics – introducing linguistics.* Blackwell Publishing ltd, 2003.

TALMY, L. *Toward a Cognitive Semantics. Vol. I*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 13/04/2015

O MOVIMENTO ANTI-ISLÃ NA ALEMANHA ATUAL: UMA ANÁLISE DISCURSIVA ACERCA DAS MANIFESTAÇÕES DO *PEGIDA*

THE ANTI-ISLAM MOVEMENT IN GERMANY NOWADAYS: A DISCOURSE ANALYSIS OF PEGIDA *DEMONSTRATIONS*

Gabriella Silveira Hóllas[1]

RESUMO: Este trabalho se propõe a analisar determinados aspectos do discurso do grupo extremista alemão *Patriotas Europeus contra a Islamização do Ocidente* (*Pegida),* que se opõe às atuais políticas de imigração em território germânico. Com o aporte teórico da análise do discurso de linha francesa, serão analisadas informações publicadas pela mídia alemã, postagens na página do *Pegida* no *Facebook*, cartazes, faixas e palavras de ordem, assim como sua relação com discursos nacionalistas e islamofóbicos.
Palavras-chave: Alemanha; islamização; discurso nacionalista.
ABSTRACT: This paper aims at analyzing some aspects of the discourse of the German far right group *Patriotic Europeans Against the Islamization of the West* (*Pegida*), which is against the current immigration politics in the German territory. With the theoretical background of the French perspective of Discourse Analysis, we will examine the information published by the German press, posts at the *Pegida* Fan Page on *Facebook,* banners and slogans, as well as its relation to nationalist and Islamophobic discourses.
Keywords: Germany; Islamization; nationalist discourse.

Desde outubro de 2014, a cidade alemã Dresden tem sido palco, todas as segundas-feiras, de manifestações contra uma suposta *islamização* da Alemanha e da Europa. As passeatas são organizadas através das redes sociais pelo grupo denominado *Patriotas Europeus contra a Islamização do Ocidente* (*Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes*) — na sigla em alemão*, Pegida.* Cada

[1] Mestranda em Estudos Linguísticos, UFPR.

vez mais o movimento vem tomando proporções maiores. Em janeiro de 2015, a passeata chegou a contar com cerca de 25 mil participantes. Além de Dresden, os movimentos também passaram a ocorrer em outras cidades alemãs, como Berlin, Bonn, Colônia, Düsseldorf, Leipzig e também na cidade britânica de Newcastle. Já a página da organização no *Facebook* conta com cerca de 160 mil curtidas de usuários. Os partidários do movimento exigem medidas do governo da chanceler Angela Merkel no que diz respeito a uma política de asilo mais rigorosa, além de se oporem ao que eles denominam *islamização do ocidente* e a uma *hiperestrangeirização* cultural da pátria (VON BAUMGËRTNER, 2014).

Para iniciar a análise, tratar-se-á de alguns termos inseridos no discurso do *Pegida*, que foram considerados relevantes para tal propósito.

Entre as palavras proferidas pelos manifestantes em seus gritos de ordem e que também por vezes estampam diversas faixas e cartazes, encontram-se termos já em ampla circulação no discurso nacional-socialista da Alemanha das décadas de 1930 e de 1940. *Volksverräter, Lügenpresse* e *Überfremdung* são expressões, por exemplo, que na conjuntura da Alemanha nazista procuravam estabelecer limites e distinções entre alemães e supostos não alemães e desmerecer o posicionamento contrário da mídia. Será feita, portanto, uma breve análise a respeito destes termos nas atuais condições de produção do discurso do *Pegida*.

*Volksverräte*r (traidores do povo): os manifestantes do *Pegida* dirigem a palavra aos governantes, em especial a chanceler Angela Merkel. Segundo Andrea-Eva Ewels, diretora da Associação para a Língua Alemã (*Gesellschaft für deutsche Sprache* - GfdS)[2], a palavra seria uma derivação de *traição do povo* (*Volksverrat*), que se constituiu pela primeira vez como um ato criminoso durante o governo nazista (SKROBALA, 2015). Antes do regime nacional-socialista, o equivalente para o termo seria *traição da pátria* (*Landesverrat*). Com o termo *Volksverrat,* foi estabelecida a relação com a identidade

[2] Gesellschaft für deutsche Sprache (GfdS). Disponível em: http://gfds.de/ acesso em: 06 mar. 2015

nacional alemã (VOLKSVERRÄTER...,2015). Para Ewels, ainda, o termo estabelece claramente limites entre alemães e supostos não-alemães (SKROBALA, 2015). Na visão nazista, a concepção de *povo (Volk)* estava ligada ao conceito de sangue. Ou seja, os parâmetros de pertencimento à nação alemã eram determinados por um conceito de unidade racial (*rassische Einheit*) ou caracterizado como uma comunidade de sangue (*Blutgemeinschaft*) (ORALOVÁ, 2009) Assim, a distinção ocorria entre os alemães considerados "puros" e os que não descendiam etnicamente desses alemães, no caso, os judeus. Já na conjuntura atual, vê-se uma distinção entre alemães e as novas gerações de imigrantes, o que fica evidente quando os partidários do *Pegida* criticam as políticas de imigração e de asilo a estrangeiros do governo de Angela Merkel. Em seu ver, ao aceitar condescendentemente a chegada de novos imigrantes ao país, o governo coloca em risco a segurança, a cultura e os costumes alemães. Eles estariam, portanto, supostamente favorecendo estrangeiros em detrimento dos próprios alemães e seriam considerados traidores do povo alemão pelos manifestantes do *Pegida.*

Lügenpresse (Imprensa da mentira): A expressão *Lügenpresse* começou a circular na Alemanha no início dá década de 1920. O termo é utilizado para se referir a preocupações e a desejos populares ou nacionalistas que a mídia supostamente tentaria encobrir. A expressão também foi amplamente utilizada durante o período do nacional-socialismo alemão para designar de maneira geral a difamação da mídia. De modo análogo, a expressão foi usada na antiga Alemanha Oriental para se referir à *Imprensa da Mentira Capitalista*. Na análise, de acordo com os adeptos do *Pegida*, a mídia procuraria omitir os supostos perigos e a ameaça islâmica à cultura alemã/ocidental que os seguidores do islã tentariam impor à sociedade. Nesse caso, os adeptos do movimento a utilizam para criticar o posicionamento, de modo geral

contrário, da mídia ao movimento anti-islã proposto pelo *Pegida* (JANICH, 2015). A expressão foi escolhida como "*despalavra" do ano de 2014*[3].

Em seus gritos de ordem, os manifestantes bradam *imprensa da mentira — cale a boca* (*Lügenpresse — halt die Fresse*). Dessa forma, pode-se inferir que os manifestantes insinuam uma tentativa de coagir a veiculação midiática que não é favorável aos seus interesses, o que poderia ferir os princípios de liberdade de expressão e de imprensa, como afirma o texto publicado pela Associação para a Língua Alemã, (VOLKSVERRÄTER...,2015): "a palavra exprime que não existe uma verdadeira liberdade de expressão, mas sim determinadas opiniões sobre um sistema"[4].

Um exemplo da suposta manipulação ou omissão da mídia encontra-se na postagem do dia 3/3/2015 no *Facebook*: "como na mídia foram mostradas apenas fotos do evento, para que se acredite que somos poucos cidadãos patriotas, nós postamos agora aqui."[5]. Em sua acusação, o *Pegida* alega que a mídia tenta desmoralizar o movimento, insinuando que seriam poucos os envolvidos e, portanto, que o grupo não representaria a maioria.

Abendland: o termo está presente na intitulação do grupo *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes*. Os primeiros registros do termo remetem ao século XVI e, de acordo com a definição proposta pelo dicionário dos irmãos Grimm (SKROBALA, 2015), *Abendland* significaria algo como *terra ocidental* (*westlich gelegenes Land*), em oposição ao termo *Morgenland*. Uma possível tradução semelhante para o português poderia ser *Terra do Sol poente* e *Terra do sol nascente*, respectivamente. Foi, porém, em 1922, que a expressão se popularizou na Alemanha com a obra *A queda do Ocidente*, de Oswald Spengler (VOLKSVERRÄTER...,2015). O

[3] *Unwort des Jahres*, no original. O objetivo da divulgação é chamar a atenção para o uso público, indiscriminado e difamatório de determinados termos em língua alemã. A comissão julgadora é formada por quatro linguistas e professores de universidades alemãs, um jornalista e um convidado anual, neste caso, uma também jornalista.

[4] "[...] dass es keine echte Meinungsfreiheit gibt, sondern bestimmte Meinungen von einem System."

[5] "da in den Medien meist nur Fotos vor der Veranstaltung gezeigt werden, damit man glauben soll, wir wären so wenige patriotische Bürger, nun, dies wiederlegen wir hiermit."

dicionário online alemão *Duden* define o termo como "unidade cultural dos povos europeus formada na antiguidade pelo cristianismo"[6] Dessa forma, a escolha por essa unidade lexical em detrimento do termo *Ocidente* (*Westen*), por exemplo, demonstra claras distinções entre a Europa cristã *versus* o estrangeiro islâmico.

Outra expressão muito utilizada como tônica em seu discurso é "Nós somos o povo". A expressão remete àquela utilizada pelos cidadãos da antiga Alemanha Oriental contra a detenção de poder pelo partido político vigente, o Partido Socialista Unificado da Alemanha. Nesse período, os cidadãos alemães protestavam por direitos básicos previstos na constituição alemã, como liberdade de expressão, eleições livres e direito de residência. Na visão de Ewels, para os partidários do *Pegida* a expressão não visa à luta de cidadãos por direitos previstos na constituição de seu país. Assim, na formação discursiva a que os adeptos do *Pegida* se filiam, *Volk* não é utilizado com o sentido de população, como no contexto da Alemanha Oriental, mas no sentido de patriotas alemães que se defendem de uma aparente chegada excessiva de estrangeiros[7] (SKROBALA, 2015). Portanto, para o discurso do *Pegida*, *nós*, os alemães, inseridos em uma sociedade culturalmente ocidental, é que somos o *povo*. Os imigrantes, sobretudo os muçulmanos, não se constituem como parte integrante da designação *povo*. Assim, o termo procura estabelecer segregação entre os alemães e os imigrantes.

Ainda em relação às questões lexicais, outro termo que chama atenção, mesmo que não haja qualquer relação com o discurso nacional-socialista, é o termo com o qual os organizadores do *Pegida* designam suas manifestações. Esta é uma questão importante, pois, segundo Márcia Dresch, "a designação indica uma forma específica de compreensão da palavra e o modo de referir é uma forma de determinação, de

[6] "Durch Antike und Christentum geformte kulturelle Einheit der europäischen Völker."
[7] "Bei den Pegida-Protesten wird 'Volk' dagegen nicht im Sinne von 'Bevölkerung' gebraucht, sondern im Sinne von Deutschen, die sich gegen einen als übermäßig empfundenen Zuzug von Ausländern wehren."

predicação" (DRESCH, 2007, p.34). Ou seja, mais que simplesmente nomear seus atos, os partidários do *Pegida* caracterizam-no e possibilitam formas de interpretação de acordo com a formação discursiva em que se inscrevem. Nesse sentido, nas postagens de convocação aos atos não são utilizadas expressões como *manifestações* ou *protestos.* Os organizadores convocam os simpatizantes do movimento a participarem de *passeios* (*Spaziergang*). Termos como *manifestação* ou *protesto* poderiam gerar efeitos de sentido que evocariam traços semânticos ligados a uma eventual agitação, violência e agressão na forma de caracterizar o ato. De modo contrário, através do termo *passeio*, o grupo reforça características pacíficas e tranquilas do movimento. Essa caracterização é importante para os organizadores no que visa à legitimação do movimento. Os integrantes do *Pegida* se utilizam justamente da oposição *pacificidade versus violência* para criticar e deslegitimar seus oponentes, colocando-se em posição superior a eles, como se pode ver no seguinte excerto, postado em 19/01/2015: "Ao contrário de muitos da esquerda, que em parte convocam para ações violentas contra nossos participantes ou para bloqueio de nossos passeios noturnos e com isso desejam anular nosso direito fundamental à liberdade de expressão, o *Pegida* posiciona-se como nunca antes por um protesto pacífico e livre de violência"[8].

Neste trecho, portanto, o grupo delimita sua posição e suas atitudes como sendo opostos às ações promovidas por grupos contrários ao *Pegida,* evidenciada pelo articulador *ao contrário*. Ao destacar as acusações de que estes grupos usam violência para tentar impedir os *passeios* pacíficos, o *Pegida* deslegitima o posicionamento contrário e se coloca, dessa forma, em posição de vítima.

Überfremdung (hiperestrangeirização): este é um dos termos mais importantes nesta análise, tendo em vista que a *hiperestrangeirização* se constitui como uma das

[8] "Im Gegensatz zu vielen Linken, die teilweise zu gewaltsamen Aktionen gegen die Teilnehmer unserer Abendspaziergänge oder zur Blockade unserer Spaziergänge aufrufen und damit auch unser aller Grundrecht auf freie Meinungsäußerung außer Kraft setzen wollen, steht PEGIDA nach wie vor für gewaltfreien und friedlichen Protest!"

maiores críticas e receios dos partidários do *Pegida.* Muitos deles afirmam, inclusive, sentirem-se *estrangeiros em sua própria terra*. A palavra é encontrada em diversos textos que legislam a respeito de estrangeiros desde 1917 (KRIEG, 2010), sendo dicionarizada em 1929 e, anos mais tarde, em 1933, utilizada por Joseph Goebbels em seu discurso *Questões raciais e propaganda mundial.* Nele, Goebbels, então ministro da propaganda do Terceiro *Reich,* fala da *hiperestrangeirização* da vida intelectual alemã através do judaísmo[9] (SKROBALA, 2015). Segundo a definição proposta no dicionário *alemão nacional-socialista Überfremdung* diz respeito a "uma introdução intensa de não-alemães ou tipos estrangeiros no povo alemão." [10](BIRKENHAUER et al[11], apud SKROBALA, 2015). A partir dos anos de 1960, a expressão constituiu-se como *fórmula*, ou seja, "um signo que significa alguma coisa para todos em um momento dado" (KRIEG, 2010, p. 53), que é maciçamente repetido no espaço público (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012). No momento atual, o termo designa especialmente os imigrantes muçulmanos e também diversos grupos ciganos (VOLKSVERRÄTER...,2015). Assim, a expressão se referiria a uma sobreposição ou a uma "contaminação" da cultura germânica por outra cultura estrangeira, intensificada pelo uso do prefixo *hiper (über).* Não se trata, portanto, apenas de uma apropriação de determinados elementos de uma cultura "externa" em um nível considerado aceitável pelos indivíduos que se filiam a esse discurso, mas a uma excessiva e indesejada assimilação de fatores culturais estrangeiros.

Pode-se relacionar esse posicionamento a uma concepção homogênea de cultura, na tradição de Johann Gottfried Herder (HANSEN, 2011). Assim, partindo de uma concepção de uma cultura germânica supostamente pura e homogênea, pode-se considerar que o discurso do *Pegida* se opõe à diversidade étnico-cultural presente em território alemão, assim como negligencia diversas outras influências culturais na

[9] "Überfremdung des deutschen Geisteslebens durch das Judentum."
[10] "zu starkes Eindringen von Nichtdeutschen oder 'Artfremden' in das deutsche Volk."
[11] Birkenhauer, Renate; Brackmann, Karl-Heinz. NS-Deutsch. Straelener Manuskripte Verlag, 2001

cultura germânica, como a greco-latina, a americana, a indiana, entre outras, inclusive as próprias influências árabes na cultura europeia, ocorridas há séculos. Assim, é possível afirmar que o posicionamento dos partidários do *Pegida* se assemelha ao pensamento revelado por Hansen: "Nós vemos nossa terra natal Alemanha não como uma entidade heterogênea, fragmentada e instável, mas como uma estrutura fixa e permanente. Assim como outras nações, percebemos a Alemanha como uma unidade" (HANSEN, 2011, p. 174)[12].

Nesse sentido, a entrada de imigrantes em terras germânicas se constituiria nesse discurso como uma ameaça à estabilidade, à homogeneidade e à unidade da cultura alemã.

Como visto, o termo *hiperestrangeirização* produz efeitos de sentido negativos em relação à entrada de imigrantes e de sua cultura na sociedade alemã, em especial no que se refere aos indivíduos inseridos em uma cultura islâmica. Assim, pode-se pensar que o discurso do *Pegida* é atravessado por discursos nacionalistas e islamofóbicos. Os partidários do *Pegida,* contudo, não se consideram extremistas, racistas, nazistas ou mesmo contrários à religião islâmica (PEGIDA..., 2015). Eles afirmam opor-se *somente* ao processo de islamização e à radicalização, o que fica evidente no seguinte excerto encontrado em uma postagem de 08/01/2015: "evidentemente o islã é uma ameaça. Não a crença em si, mas a *hiperestrangeirização* na própria terra."[13] Dessa forma, é possível inferir que eles aceitariam a existência da religião e da cultura islâmica, porém não em território alemão. A postagem destaca que é *evidente*, ou seja, incontestável, que o islã se constitua como uma *ameaça* por trazer elementos da cultura do *Outro* para a cultura alemã supostamente *pura*. Desse modo, os adeptos do *Pegida* se posicionam em um discurso de segregação: alemães

[12] "Unsere Heimat Deutschland sehen wir nicht als heterogen zersplittertes und labiles Gebilde, sondern als fest gefüften und dauerhaften Gegenstand. Genau wie andere Nationen nehmen wir Deutschland als Einheit wahr."

[13] "Selbstverständlich ist der Islam eine Bedrohung. Nicht der Glaube als solches, sondern die überfremdung im eigenen Land."

não islâmicos de um lado e mulçumanos de outro, fora dos limites territoriais alemães e europeus. A oposição ao *processo de islamização* também se evidencia no ponto 10 do manifesto publicado pelo *Pegida*, em que ele declara não ser contrário aos muçulmanos que vivem na Alemanha e que estejam *integrados.* Isso permite refletir a respeito do que seria essa *integração* e se ela trataria de uma *assimilação* dos valores e costumes germânicos pelos imigrantes.

Em relação à negação do *Pegida* de que seu discurso seja atravessado por discursos racistas e xenofóbicos, o fundador do grupo, Lutz Bachmann, argumenta: "islâmicos extremistas não são uma raça, portanto não somos racistas [...]. Nós amamos nossa terra, mas somos contra o socialismo, então não somos nazistas"[14] (PEGIDA...,2015). A partir desse enunciado fica claro que, em relação ao conceito de racismo, Bachmann se insere em um discurso que tem a concepção de raça relacionada a parâmetros biológicos. De acordo com essa noção (islâmicos não são definidos a partir de características genéticas, portanto não constituiriam uma raça), opor-se a eles não caracterizaria racismo. Assim, Bachmann tenta amenizar as acusações por parte da mídia, da classe política e até mesmo da população alemã contrária ao *Pegida* de que o grupo se aproxima de discursos racistas, nazistas e xenofóbicos. É interessante considerar que, segundo a lógica proposta por Bachmann ("*eles não são uma raça, portanto não somos racistas"*), a única restrição para que o grupo não seja considerado racista se dá na definição de raça. Ou seja, é possível entender que suas atitudes e o posicionamento contrário do *Pegida* carregam, sim, elementos que poderiam caracterizar um discurso racista, como ódio e preconceito. Do mesmo modo, como a única restrição que, segundo Bachmann, os afastaria do discurso nazista é a oposição ao socialismo, depreende-se que o discurso do *Pegida* também carrega características que se inserem em um discurso nazista, como o nacionalismo exacerbado, o ódio e o sentimento de uma suposta superioridade

[14] "Radikale Islamisten sind keine Rasse, also sind wir keine Rassisten [...]Wir lieben unsere Nation, aber sind gegen Sozialismus, also sind wir keine Nazis."

nacional e religiosa. Para Ewels, a única coisa que diferencia o discurso do *Pegida* dos discursos neonazistas atuais na Alemanha é o modo como os dois compreendem a democracia e a liberdade: "enquanto muitos neonazistas rejeitam os princípios democráticos e de liberdade e a constituição, os partidários do *Pegida* temem que a liberdade e a democracia estejam em perigo em virtude da islamização" (SKROBALA, 2015).[15]

Vê-se uma relação entre a forma de racismo manifestada no discurso do *Pegida* e o conceito de *racismo comunitarista* ou *diferencialista,* como descrito por Pierre André Taguieff e retomado por Marilena Chauí:[16] "É o racismo contemporâneo: se cada comunidade-nação tem sua tradição, sua história, seus costumes, sua origem, sua língua, sua religião, é preciso garantir a diferença, não *contaminar* a diferença. [...] esse discurso retoma e aproveita o tema central do anti-racismo dos anos 60, qual seja, o do direito à diferença" (BARROS, 1995, p. 203-4).

Ou seja, há uma tentativa de definir e estabelecer diferenças culturais e religiosas: os alemães ocidentalizados de um lado e os islâmicos de outro. Seria então necessário *preservar* essas diferenças e evitar que uma dessas culturas supostamente *se sobreponha* a outra. Seria necessário, para isso, restringir a entrada de imigrantes, em especial os muçulmanos, em território alemão, o que constitui uma das principais reivindicações do *Pegida.*

Há aqui duas construções no discurso do *Pegida*: o sujeito alemão e o sujeito islâmico. É através da materialidade linguística manifestada nas postagens, nos gritos de ordem e nas faixas carregadas pelos partidários do *Pegida*, que se tem acesso à posição ideológica em que eles se inserem e ao modo como constroem esse *Outro*, o sujeito muçulmano. É importante salientar que ao se referir ao sujeito muçulmano e

[15] "Während viele Neonazis freiheitlich-demokratische Werte und das Grundgesetz ablehnen, fürchten viele Pegida-Anhänger ja gerade, dass Freiheit und Demokratie durch 'Islamisierung' in Gefahr sind."

[16] Discurso de Marilena Chauí em sua aula inaugural sobre racismo e cultura, em março de 1993, na FFLCH-USP.

ao discurso em que ele se inscreve, por exemplo, o sujeito o compreende nas categorias do discurso em que ele mesmo se insere. Ele realiza uma "tradução" do discurso do *Outro* através de seu próprio discurso. Ou seja, "esses enunciados do *Outro* só são compreendidos no interior do fechamento semântico do intérprete; para constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o simulacro que dele constrói." (MAINGUENEAU, 2012, p. 100).

Dessa forma, o discurso em que o *Pegida* se inscreve traduz o discurso em que se insere o imigrante islâmico. Assim, ele, o discurso ao qual se filia o *Pegida*, interpreta e constrói uma representação, o simulacro, desse *Outro*, o sujeito muçulmano. O simulacro consiste em projeções atribuídas reciprocamente entre enunciador e enunciatário, segundo suas formações ideológicas (BARROS, 1995). É a esse simulacro que se tem acesso através do discurso do *Pegida.*

Como a própria denominação do grupo revela (Patriotas Europeus Contra a Islamização do Ocidente), um dos principais alvos da organização *Pegida* diz respeito a uma suposta islamização da Alemanha, da Europa e da cultura ocidental como um todo. Em uma pesquisa encomendada pela Revista *Der Spiegel*, 34% dos alemães declararam crer que ocorre efetivamente na Alemanha um processo de islamização *(SPIEGEL...,*2014). Este processo de islamização é negado por diversos dirigentes políticos, inclusive a chanceler Angela Merkel, e por variados segmentos da mídia alemã.

Em uma postagem do dia 24/02/2015, o *Pegida* divulga uma reportagem de maio de 2011 a respeito do recrutamento de crianças e jovens por integrantes da vertente salafista do islã na Alemanha. Na descrição da postagem, os organizadores da página publicam "não existe nenhuma islamização^^ — Agora os políticos precisam negociar. Os salafistas estão marchando e estão com crianças e jovens na mira. [...] Nós

exigimos mais uma vez negociar com nossa política".[17] Pode ser interpretado através do sinal gráfico "^^" que a postagem ironiza a ideia difundida pela mídia alemã e pelos governantes alemães de que não há processo de islamização. A ironia seria uma forma de marcar o discurso do *Outro,* que não corresponde ao discurso em que o sujeito, no caso o integrante do *Pegida*, inscreve-se. (BRANDÃO, 2012) Outro ponto interessante foi a utilização da expressão *na mira*, que remete à luta armada, reforçando a ideia violenta e de uso de armas de fogo que se constrói do islã. Assim, distinguem-se dois posicionamentos ideológicos: o da organização *Pegida*, que assevera a existência de um processo de islamização (violento) na Alemanha e na Europa e se opõe a ela, e o posicionamento da mídia e da classe política alemãs, que negam que a cultura e os cidadãos estejam sendo influenciados ou submetidos ao islã.

A sustentação para o argumento de que a islamização corresponderia a uma ameaça à sociedade ocidental se dá, por exemplo, em atentados ou ameaças terroristas, como fica evidente na seguinte postagem do dia 07/01/2015, por ocasião dos atentados ao jornal satírico francês *Charlie Hebdo*: "os islâmicos, sobre os quais o *Pegida* há 12 semanas alerta, mostraram hoje na França que não são capazes de serem democráticos, mas que usam a violência e a morte como solução"[18]. A sentença relativa destaca certa superioridade da organização, pois ela já *alertava* sobre os *perigos* do islã. Dessa forma, os atentados em Paris servem como prova e como argumento que sustentariam o discurso do grupo. Em relação à questão sobre designação já abordada neste trabalho, os responsáveis pela postagem utilizam o termo *islâmicos* para se referir aos indivíduos que cometeram o atentado, e não a termos como *terroristas, extremistas* ou *criminosos,* por exemplo. Desse modo, salientam a identidade religiosa dos indivíduos em detrimento à identidade criminosa.

[17] "Es gibt gar keine Islamisierung! ^^ — Jetzt muss die Politik handeln. Salafisten sind auf dem Vormarsch und haben vor allem Kinder und Jugendliche im Visier. Wir fordern also noch einmal unsere Politik auf zu handeln."

[18] "Die Islamisten, vor denen Pegida seit nunmehr als 12 Wochen warnt, haben heute in Frankreich gezeigt, dass sie eben nicht demokratiefähig sind, sondern auf Gewalt und Tod als Lösung setzen."

Ou seja, o indivíduo que cometeu o ato não era simplesmente um terrorista, mas acima de tudo um islâmico.

A repercussão de acontecimentos como o ocorrido com o jornal francês remete aos atentados de 11 de setembro, descritos como ”o ataque de uma civilização, a do mundo livre (ocidente), por uma outra civilização (o oriente), e uma outra religião (o islã)” (CHARAUDEAU, 2012, p. 249). Do mesmo modo, essa nova polarização mundial, entre a cultura ocidental cristã e a cultura islã, é demarcada no discurso do *Pegida.*

Para concluir, ao opor alemães *versus* muçulmanos, é possível afirmar que os manifestantes do *Pegida* de maneira geral não consideram os muçulmanos como cidadãos alemães e sim que eles estariam deslocados do modo de viver ocidental. Eles asseveram que a cultura islâmica poderia “corromper” e “ameaçar” a cultura germânica e a ocidental. A visão de Silveira corrobora com esta concepção segregacionista e maniqueísta entre alemães/europeus e não alemães/não europeus, sendo estes caracterizados como uma ameaça violenta e maligna e aqueles como vítimas, sensatos e esclarecidos: “o não-europeu agora não é mais o judeu ou o latino-americano, mas o muçulmano. Conforme Bulliet[19], há um ardor atual em ver no islã um *Outro* mal visto, que comporta um forte potencial de tragédia” (apud SILVEIRA, 2012, p.9).

Assim, pode-se dizer que o discurso em que o *Pegida* se inscreve — uma formação ideológica nacionalista — propõe uma distinção e uma polarização entre alemães e imigrantes muçulmanos. Ele constrói o indivíduo islâmico como sendo caracterizado pela intolerância, pela violência, pela incapacidade de convivência em um regime democrático e pelas ações extremistas. Dessa forma, o islâmico e sua cultura seriam considerados uma ameaça à sociedade alemã e ocidental e por este motivo deveriam ser mantidos exteriores a ela. Ao exigir do governo medidas que aparentemente mantenham excluída a cultura muçulmana da Alemanha, os

[19] BULLIET, Richard W. *La civilisation islamo-chrétienne*. Son passé, son avenir. Flammarion, 2006.

partidários do *Pegida* acabam eles mesmos por assumir um posicionamento em um discurso intolerante, antidemocrático e extremista, semelhante ao que eles acreditam lutar contra.

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. Preconceito e separatismo no discurso: um discurso separatista gaúcho. *Organon — Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, vol. 9, n. 23, p. 199- 204, 1995.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso.* Campinas: Unicamp, 2012.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.

DRESCH, M. *A voz que nos incomoda — um estudo sobre o discurso do réu*. 2007. 190 f. Tese de doutorado em Estudos da Linguagem — UFRGS, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2007/marciadresch.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2015.

DUDEN. disponível em: http://www.duden.de acesso em: 22 abr. 2015

HANSEN, K. P. *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen: UTB, 2011.

JANICH, N. *Pressemitleilung: Wahl des 24. Unwort des Jahres.* 13 jan. 2015. Disponível em: <http://www.unwortdesjahres.net/fileadmin/unwort/download/pressemitteilung_unwort2014.pdf >. Acesso em: 02 mar. 2015.

KRIEG, A. *A noção de fórmula em Análise do Discurso — quadro teórico e metodológico*. São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos Discursos.* São Paulo: Parábola, 2012.

VON BAUMGËRTNER, M. et al. Neue deutsche Welle. Revista *Der Spiegel*, n 51/2014. 15 dez. 2014. Disponível em: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-130878591.html>. Acesso em: 07 mar. 2015.

PEGIDA: Was steckt hinter den neuen Montagsdemos?. Revista *Der Spiegel.* 09 jan. 2014. Disponível em: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/pegida-dafuer-steht-das-rechtspopulistische-buendnis-a-1007369.html>. Acesso em: 06 mar. 2015.

ORALOVÁ, B. *Die Sprache der NS-Propaganda.* 2009. 128 f. Trabalho de Conclusão de Curso — Universidade de Masaryc, Brünn, 2009. Disponível em: <http://is.muni.cz/th/123825/pedf_m/Oralova_Diplomova_prace.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2015.

SILVEIRA, M. C. S. Narração do acontecimento e ideologia: o exemplo do 11 de setembro na imprensa francesa. In: *Letras escreve* — Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Curso de Letras — UNIFAP, vol. 02, n. 1, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/491>. Acesso em: 07 mar. 2015.

SKROBALA, J. Pegida-Kampfbegriffe: Vokabular wie bei Goebbels. Revista *Der Spiegel.* 12 jan. 2015. Disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/pegida-kampfbegriffe-was-verbirgt-sich-hinter-der-rhetorik-a-1011755.html>. Acesso em: 28 jan. 2015.

SPIEGEL-Umfrage zur Flüchtlingspolitik: *Deutsche fühlen sich von Regierung übergangen*. Revista *Der Spiegel*. 13 dez. 2014. Disponível em: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/deutsche-kritisieren-fluechtlingspolitik-ein-drittel-stimmt-pegida-zu-a-1008274.html>. Acesso em: 07 mar. 2015.

VOLKSVERRÄTER und Lügenpresse: die Pegida und ihre Wörter. Gesellschaft für deutsche Sprache. 7 jan. 2015 . Disponível em: http://gfds.de/volksverraeter-und-luegenpresse-die-pegida-und-ihre-woerter acesso em: 06 mar. 2015

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 11/04/2015

POR UMA NOÇÃO DE LÍNGUA MENOS ORDINÁRIA: NOTAS SOBRE O DEBATE MIDIÁTICO EM TORNO DO LIVRO *POR UMA VIDA MELHOR*, DE HELOÍSA RAMOS

FOR A LESS ORDINARY NOTION OF LANGUAGE: NOTES ON THE MEDIATIC DEBATE AROUND THE BOOK POR UMA VIDA MELHOR, BY HELOÍSA RAMOS

José Orlando Cardoso do Monte Júnior[1]

RESUMO: O presente artigo pretende discutir a polêmica midiática em torno da aprovação pelo Ministério da Educação (MEC) do livro didático *Por uma vida melhor* para o ensino de língua portuguesa para jovens e adultos. Traçamos um perfil das críticas recorrentes à pesquisa linguística que tomaram corpo nos textos de jornalistas que propunham a celebração do erro como objetivo dos linguistas que saíram em defesa da autora do livro, Heloísa Ramos. Mostramos, assim, um deslocamento da discussão para além dos limites dos estudos linguísticos, numa estratégia retórica falaciosa de representantes da mídia jornalística para negar a legitimidade da variação linguística.
Palavras-chave: polêmica midiática; estudos linguísticos; variação linguística.
ABSTRACT: This article discusses the media controversy surrounding the approval of the textbook "Por uma vida melhor" for the Portuguese language education of young learners and adults by the Ministry of Education. We draw a profile of the recurring criticism of linguistic research taking shape in the writings of journalists who proposed the celebration of error as the aim of linguists that came out in defense of the book's author, Heloísa Ramos. We show thus a shift of the discussion beyond the limits of language studies, a fallacious rhetorical strategy of representatives of the news media to deny the legitimacy of linguistic variation.
Key words: media controversy; language studies; linguistic variation.

[1] Mestrando em Letras, UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Em 2011, numerosos artigos informativos e de opinião se ocuparam da polêmica acerca do livro *Por uma vida melhor*, de Heloísa Ramos, indicado pelo Ministério da Educação (MEC) como parte do material didático destinado à educação de jovens e adultos brasileiros, e que defenderia que formas como "*os livro"* não constituiriam erros gramaticais. Este artigo apoia-se em um *corpus* composto de uma seleção desses textos jornalísticos. Privilegiamos duas publicações eletrônicas, responsáveis pela veiculação rápida de informação — e de opiniões. São eles: o site *Observatório da Imprensa* e o portal eletrônico da revista *Veja*, publicada pela Editora Abril[2].

A leitura desses artigos revela o distanciamento entre as ideias sobre a variação linguística disseminadas entre os pesquisadores da área e a opinião pública — pelo menos a parcela referente aos sujeitos munidos de canais de comunicação na mídia. E, para além dessa distância, é flagrante a falta de disposição de muitos desses formadores de opinião para reavaliar velhos conceitos que seus textos e declarações trazem à luz e perpetuam.

Acima de tudo, porém, percebe-se a ausência daquele indispensável contingente de flexibilidade característico dos que merecem ser ouvidos. A maneira assertiva com que muitos deles abordam questões que claramente não têm condições de manipular promove a tentativa frustrada de maquiar o uso de falácias argumentativas que estão na base de seus discursos. A principal dessas falácias é o recurso a argumentos de autoridade, que põe de lado a necessidade de argumentos verdadeiros e consistentes, que efetivamente lancem alguma luz sobre o ensino e a aprendizagem de gramática e traduzam conhecimento sobre o assunto.

[2] A autoria e os locais desses textos são explicitados ao longo do artigo e, também, nas referências.

2. COM A PALAVRA: OS JORNALISTAS, OS INTELECTUAIS... (E QUAISQUER OUTROS QUE NÃO OS LINGUISTAS)

Ao longo dos textos que compõem o pequeno *corpus* citado acima, observamos o recurso à suposta autoridade da Academia Brasileira de Letras (ABL) como um dos pilares preferidos de alguns jornalistas (e dos próprios membros da Academia) para sustentar raciocínios que, por fim, mostram-se vazios de real substância.

Além da visão retrógrada e equivocada a respeito da variação linguística e dos parâmetros que orientam o trabalho de seus pesquisadores, os artigos e entrevistas revelam a existência de um tipo de ilusão coletiva que atribui à ABL relevância e abrangência que extrapolam as verdadeiras competências de seus integrantes. E, quanto a isso, não seria trivial apontar o fato de que mesmo em relação aos estudos literários, que, imaginamos, sejam o eixo principal dos interesses dos autodenominados "imortais", há que se discutir a presença de muitos indivíduos entre eles quando o assunto é o talento literário, quanto mais acerca dos estudos científicos sobre as línguas humanas de que se ocupa a Linguística.

Tome-se como exemplo disso o que argumenta a própria ABL em nota oficial divulgada pelo jornal *O Globo*, no artigo "Para presidente da ABL, livro adotado pelo MEC valida erros grosseiros", escrito pela jornalista Dandara Tinoco, na edição de 16/05/2011:

> O cultivo da língua portuguesa é preocupação central e histórica da Academia Brasileira de Letras e é com esta motivação que a *Casa de Machado de Assis* vem *estranhar* certas posições teóricas dos autores de livros que chegam às mãos de *alunos dos cursos Fundamental e Médio* com a chancela do Ministério da Educação, órgão que se vem empenhando em melhorar o nível do ensino escolar no Brasil (ABL apud TINOCO, 2011, s/p, grifos).

Ora, em primeiro lugar, há aqui um equívoco resultante da falta de conhecimento sobre os verdadeiros objetivos do material recomendado pelo MEC. O

livro de Heloísa Ramos não chegaria às salas de aula do ensino regular, mas tão somente às mãos dos estudantes do sistema Educação de Jovens e Adultos (EJA). No entanto, o ponto mais importante a se discutir é o *estranhamento* dos membros da ABL quanto a "certas posições teóricas" que não deveriam ser estranhas a eles, uma vez que resultam de pelo menos um século de pesquisa linguística e são indispensáveis a qualquer indivíduo que afirme ser detentor de autoridade sobre o assunto por habitar "a Casa de Machado de Assis".

Augusto Nunes, colunista e blogueiro da revista *Veja*, é outro bom exemplo do uso falacioso do argumento de autoridade para driblar a falta de *expertise*. Aliás, no caso dele, há também falta de traquejo (ou a excessiva influência de um olhar tendencioso) na compreensão do discurso alheio:

> "Por que, em educação, todo mundo acha que conhece os assuntos e pode falar com propriedade?", irritou-se a professora Heloísa Ramos. "Esse assunto é complexo, é para especialistas". Segundo a autora de *Por uma vida melhor*, um linguista tem o direito de ensinar que falar errado está certo sem que ninguém tente defender o idioma e os estudantes (NUNES, 2011, s/p).

A seguir, o jornalista insufla seu post, intitulado "A indignação dos brasileiros sensatos detém a ofensiva dos professores de ignorância", com uma lista de citações que, supostamente, dariam realce e credibilidade à sua crítica ao livro de Heloísa Ramos. Segue uma delas:

> *Marcos Vilaça, presidente da Academia Brasileira de Letras:* "Discordo completamente do entendimento que os professores que fizeram esse trabalho têm. Uma coisa é compreender a evolução da língua, que é um organismo vivo, a outra é validar erros grosseiros. É uma atitude de concessão demagógica. *É como ensinar tabuada errada. Quatro vezes três é sempre 12, na periferia ou no palácio"* (NUNES, 2011, s/p, grifos nossos).

O problema evidenciado pela crítica de Nunes apresenta, pelo menos, quatro facetas.

A primeira diz respeito ao já salientado equívoco na interpretação do posicionamento de Heloísa Ramos (que ele, aparentemente, não leu, já que se baseia em declarações públicas da escritora e não no conteúdo do livro da autora).

A segunda serve de amostra da desinformação que permeia sua infeliz intervenção: os "demagogos da linguística" são exatamente os especialistas mais qualificados a se pronunciar sobre a polêmica do livro do MEC. A despeito disso, Nunes e tantos outros de seus colegas de profissão simplesmente negam a eles o direito de assumirem essa responsabilidade.

A terceira faceta reafirma o recurso ao argumento de autoridade como meio de impor um ponto de vista que, a rigor, sequer pertence ao jornalista, mas aos autores de suas citações, como Marcos Vilaça, evidenciando a precariedade de seu repertório de argumentos (e de autoridade); aliás, dele e do "presidente dos imortais", citado por ele.

A manifestação de Vilaça conduz à quarta faceta do problema: "É como ensinar tabuada errada. Quatro vezes três é sempre 12, na periferia ou no palácio" (apud NUNES, 2011, s/p). Bem, a construção dessa analogia põe em uma mesma base de parâmetros, por assim dizer, os estudos linguísticos e as ciências exatas. Isso passa ao largo de algumas diferenças fundamentais entre os diversos ramos do conhecimento científico. Por exemplo, entre o estudo das variações linguísticas, que se baseia na coexistência de realidades diferentes, em diversos níveis (ALKMIN, 2001), e os preceitos que determinam as verdades absolutas e imutáveis da Matemática. Parece claro que "quatro vezes três é sempre 12". Mas o que esse fato indiscutível tem a ver com gramática? E, principalmente, o que isso tem a ver com variação linguística? Sírio Possenti (2011) comentou o assunto na Internet:

> Imaginem o ridículo que seria perguntar a um químico se ele *aceita* que o oxigênio queime, a um físico se *aceita* a gravitação ou a fissão, a um ornitólogo se ele *aceita* que um tucano tenha bico tão desproporcional, a um botânico se ele

> *aceita* o cheiro da jaca, ou mesmo a um linguista se ele *aceita* que o inglês não tenha gênero nem subjuntivo e que o latim não tivesse artigo definido (POSSENTI, 2011, grifos nossos).

O estudo (e as especulações) a respeito de qualquer manifestação da pesquisa científica, em qualquer campo, deve, necessariamente, passar pelo reconhecimento (e compreensão) dos preceitos básicos e elementares que sustentam esta ou aquela área de investigação da Ciência. Não é o que se observa na fala de Marcos Vilaça ou nas declarações de tantos de seus pares. O que eles fazem é deslocar o conceito de autoridade para o domínio da Retórica, em que importa menos a validade do que se diz, e muito mais os artifícios de que se vale o produtor do discurso para convencer seus interlocutores de que detém a verdade.

3. JORNALISTAS *VERSUS* LINGUISTAS

No texto "Gramático tem de ser radical", escrito por José Colucci Jr. para o portal eletrônico *Observatório da Imprensa*, lê-se o que se segue: "Voltemos à comparação entre genética e gramática. O falar do povo, os experimentalismos, os estrangeirismos, o rádio e a TV produzem mutações aleatórias no padrão da língua" (COLUCCI Jr., 2011, s/p). A articulação dessa analogia entre a evolução dos organismos vivos e a mudança linguística operada por Colucci Jr. vai ao encontro de outras falácias argumentativas da mesma natureza e comuns entre formadores de opinião que eventualmente tomam parte em discussões acerca da pluralidade constitutiva das línguas humanas.

Colucci Jr., engenheiro mecânico que se qualifica também como músico amador, designer gráfico e fotógrafo profissional (trata-se, evidentemente, de uma ironia, mas que, de qualquer forma, anuncia a irrelevância de sua contribuição ao tema de seu texto), reza a mesma ladainha retórica que colunistas de outras publicações periódicas, como Augusto Nunes — e, portanto, é sócio do clube dos que se julgam mais entendidos de Linguística que os especialistas da área.

Como em alguns textos mencionados acima, Colucci Jr. cai em uma já conhecida armadilha: estabelece metáforas que visam a aproximar os estudos linguísticos de outros domínios do conhecimento. Consequência: expressa-se de modo algo generalizante a respeito de temas cuja especificidade se constitui em base imprescindível para uma abordagem pertinente de seus objetos de análise. Da mesma forma que Augusto Nunes, reprodutor da incoerente analogia entre as línguas e a matemática, de Vilaça (que deixa de lado a diferença essencial entre as humanidades e as ciências exatas), Colucci Jr. ignora a não coincidência entre as diferentes áreas e correntes da investigação científica.

Pelo menos duas considerações podem ser feitas diante dessas intervenções.

A perpetuação dos mitos em torno do real papel das prescrições da gramática tradicional (que inclui alguma coerção unificadora, benéfica em algum nível à eficácia comunicacional) é garantida pela ideia corrente na mídia de que a língua que falamos é um fórum de discussão aberto a quem se sentir impelido a contribuir com qualquer palpite infeliz. Assim, torna-se comum a recorrência a metáforas infundadas que, ao prescindir dos limites que delineiam o eficiente uso das figuras de linguagem, acabam justamente por contribuir para o empobrecimento das potencialidades expressivas da língua. Voltemos a Possenti (2011):

> O linguista diz que a escola deve ensinar a dizer *os livro*? Não. Nenhum linguista propõe isso em lugar nenhum (desafio os que têm opinião contrária a fornecer uma referência). Aliás, isso não foi dito no tal livro, embora todos os comentaristas digam que leram isso. O linguista não propõe isso por duas razões: a) as pessoas já sabem falar *os livro*, não precisam ser ensinadas (observe-se que ninguém fala *o livros*, o que não é banal); b) ele acha — e nisso tem razão — que é mais fácil que alguém aprenda *os livros* se lhe dizem que há duas formas de falar do que se lhe dizem que ele é burro e não sabe nem falar, que fala tudo errado. Há muitos relatos de experiências bem sucedidas porque adotaram uma postura diferente em relação à fala dos alunos (POSSENTI, 2011, s/p).

A resposta de Sírio Possenti ao engenheiro-mecânico-doutor-em-arquitetura-pela-USP supracitado faz-se extremamente eloquente também como contestação a

tantos outros críticos ocasionais da heterogeneidade linguística. Primeiro, porque Possenti atenta para os problemas decorrentes do uso indiscriminado de metáforas e analogias como as de Augusto Nunes e do engenheiro-adepto-do-latim-e-do-pedantismo-lexical[3]. Segundo, pela importante alusão do professor de Linguística da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) à regularidade estrutural incontestável das várias normas/variedades que se entrecruzam no discurso dos falantes de qualquer língua. Fato que os "fascistas da gramática" desconhecem.

Além disso, desconhecem outros elementos importantes do debate acadêmico: Colucci Jr., por exemplo, menciona reiteradamente sua posição desprivilegiada diante dos profissionais legitimados a emitir pareceres de cunho científico sobre questões linguísticas. Dá amostras, também, da contradição que pontua seus raciocínios ("evolução não é mais do que a mudança do padrão genético de uma população" — já que a analogia foi feita, por que isso não vale para a língua, então?).

Ora, como bem lembra Possenti (2011), a abrangência intelectual a que somos autorizados pela natureza multifuncional do cérebro humano não permite que nos esqueçamos da importância que têm o respaldo teórico-técnico e a pesquisa exaustiva de que se alimenta a Ciência em sua luta pelo desenvolvimento humano e contra os verdadeiros barbarismos cometidos por déspotas do jornalismo como Augusto Nunes.

O autoritarismo desses eventuais formadores de opinião se fia em argumentos de autoridade falaciosos, como aquele usado por Colucci Jr. ao comparar o trabalho dos gramáticos à função desempenhada pela estrutura do DNA no controle de anomalias genéticas. Parece pouco prudente relacionar o caráter fundamental e determinante do arcabouço genético do homem ao discurso passadista defendido pelo engenheiro. Isso porque, ao contrário das mutações genéticas, a mentalidade dos autores e defensores do prescritivismo gramatical poderia — e deveria — ser sensível às mudanças impostas pelo organismo social e pela autonomia intelectual que

[3] Os textos citados no presente artigo podem ser lidos, na íntegra, na Internet, seguindo as indicações presentes em nossas Referências Bibliográficas.

diferencia o ser humano dos outros habitantes do espaço físico em que inexoravelmente move-se a sociedade — e evoluem as línguas.

4. COM A PALAVRA: UM LINGUISTA

Uma crítica recorrente à obra de Heloísa Ramos aponta o exercício que a autora estaria fazendo da Linguística em um contexto errado, promovendo a disseminação de informações incompatíveis com os requisitos do MEC para o ensino de língua portuguesa nos ensinos fundamental e médio.

Dante Lucchesi (2011) argumenta a esse respeito por meio de uma bem-sucedida analogia: se é verdade que as salas de aula do ensino regular não são o território ideal para a aplicação do conhecimento sobre a legitimidade das diferentes variedades que constituem "a língua portuguesa", seria também verdade que as teorias de Charles Darwin sobre a evolução das espécies não devem ser transmitidas aos estudantes de Ciências por irem de encontro à hipótese criacionista sobre as origens dos seres vivos. Obviamente, isso não é verdade. Já há muito tempo que as ciências biológicas determinam, por assim dizer, as bases pedagógicas para o ensino de suas descobertas. E ninguém questiona isso[4].

Lucchesi (2011) completa ainda que é justamente o ensino das variedades de que se constitui a língua o que vai munir os estudantes do aparato necessário à inserção deles no mundo letrado. O aprendizado da escrita e da interpretação de

[4] Por incrível que pareça, há quem ainda questione, como o senador Marcelo Crivella (PRB-RJ), na tribuna do Senado, em 10/02/2009: "Todas essas teorias, no mundo científico, foram debatidas nos últimos 150 anos. Não passam de teoria. [...] Há 150 anos se procuram provas definitivas e cabais para uma teoria que até os dias de hoje permanece como teoria. Aliás, Senador Paim, se os seres evoluíssem como previsto pela teoria de Darwin, era para os seres humanos estarem alcançando níveis melhores na solidariedade, no amor ao próximo, na fraternidade, na solidariedade, na construção democrática, nas políticas" (CRIVELLA, 2009, s/p). No entanto, críticas dessa natureza não chegam a extrapolar o debate político de teor religioso no interior do qual elas ocorrem, pelo menos não a ponto de transformar os meios de comunicação em armas para a desmoralização dos biólogos.

textos passa pela abordagem dos muitos gêneros textuais que circulam pelos diferentes ambientes do organismo social:

> A obra, da autoria da professora Heloísa Ramos, baseia-se em princípios racionais e imprescindíveis para um ensino eficaz da língua materna, tais como o de que "falar é diferente de escrever". E reconhece que o português, como qualquer língua humana viva, admite formas diferentes de dizer a mesma coisa [...]. Informa ainda que a variação linguística reflete a estrutura da sociedade. No caso brasileiro, o cenário da variação social apresenta uma divisão entre uma *norma culta* e uma *norma*. O livro ainda alerta que, apesar de serem "eficientes como meios de comunicação", as duas normas recebem uma avaliação social diferenciada, existindo "um preconceito social em relação à variante popular, usada pela maioria dos brasileiros", mas que "esse preconceito não é de razão linguística, mas social" (LUCCHESI, 2011, s/p).

Contrária aos argumentos de Lucchesi, a posição de alguns defensores do purismo gramatical nas escolas define o lugar do conhecimento científico fora das paredes da sala de aula. O gramático Evanildo Bechara é um deles, como transparece em seu artigo "O livro didático que está na berlinda", publicado pelo jornal carioca *O Dia*, em sua edição de 22 de maio de 2011. Segundo o autor da *Moderna Gramática da Língua Portuguesa*, estão separados os papéis do professor de português como língua materna e do linguista. De acordo com esse pensamento, o professor tem como função social ensinar a norma padrão, a qual o aluno não domina ao chegar à escola e da qual depende sua ascensão social. O professor deve corrigir todo e qualquer desvio cometido em relação a essa norma, ficando a abordagem das variedades para o campo restrito da pesquisa acadêmica.

Somada aos argumentos mencionados acima, a ideia de Lucchesi sobre o verdadeiro papel da escola retifica a declaração de Bechara: para o professor de Linguística da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a ascensão social deve ser promovida concomitantemente com o desenvolvimento do senso de democracia e de respeito às diferenças:

> O reconhecimento da diversidade linguística, longe de ser prejudicial, é uma condição *sine qua non* para uma escola democrática e inclusiva, que amplia o conhecimento do aluno sem menosprezar sua bagagem cultural. A imposição de uma única forma de usar a língua, rechaçando as demais variedades como manifestações de inferioridade mental, é um ato de violência simbólica e mutilação cultural inaceitável (LUCCHESI, 2011, s/p).

E não há cenário em que esse objetivo possa ser alcançado sem que a variação linguística seja debatida e legitimada; sem

> práticas criativas que capacitem o aluno a produzir e interpretar textos, dominar os diversos gêneros textuais e identificar os mais variados sentidos e valores ideológicos que as produções verbais assumem em cada situação específica (LUCCHESI, 2011, s/p).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carlos A. Faraco (2008) argumenta que, a certa altura do desenvolvimento da tradição gramatical brasileira, "a expressão norma culta caiu como uma luva [aos propósitos dos responsáveis pelo monitoramento da "língua portuguesa]" (p. 25), e que essa "não era uma expressão desgastada (porque era, até então, de uso restrito) e vinha do discurso cientifico (o que lhe garantia certo pedigree). Passou a ser usada, então, em substituição ao termo gramática" (p. 25).

A altíssima frequência de uso do termo *norma* ao longo do tempo ocasionou a perda da precisão de seu significado. De uma maneira geral, há dois grandes pontos de vista a respeito do que seja a norma: de um lado, há os que a entendem como o conjunto de fenômenos linguísticos frequentes em cada comunidade de fala; de outro, tem-se os que relacionam o termo às questões de normatividade homogeneizante dos manuais tradicionais.

A visão normativista da língua postulou historicamente a ideia de que qualquer uso que desobedeça às regras da gramática tradicional caracteriza-se em *erro*, mesmo que esse uso seja comum, normal entre os falantes urbanos e letrados em situações de

alto monitoramento (parâmetros da chamada *norma culta*). Esse tipo de opinião equivocada não leva em conta um fato básico para a Linguística: considerando-se a língua como um feixe de variedades, não há como se qualificar como erros os produtos do uso expressivo da língua pelos falantes apenas porque sua produção está em desacordo com um padrão artificial. A variedade inerente às línguas impede a valoração comparativa dos usos comuns. A heterogeneidade inerente às línguas naturais é pressuposto imprescindível ao enriquecimento do debate linguístico no Brasil, no sentido de integrar as normas/variedades a favor do desenvolvimento social ao qual as questões linguísticas estão diretamente relacionadas.

REFERÊNCIAS

ALKMIN, T. M. *Sociolinguística: parte 1*. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna C. (Orgs.). *Introdução à Linguística*: domínios e fronteiras. V. 1. São Paulo: Cortez, 2001. P. 21-47.

BECHARA, E. "O livro didático que está na berlinda" in <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=11798&sid=784> Acesso em 11 de maio de 2015.

COLUCCI JR., J. "Gramático tem de ser radical" in < http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/al080820011.htm> Acesso em 11 de maio de 2015.

_____. "Escreveu, não leu" in < http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/jd290820013.htm> Acesso em 11 de maio de 2015.

CRIVELLA, M. Pronunciamento. Texto integral. Secretaria de Taquigrafia e Redação de Debates Legislativos. Brasília, Senado Federal, 10 de fevereiro de 2009. In < http://www.senado.gov.br/atividade/pronunciamento/detTexto.asp?t=377682> Acesso em 12 de maio de 2015.

FARACO, C. A. *Norma culta brasileira*: *desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

LUCCHESI, D. "Preconceito linguístico ou ensino democrático e pluralista?" in < http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=16649#dante> Acesso em 11 de maio de 2015.

NUNES, A. "A indignação dos brasileiros sensatos detém a ofensiva dos professores de ignorância" in < http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/direto-ao-ponto/a-indignacao-dos-brasileiros-sensatos-barra-o-avanco-dos-professores-de-ignorancia/> Acesso em 12 de maio de 2015.

POSSENTI, S. "Aceitam tudo" in < http://entretenimientoar.terra.com.ar/oscar/2009/interna/0,,OI5137669-EI8425,00.html> Acesso em 12 de maio de 2015.

TINOCO, D. "Para presidente da ABL, livro adotado pelo MEC valida erros grosseiros" in < http://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/para-presidente-da-abl-livro-adotado-pelo-mec-valida-erros-grosseiros-2789082> Acesso em 12 de maio de 2015.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 07/04/2015

A IDEIA DE PROGRESSO SOB O OLHAR DE MONTEIRO LOBATO: UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA *HISTÓRIA DAS INVENÇÕES*

THE IDEA OF PROGRESS WITH THE VISION OF MONTEIRO LOBATO: A REVIEW OF THE WORK HISTÓRIA DAS INVENÇÕES

Roberta Reis Bahia Tszesnioski[1]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar como Monteiro Lobato apresentou a ideia de progresso a partir da obra *História das Invenções*. Mostraremos que a visão em *História das Invenções* está presente também em outros livros do autor. A ideia de progresso trazida pelo autor está associada à perspectiva das invenções, especificamente a invenção da maquinaria, a partir da revolução industrial. Traremos a noção de progresso dentro do modo de produção capitalista, mostrando que a narrativa lobatiana comunga da visão de que a maquinaria aperfeiçoou o trabalho humano. Outrossim, mostraremos que a visão de progresso de Lobato, relacionada às invenções e modernização, é produzida por uma elite econômica, da qual ele pertence. Serão trazidas contribuições de autores como Ângela Marques Costa & Lilia Moritz Schwarcz, David Edgerton, Gilberto Dupas, Karl Marx, Marisa Lajolo, Nicolau Sevcenko, e Paolo Rossi, para essa proposta.
Palavras-chave: narrativa lobatiana; progresso; elite econômica.
ABSTRACT: This paper aims at analyzing how Monteiro Lobato presented the idea of progress in his work *História das Invenções*. We will show how this view is also present in other of his works. The idea of progress, which is associated with the prospect of inventions focusing on machinery, had its foundation with the heyday of the industrial revolution. We will bring the idea of progress within the capitalist mode of production, pointing out that the Brazilian writer shares this view. Furthermore, we show that the view of progress, related to inventions and modernization, is produced by an economic elite, of which he is part. Moreover, contributions from Angela Costa Marques & Lilia Moritz Schwarcz, David Edgerton, Gilberto Dupas, Karl Marx, Marisa Lajolo, Nicolau Sevcenko, and Paolo Rossi, will assist in this endeavor.
Keywords: Monteiro Lobato's narrative; progress; economic elite.

[1] Mestre em Tecnologia, UTFPR.

1. INTRODUÇÃO

O livro *História das Invenções,* de Monteiro Lobato, publicado em 1935, é inspirado na obra *História das Invenções: o homem, fazedor de milagres*, de Hendrik van Loon[2], que se constitui como uma narrativa histórica, sendo publicado em 1934, e discorre sobre algumas invenções realizadas pelo homem no decorrer da história. A teoria defendida por Loon era de que as invenções teriam como foco aumentar as potencialidades das faculdades naturais do homem: a mão, o pé, a boca, o nariz e os ouvidos.

Portanto, podemos dizer que narrativa lobatiana é uma adaptação da obra de Loon. Contudo, o escritor brasileiro nos mostra o processo de adaptação como um mecanismo de (re) interpretação e (re) criação, contando a mesma história a partir de outro ponto de vista. Dessa forma, Lobato amplia o universo de significados em sua narrativa. Apesar de deixar claro que sua obra parte de uma já existente, ele mostra que faz modificações, uma vez que se tem a inserção de personagens que não existem na narrativa de Loon, assim como há a ambientação de algumas invenções, adaptadas ao contexto brasileiro.

No início de sua narrativa, Monteiro Lobato assume que está realizando uma releitura, uma adaptação da obra de Loon, quando a personagem Dona Benta diz: "— Tenho aqui um livro de Hendrik van Loon —, um sábio americano, autor de coisas muito interessantes. Já li para vocês a geografia que ele escreveu e agora vou ler este

[2] Hendrik K. Wuillen Van Loon (14.01.1882 – 11.03.1944), holandês de nascimento, em 1919, naturalizou-se norte-americano. Depois de um breve período como professor de história em Cornell University, Loon dedicou-se a escrever livros de divulgação científica, os quais também ilustrava e atualizava constantemente. Entre seus títulos, alguns parecem ter influenciado Monteiro Lobato: *The history of Mankind* (o livro ganhou, em 1922, a Newberry Medal), *Geography the story of the world we live in* (Simon & Schuster, 1932), *The story of inventions: man, the miracle maker* (Horace Liveright, 1934). As duas últimas obras ganharam, na narrativa de Monteiro Lobato, os seguintes títulos: *Geografia de Dona Benta* e *Histórias das invenções*.

último livro — *História das invenções do homem, o fazedor de milagres*. Este livro não é para crianças, mas, se eu ler do meu modo, vocês entenderão tudo" (LOBATO, 1957, p. 6-7).

A pesquisadora Linda Hutcheon (2011) apresenta o fenômeno da adaptação a partir de três perspectivas distintas, mas que estão inter-relacionadas. Em um primeiro momento, a adaptação é vista como *uma entidade ou produto formal*. Por esse viés, ocorre a transposição de uma obra para outra mídia, por exemplo: um romance transformado em um filme; a transposição de gênero, um poema transformado em romance; ou a mudança de foco, que seria contar a mesma história com um ponto de vista diferente, criando "uma interpretação visivelmente distinta" (p. 29).

Em um segundo momento, a adaptação é vista como *um processo de criação*. Esse processo envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação da obra a ser adaptada. "Dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação" do texto original (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Por fim, a adaptação é vista como *processo de recepção*. Nesse processo, considera-se a experiência do leitor com a obra adaptada e sua experiência como leitor da obra original e da obra adaptada, cabendo a ele realizar as inferências, comparações e conclusões sobre os textos. Dessa forma, pode-se dizer que o processo de adaptação versa pelo processo intertextual.

Nisso, verificou-se que o recurso intertextual é uma constante na obra de Monteiro Lobato. Sendo assim, tem-se a história de Loon contada sob o olhar de outro autor, no caso Lobato, que tem influências, crenças, ideologias e visão de mundo diferentes e traz isso para sua narrativa. Por este motivo, a adaptação não pode ser vista como uma cópia de uma história já existente. Assim, a adaptação não é um texto secundário do texto original, mas uma forma de olhá-lo com outras expectativas. Como coloca Hutcheon (2011), a adaptação não é uma vulgarização da história original. Ao

contrário, o que a adaptação não pode fazer é simplificar o conteúdo da obra original, mas ampliá-lo.

Como o foco deste texto é apresentar a visão de progresso presente no texto lobatiano, não discutiremos sobre os distanciamentos discursivos entre as narrativas de Monteiro Lobato e Hendrik van Loon. Apresentaremos somente como o texto do escritor brasileiro trabalha a ideia de progresso.

2. A IDEIA DE PROGRESSO

A narrativa lobatiana abarca o progresso sob duas óticas que se complementam: num primeiro momento, vislumbra o processo evolutivo pelo qual o homem passou como mecanismo do progresso, ideia fortemente relacionada à proposta darwinista de evolução. Num segundo momento, o autor mostra o progresso como instrumento de modernização, o que está estreitamente relacionado com as invenções.

Analisaremos a segunda vertente de progresso fornecida pelo autor, porém, antes de adentrarmos em sua representação, faremos uma breve apresentação da perspectiva de progresso como processo evolutivo.

O darwinismo é uma teoria criada por Charles Darwin, em 1859, a partir da publicação de seu trabalho *A origem das espécies*, que buscou explicar a evolução das espécies a partir do surgimento e perpetuação de todos os seres animais. Segundo Darwin, os seres vivos sofrem um processo de transformação ao longo do tempo, refletindo os acontecimentos da realidade que os cerca. Esse processo passa por quatros fases: Mutação[3], Reprodução, Hereditariedade, Seleção Natural[4].

[3] Segundo Gualtieri (2008, p. 26), a teoria da mutação explicava o surgimento de novas espécies pela ocorrência de mutações, termo utilizado para designar variações bruscas e descontínuas capazes de introduzir abruptamente uma nova variedade em uma determinada população, variedade essa que se constituiria em uma nova espécie, porque não seria mais capaz de se cruzar com a espécie da qual surgiu.

O princípio da seleção natural determina quais membros da espécie têm mais chance de sobrevivência, pela adaptação ao meio. A cada geração, a característica favorável torna-se mais pronunciada e mais difundida na espécie. Com o passar dos séculos, a seleção natural elimina as espécies antigas e produz novas. Ao falar de evolução, Darwin não trabalhava com uma teoria vinculada à questão entre superioridade e inferioridade das espécies.

Segundo Regina Cândida Ellero Gualtieri (2008), no século XIX, a maneira de perceber o mundo alterou-se de forma significativa; o meio natural e a sociedade passaram a ser compreendidos como ambientes em constante transformação e não apenas como domínio de permanência e previsibilidade. Ainda segundo a autora, essa nova visão levou à formulação de novas questões relacionados à gênese, ao desenvolvimento e à evolução da sociedade, da vida ou do planeta.

Contudo, a teoria *darwinista* foi transferida para as sociedades humanas, por alguns teóricos, destacando-se Herbert Spencer. Essa nova teoria ficou conhecida como *darwinismo* social, que foi a aplicação de alguns conceitos da teoria evolucionista, como a seleção natural e a adaptação à sociedade. Isso explicaria porque alguns sujeitos poderiam ser considerados superiores e inferiores, a eliminação dos mais fracos e doentes, a adoção de medidas eugênicas, bem como a justificava do poder das elites. Segundo Gualtieri (2008), Darwin foi cauteloso quanto à incorporação de sua teoria evolucionista ao contexto humano, chegando a afirmar que, "apesar de já estar convencido de que o ser humano devia estar sujeito à mesma lei que regia as demais espécies", resolveu não discuti-la na obra *A origem das espécies* (p. 23).

[4] Segundo Gualtieri (2008, p. 21), em *A origem das espécies*, Darwin apresentou a ideia de seleção natural como força criativa da evolução; estava ligada a três princípios: a variação, a hereditariedade e a luta pela vida, ou seja, as variações são produzidas a cada geração e essas variações são herdadas, pelo menos uma parte delas, por seus descendentes; os seres vivos produzem mais descendentes do que aqueles que podem sobreviver; os sobreviventes serão aqueles que apresentarem as variações que forem úteis nas suas relações com outros seres, com as condições físicas da vida e que tiverem bom êxito em deixar descendentes.

O evolucionismo *darwinista* e outros evolucionismos a ele relacionados, como a corrente spenceriana, ganharam expressão no Brasil em 1870. Essas ideias foram adotadas por alguns pensadores brasileiros, na busca por compreender o atraso do Brasil e, assim, intervir com mudanças que pudessem acarretar no desenvolvimento econômico da nação, relacionando-se com o tão almejado progresso, uma vez que se tinha um Brasil, no fim do século XIX, em processo de modernização, buscando construir um modelo de nação, de identidade nacional e de povo. Tal visão cai como uma luva para explicar, de forma menos conturbada, algumas mazelas sociais, advindas dessa transformação social, tais como a política de branqueamento, a expulsão de ex-escravos dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro, o processo de favelização, as políticas eugênicas, entre outros. Dessa forma, o progresso e a modernização representavam a consolidação da nacionalidade brasileira. Segundo Rossi (2000), o evolucionismo assume tonalidades religiosas; a teoria da evolução é levada a coincidir com a do progresso; as aspirações do homem se identificam com as da natureza.

Segundo Gualtieri (2008), as correntes evolucionistas, como o *darwinismo* e o *spencerianismo* deram argumentos para o debate social, político e econômico que estava ocorrendo no país, sendo que uma dessas correntes foi utilizada para explicar a realidade brasileira, sob a ótica das elites. Por esses motivos, pode-se dizer que a teoria darwinista, na sua vertente social, e a ideia de progresso estão estreitamente relacionadas.

Gilberto Dupas (2006), ao buscar conceituar o que seria o progresso[5], faz um percurso na tentativa de explicar a concepção dessa ideia. O autor apresenta o conceito

[5] Durante o decurso histórico, a ideia de progresso sempre esteve associada à perspectiva de avanço, de mudança. No dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*, a palavra progresso está definida como "ação ou resultado de progredir; progressão; movimento para diante; avanço"; ou ainda como a "mudança de estado (de algo) que o move para um patamar superior; crescimento; mudança considerada desejável ou favorável; melhoria, desenvolvimento"; e, finalmente, incorporação, no dia-

veiculado na *Grande Enciclopédia Delta Larrouse,* que chama de *progresso* o "movimento ou marcha para frente; desenvolvimento; aumento; adiantamento em sentido favorável ou desfavorável". O autor também traz o conceito da *The Randon House Dicticionary of The English Language*, que classifica o progresso como movimento em direção a um objetivo ou a um estágio mais elevado ou avançado; também define progresso como atividade de desenvolvimento em ciência, tecnologia e ainda como referente a oportunidades comerciais, criada em consequência ou em função da promoção do bem-estar material da população por meio de bens, técnicas ou facilidades. Portanto, associa progresso à propaganda que envolve a promoção dos novos bens fabricados pela tecnologia.

Dupas (2006) ainda acrescenta o conceito dado por Jérôme Lalande, que diz que a natureza age por progresso, *itus et reditus.* Ele comenta ser essa abordagem sugestiva de um progresso que se faria sozinho, independentemente do esforço humano e reduzido a seus aspectos mais materiais e mecânicos. Para o autor, surgem aí, pois, dois sentidos diferentes para o progresso. No primeiro, o termo é visto como uma "marcha à frente, movimentação numa direção definida" (p. 87). No segundo, ele é associado a um atributo qualitativo, ou seja, "transformação gradual do 'menos bom' para o mito do progresso melhor". Ele ainda traz o conceito, presente no *Dicionário de Filosofia,* elaborado por Nicola Abbagnano, em 1960, de que progresso também designa duas coisas diferentes: "uma série de eventos quaisquer que se desenvolvam num sentido desejável"; ou "a crença de que os eventos da história desenvolvam-se realizando uma crescente perfeição". No último sentido, a palavra designaria também "uma profecia para o futuro" (p. 21).

Ou seja, como posto, pode-se concluir que, dentro dessas concepções, para que haja progresso, é necessário que ocorra uma evolução de forma crescente, uma transformação gradual das coisas e a utilização da tecnologia nesse processo.

---

a-dia das pessoas, das novas conquistas no campo tecnológico, da saúde, da construção, dos transportes etc". (HOUAISS, 2003, p. 305)

O progresso, dentro do modelo econômico capitalista, apesar de ter uma carga ideológica positiva, traz, em seu bojo, uma carga de perversidade que funciona como mecanismo de exclusão, concentração de renda nas mãos de uma minoria e a manutenção de subdesenvolvimento dos países tidos como periféricos. Essa minoria estaria à mercê desse sistema econômico, que tem em seu cerne a concentração de riqueza e o poder de produção nas mãos de poucos, que determinam o modelo de produção a ser executado por uma maioria, que se organizada consegue causar rupturas nesse modelo. Essa perspectiva traz em sua origem o processo alienatório, silenciando os dilemas éticos e morais, as contradições que permeiam essa ideia de progresso (DUPAS, 2006).

Rossi (2000) afirma que as ideias de avanço, crescimento, aperfeiçoamento, melhoramento, desenvolvimento, ampliação, aumento, extensão, incremento são frequentemente indicadas nos dicionários e usadas pelos falantes como sinônimos do termo progresso. Contudo, segundo o autor, esse discurso começa a se articular no final do século XVIII, na forma de uma teoria do progresso, em que este se configura como uma lei da história, que culmina com o surgimento do modo capitalista de produção.

Ainda segundo o autor, a imagem moderna da ciência desempenha um papel decisivo e determinante na formação da ideia de progresso. Para ele, “dos primeiros anos do século XVII até a segunda metade do século XIX, a ideia de um crescimento, de um avanço do saber acompanha todos os vários e diferentes programas científicos, constituindo, por assim dizer, seu fundo comum” (ROSSI, 2000, p. 49).

Mediante essa contradição advinda do progresso e estando associado às invenções, que trariam a modernização, o homem vai inventando tantas coisas que parece que perde a noção das consequências por vezes negativas que isso pode trazer. Costa e Schwarcz (2000) trazem como exemplo dessa ambiguidade de "modernidade",

progresso, o exemplo de Alfred Novel, "um industrial bem-sucedido que, embora tivesse inventado a dinamite, era um pacifista assumido" (p. 21).

A ideia de progresso, como está posta, traz, em seu íntimo, a busca por legitimar uma hegemonia reinante, uma vez que o desenvolvimento, avanço, mudança, entre outros significados, está associado à acumulação de riqueza para alguns.

Esta visão de progresso como algo mensurável e palpável realmente teve sua gênese com o surgimento do modo econômico capitalista, que se fortalece com a Revolução Industrial. É essa a perspectiva defendida na obra *História das Invenções*, de Lobato. Percebemos essa visão em algumas passagens da narrativa. Em uma delas Dona Benta afirma que "a máquina é a forma concreta do que chamamos progresso, e progresso quer dizer caminhar para a frente. Ora, como nada pára no mundo, como tudo marcha — e marchar é caminhar para a frente e não para trás — havemos de ter cada vez mais máquinas" (LOBATO,1935, p. 74).

Dessa forma, subentendemos que a máquina potencializa e aprimora o trabalho do homem, tornando-o eficiente, sendo que isso se estruturaria com a mecanização do trabalho. Segundo Gorz (1982, p. 25), nesse processo de mecanização das relações de trabalho, não é mais o operário que trabalha a matéria e ajusta seus esforços, é a matéria que trabalha o operário. Com a maquinaria, é o sistema mecânico que trabalha, o operário apenas empresta seu corpo, seu cérebro e seu tempo para que o trabalho se faça.

No capítulo intitulado *A mão*, Lobato contempla algumas das invenções, como a invenção do arco, lança, picareta, enxada, canivete, carabina, canhão, martelo, que aumentaram as habilidades da mão humana – e, aqui, ele mostra que a máquina é uma extensão da mão humana, pois aumenta suas potencialidades. Com esta extensão, o homem adquire eficiência, sendo que essa eficiência só poderia vir com a mecanização do trabalho: "Inumeráveis máquinas que aumentam prodigiosamente a eficiência do homem moderno". (LOBATO, 1957, p.68)

Sevcenko (2001, p. 40) coloca que eficiência, excelência ou eficácia são princípios altamente positivos e desejáveis, desde que não se transformem em panaceias, em fins definidos por si mesmos ou por escalas quantitativas, indiferentes aos contextos em que são aplicados, às pessoas e aos recursos envolvidos ou a critérios qualitativos que mantenham compromissos com valores éticos, sociais e ambientais.

Lobato, na obra *América*, retoma a ideia de progresso ao afirmar que "progredir é isso, maquinar, inventar – criam-se condições novas de vida, que provocam deslocações de homens" (LOBATO, 1951, p. 68). Ou seja, o progresso está diretamente associado a uma determinada categoria de invenções, além de ser determinante na configuração de novas relações sociais.

Podemos identificar que, na narrativa lobatiana, defende-se a ideia de que a máquina facilita o trabalho do homem, permitindo-lhe realizar várias operações, e, com isso, a produção aumenta. Além disso, uma atividade que levaria um tempo maior para ser executada, com a utilização da máquina, é realizada num tempo menor, o que levaria o homem a trabalhar menos. No entanto, acontece exatamente o contrário.

No Brasil, no fim do século XIX e entrada do século XX, a ideia de progresso esteve associada à ideia de modernização, que consequentemente liga-se às invenções, que poderiam ser consideradas como aparatos tecnológicos. Costa e Schwarcz (2000) relatam que, nessa fase, se está falando de certa burguesia industrial, orgulhosa de seu avanço, que viu na ciência a possibilidade de expressão de seus mais altos desejos. "Tal qual uma revolução industrial que não acaba mais, aqueles homens passavam a domar a natureza a partir de uma miríade de invenções sucessivas. Cada novo invento levava a uma cadeia de inovações, que por sua vez abria perspectivas e projeções inéditos. Dos inventos fundamentais aos mais surpreendentes, das grandes estruturas aos pequenos detalhes, uma cartografia de novidades cobria os olhos desses homens estupefatos com suas máquinas maravilhosas" (p.10).

A velocidade com que os inventos apareciam e se impunham mostrava uma imagem de que não havia possibilidade de freá-los. Quem se opunha a essa nova forma de reestruturação social, por intermédio das invenções, era visto como opositor ao progresso, à modernização. Podemos verificar essa visão sendo retratada em um diálogo entre Narizinho e Dona Benta:

> — Interessante, vovó, como a inteligência dos homens é desigual. Nuns, tão grande que inventam coisas; noutros, tão pequena que se revoltam contra as invenções ...
> — Realmente, minha filha. A distância entre a inteligência dum Newton e a dum homem comum do povo é talvez maior que a distância entre a inteligência desse homem do povo e a de um boi de carro. (LOBATO, 1935, p. 73)

Tem-se a exaltação do conhecimento científico, que proporcionaria o desenvolvimento social em detrimento do conhecimento popular. Dessa forma, a ciência explicaria com maior fundamentação os conceitos e situações que o conhecimento não-científico não conseguiria elucidar.

Numa outra passagem, Dona Benta mostra a importância do conhecimento científico para a compreensão do mundo. Tem-se o enfraquecimento do mito difundido pelo povo para explicação das coisas e o fortalecimento da ciência como instrumento da verdade, ideia relacionada à perspectiva positivista.

Em outro capítulo, intitulado *Da pele ao arranha-céu,* Dona Benta afirma que todas as invenções humanas têm um objetivo comum: poupar esforço, fazer as coisas com o mínimo trabalho possível. Desse modo, o prazer do homem aumenta, porque o esforço é sempre desagradável.

> Daí vem dizer-se que a lei do menor esforço é a lei que rege o progresso humano. No começo o homem tinha de fazer tudo unicamente com a força dos seus músculos, e o esforço era penosíssimo, era doloroso. Progresso quer dizer isso: fazer as coisas cada vez com menor esforço e, portanto, cada vez com maior prazer. E para libertar-se do esforço o homem foi aumentando a sua eficiência. (LOBATO, 1935, p. 20)

Dessa forma, não é qualquer invenção que traz o progresso, mas aquelas que permitam o homem poupar esforço. Sendo assim, pode-se inferir que a invenção da linguagem, como colocado pelo escritor no capítulo *A boca,* não trouxe o progresso, haja vista que ela é inventada pela necessidade dos homens se comunicarem, de falarem algo. Contudo, a invenção da máquina, já que aliviaria o trabalho do homem, é tido não só como um grande fator gerador de progresso, como também de eficiência no processo de trabalho.

Ainda assim, percebemos que o progresso está estritamente relacionado às invenções, que foram utilizadas para aumentar a eficiência do homem. A noção de eficiência, que viria quando o homem estivesse em posse de instrumentos que fossem melhorar o seu desempenho laboral, embasa o discurso sobre o progresso e a modernidade presentes na obra de Monteiro Lobato.

O escritor, além do livro *América*, traz em *O poço do Visconde* e em algumas de suas palestras, que podem ser encontradas no livro *Conferências, artigos e crônicas*, alguns exemplos de progresso, principalmente nos Estados Unidos. Nesse país, o progresso podia ser mensurado pela riqueza que se acumulava. O autor, que viveu por cinco anos lá, tinha nesse país um exemplo de grandeza, riqueza e progresso, tanto que afirma que:

> Esse país foi até 1776 uma colônia inglesa, como nós fomos colônia portuguesa até 1822. Está no mesmo continente em que estamos. Possui um território do tamanho do nosso. Foi povoado pelos elementos humanos que entraram na composição do nosso povo: europeu, índio e negro. As riquezas nacionais de ambos os países se equivalem — e ambos possuem a mesma forma de governo. Com tantos pontos de semelhança, por que motivo um se desenvolveu dessa maneira, a ponto de tornar-se o país mais rico e poderoso do mundo, e o outro vive pobre, encarregado de dívidas, com progresso apenas num ou noutro ponto? (LOBATO, 2010, p. 22)

Como visto, Lobato era um grande admirador do progresso americano, tanto que declara que os Estados Unidos são "um país industrialmente desenvolvido de forma plena e fascinado pela modernidade das máquinas e tecnologia" (LAJOLO, 2006, p. 72).

Este é o ponto central da perspectiva de progresso para o escritor brasileiro: o país só progredirá se tiver maquinaria e tecnologia para aumentar a eficiência do trabalhador. Sendo assim, para ele, é possível mensurar o progresso por intermédio da riqueza que o país possui. Para ele, "era necessário inventar coisa melhor. Começaram então a aparecer o petróleo e a eletricidade" (LOBATO, 1935, p. 68).

David Edgerton (2006) vai expor que, no século XIX, divulgava-se, equivocadamente, a ideia de que os inventores estavam à frente de seu tempo, bem como o avanço da ciência e da tecnologia estava acontecendo de maneira mais rápida do que a sociedade podia suportar. Nesse momento, também se tem a ideia de que a tecnologia vem para dar mais conforto ao homem, contudo, aumentou sua produtividade.

Percebemos também que o discurso do escritor brasileiro converge com a ideia de que a história das invenções, que perpassa pela noção de progresso e modernização, é contada a partir de uma perspectiva linear e gradual. Por isso, sua visão de progresso é positiva, de avanço, de melhoria nas estruturas sociais. Pensando assim, o autor não mostra as invenções que deram errado.

Nessa visão linear, perpassa a ideia de que o aparecimento de um invento obrigatoriamente desencadeará o surgimento de outra invenção, como se houvesse uma relação de continuidade. Nisso, ressalta-se que a criação de um invento sempre é associada a um único indivíduo e não a uma construção coletiva.

Dessa forma, apaga-se a contribuição de outros sujeitos na elaboração de uma invenção, enfatizando-se apenas um inventor. Frente a isso, Edgerton (2006) diz que a opção de se atrelar a criação de um aparato tecnológico a um sujeito tem um posicionamento político, que é o de despertar o espírito de nacionalidade na

comunidade onde esse sujeito está associado, no sentido de valorizar sua cultura, a qual está ligada a um modo de pensar a sociedade. Nessa visão, ao se elencar uma invenção como mais importante em detrimento de outra, está se enaltecendo uma cultura em detrimento de outra.

Percebe-se que essa é uma visão comum sobre a necessidade das invenções, como se não pudesse existir outro modo de vida sem os instrumentos criados. Lobato coloca que as invenções aparecem para aliviar o trabalho do homem, ou seja, era necessário que isso acontecesse para que o homem pudesse suavizar seu trabalho. Como consequência, viria o progresso, visto como processo necessário. Nessa perspectiva, faz-se necessário inventar coisas, como se a humanidade fosse fadada a criar sempre objetos que viessem para facilitar seu modo de vida. Ou seja, há a defesa de um determinismo do progresso, bem como a história das invenções associada à história do progresso humano.

Há falsas ideias de que as invenções são fundamentais e, sem elas, o mundo não teria evoluído, e de que o progresso é essencial para o aperfeiçoamento da sociedade. Dupas coloca que nada impede que reconheçamos e desejemos maior progresso e, ao mesmo tempo, constatemos que obtê-lo não melhora necessariamente a qualidade de vida para a maioria das pessoas, além disso, como seres humanos, éramos os mesmos sem esses aparatos, quando ninguém ainda os tinha. Fissão ou fusão atômica e interferência genética seriam bons exemplos típicos da "faca de dois gumes" do atual padrão de "desenvolvimento"; e, muitas vezes, o gume dos riscos parece mais cortante que o outro (DUPAS, 2006, p. 14).

Como mencionando anteriormente, David Edgerton, em sua obra *The shock of the old,* elucida que não se tem uma história das invenções, mas, ao contrário, tem-se a história dos inventos que foram bem-sucedidos. As invenções malsucedidas são apagadas da história.

Isso porque se ressaltasse os motivos que fizeram com que um objeto não tenha sido aceito por uma dada sociedade, teria que se estudar o uso e a importância de tal aparato para aquela comunidade. Sendo assim, teria que se aceitar a existência de sujeitos que foram apagados nesse processo histórico. Além disso, teria que se aceitar que alguns aparatos tecnológicos não fariam falta para algumas sociedades. Logo, a invenção não seria vista como algo necessário e fundante do progresso.

Edgerton (1999) discorre que as invenções que não foram apropriadas pelos sujeitos não são contempladas na história das invenções. Sendo assim, não se questiona por que determinados inventos não foram apropriados por algumas comunidades. Isso porque a história das invenções perpassa por entender a cultura de uma dada comunidade e o motivo de um invento ser aceito ou não por ela. O autor ainda afirma que "a história das invenções que temos é, ela própria, centrada na inovação. Centra-se em (alguns) aspectos da invenção, e enfatiza mudanças na invenção, porém não centra no que não muda" (1999, p. 184)[6].

Para o escritor, a história das invenções que se tem é a que ele denomina como inovação centrada. Ou seja, centra-se em aspectos do que é novidade em se tratando de invenção. Ele discutirá que inovação é quando há aceitação, no sentido de uma invenção ser utilizada pelos sujeitos dentro de uma dada comunidade. Edgerton ainda diz que "uma das coisas mais importantes e interessantes sobre a invenção é que ela apresenta continuidades importantes, que não são suficientemente reconhecidas, e que na verdade tem mudado de maneiras que não são suficientemente apreciadas" (1999, p. 184)[7].

[6] Tradução da autora do original: but the history of inventions we have is itself innovation-centric. It focuses on (some) aspects of what is new in invention, and it highlights changes in invention, not what does not change".

[7] Tradução da autora do original: "One of the most important and interesting things about invention is that it exhibits important continuities which are insufficiently recognised, and indeed that it has changed in ways we do not sufficiently appreciate".

Não se tem como negar os benefícios advindos com as invenções e as tecnologias, que estão subtendidos, como a maquinaria, que agiliza o trabalho do homem; as grandes navegações; as mortes evitadas por intermédio das vacinas; o fácil deslocamento; a rapidez; o encurtamento de distâncias, por meio dos automóveis; os aviões; os trens; a comunicação à distância, a possibilidade de chegar a lugares aonde não se chegaria sem determinados inventos, entre outras coisas. Contudo, é importante ressaltar que esse progresso não abarca a todos e que está à mercê de um grupo que determina quem pode ter acesso e usufruir dele.

Para Edgerton (1999), a questão central, então, não é basicamente compreender o discurso sobre a história das invenções, pois, como é apresentado, está associado à noção de progresso; ao contrário, é questionar como e por quem esse discurso é produzido e como se constrói a imagem de que o progresso e as invenções são essenciais para o desenvolvimento da sociedade.

3. CONCLUSÃO

Há, portanto, uma falsa ideia, *inovocêntrica,* de que as invenções são fundamentais e que, sem elas, o mundo não teria evoluído, bem como de que o progresso é essencial para o aperfeiçoamento da sociedade. Dupas (2006) expõe que nada impede que se reconheça e se deseje maior progresso e, ao mesmo tempo, se constate que obtê-lo não melhora necessariamente a qualidade de vida para a maioria das pessoas.

Pode-se subentender que a ideia de progresso, relacionada às invenções e à modernização, é produzida por uma elite econômica, a qual Lobato é pertencente. Percebe-se, também, que o discurso do escritor brasileiro converge com a ideia de que a história das invenções, que perpassa pela noção de progresso e modernização, é contada a partir de uma perspectiva linear e gradual. Por isso, sua visão de progresso é

positiva, de avanço, de melhoria nas estruturas sociais. Ou seja, a tentativa de mostrar o lado civilizado do país, a partir de algumas invenções, impede que se discuta sobre por que um contexto cultural promove ou resiste a uma nova tecnologia.

REFERÊNCIAS

COSTA, A. M.; SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: No tempo das Certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DUPAS, G. *O mito do progresso, ou progresso como ideologia.* São Paulo: Editora UNESP, 2006.

EDGERTON, D. *The shock of the old: Technology and Global History since 1900.* Great Britain: Profile books ltd, 2006.

_____. *From Innovation to Use: ten eclectic theses on the history of technology. History and Technology,* vol. 16. 1999. Disponível em: <http://195.134.75.14/gsdl/collect/histsc/index/assoc/HASH07d0.dir/doc.doc>. Acesso em 01 nov. 2014)

GORZ, André. *Adeus ao proletariado.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida.* 2ª ed. São Paulo: Salamandra, 2006.

LOBATO, M. *América.* 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1951.

_____. *O Poço do Visconde.* 5ª ed**.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *História das Invenções.* 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.

MARX, K. *O Capital. In: A maquinaria e grande indústria.* 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

ROSSI, P. *Naufrágios sem espectador.* São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Submetido em: 21/07/2014

Aceito em: 09/09/2014

DISPOSITIVOS FOUCAULTIANOS EM "UMA CANÇÃO POPULAR (SÉC. XIX-XX)", DE ANGÉLICA FREITAS

FOUCAULTIAN DEVICES IN "UMA CANÇÃO POPULAR (XIX – XX CENTURIES) BY ANGÉLICA FREITAS

Gabriel José Innocentini Hayashi[1]

RESUMO: Este artigo desenvolve o conceito de dispositivo foucaultiano no poema "uma canção popular (séc. XIX-XX)", de Angélica Freitas. São discutidos também outros conceitos trabalhados por Foucault, como os de poder de soberania e poder disciplinar. Pretende-se demonstrar como o processo de interdição, no poema analisado, pode ser considerado um investimento econômico baseado em um discurso jurídico-médico.Palavras-chave: Angélica Freitas; Foucault; Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: This article develops the Foucaultian apparatus concept in the poem "uma canção popular (séc. XIX-XX)", by Angélica Freitas. Other concepts developed by Foucault are also discussed, such as sovereign power and disciplinary power. In this analysis we intend to demonstrate how the process of interdiction can be considered an economic investment based on a legal-medical discourse.
Keywords: Angélica Freitas; Foucault; Brazilian Contemporary Poetry.

1. PARTITURA

Lançado em agosto de 2012, o segundo livro de poemas de Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho*, leva adiante a obra da poetisa gaúcha, obra esta calcada na dessacralização e no humor como visão de mundo. O poema-título, o mais longo já escrito por Freitas, tem origem na experiência vivenciada em 2008 na Cidade

[1] Mestre em Estudos Literários, UFSCar.

do México. Ela acompanhou o processo de aborto, gratuito e legalizado, de uma amiga, o que a inquietou, motivando-a a escrever sobre o assunto.

Se em *Rilke shake* (2007) a desconfiança era voltada para os projetos totalizadores da modernidade, expressa no tratamento irreverente conferido a poetas-chave como Ezra Pound[2] e Stéphane Mallarmé[3], em *Um útero* a desconfiança se volta para os signos relativos à "mulher", como na seção denominada "mulher de", na qual consta o poema "mulher de respeito": "*diz-me com quem te deitas / angélica freitas*". Não apenas o signo "mulher" é desestabilizado, como também a própria figura da poetisa, dando continuidade à postura de derrisão e irreverência demonstrada em sua coletânea anterior.

Um útero é do tamanho de um punho se inscreve dentro de uma discussão que aborda questões de gênero, sexualidade e nacionalidade. Como afirma Laura Erber (2012), em resenha para o jornal *O Globo*:

> Diferentemente do que o título parece sugerir, não se trata de um projeto feminista no sentido tradicional, não há aqui nem clamor pela emancipação sexual nem reivindicação pela visibilidade de uma identidade minoritária. Nesse livro, a mulher é menos questão de identidade do que de performance. (ERBER, 2012)

O processo de feitura dos poemas também se torna linguagem quando Freitas escreve "3 poemas com o auxílio do google" (2012a, p. 69-72), nos quais a construção poética ocorre graças à ferramenta de busca. Os poemas têm estrutura paralelística e reiterativa, com a diferença sendo provocada no complemento das expressões buscadas na internet. A poetisa se torna uma organizadora das informações disponíveis no espaço digital, expressões da realidade mundana, mixando as palavras, dando voz a discursos que se chocam: "a mulher quer ser amada / a mulher quer um

[2] O verso inicial do poema "não consigo ler *os cantos*" é "vamos nos livrar de ezra pound?" (2007, p. 38).

[3] Freitas propõe um "estatuto do desmallarmento" (2007, p. 53): "minha senhora, tem um mallarmé em casa? / você sabe quantas pessoas morrem por ano / em acidentes com o mallarmé?".

cara rico / a mulher quer conquistar um homem / a mulher quer um homem / a mulher quer sexo / a mulher quer tanto sexo quanto o homem" (2012a, p. 72). Note-se aqui a incorporação de dizeres inscritos na contemporaneidade, dizeres que revelam muito sobre as expectativas e figurações que fazemos do assunto em questão. Como afirma o historiador Marc Bloch (2001), "o papel de uma palavra, na língua" é "assim, como seu próprio passado, comandado pelo estado contemporâneo do vocabulário: reflexo, por sua vez, do estado social do momento" (BLOCH, 2001, p. 59).

O poema "uma canção popular (séc. xix-xx)" está presente na primeira seção do livro, na qual estruturas binárias são postas em tensão — sem tentativa de síntese dialética: mulher limpa x mulher suja, mulher bonita x mulher feia, homem x mulher. Percebe-se que, ao contrário de *Rilke shake*, uma coletânea de poemas sem divisão em blocos, há aqui uma intenção organizadora estrutural: *Um útero* é dividido em sete partes. A primeira, "Uma mulher limpa", é composta de catorze poemas, nos quais os motivos recorrentes são os da (mulher) porca, da (mulher) limpa e da (mulher) louca[4]. A discussão de tais motivos fugiria da alçada deste artigo, exigindo um espaço de mais fôlego, que permitisse uma leitura interpretativa mais acurada. Cabe, no entanto, dar voz à autora para que ela fale sobre esta primeira seção:

> A primeira série a que me dediquei chama-se *Uma mulher limpa*, e preciso dizer, antes de mais nada, que a inspiração veio de uma música que tínhamos lá em casa para os nossos gatos (ah, sim, nós compúnhamos músicas para os gatos) e era, basicamente, sobre a necessidade de tomar banho. Os bichanos faziam orelhas moucas, mas a musiquinha serviu de modelo para mim. Comecei a escrever poemas com frases simples, de vocabulário reduzido. Utilizei refrão em alguns poemas, repetições em outros, para lembrar canções populares. Conforme a série avançava, os poemas ficaram mais *nonsense*, e me pergunto se esse não foi afinal o único caminho possível para mim. (FREITAS, 2012b).

[4] Nunca é demais recuperar a etimologia das palavras. No caso, a palavra histeria tem origem no vocábulo grego *hyster*, ou seja, útero. A associação entre mulher e loucura também é contemplada por Angélica Freitas neste livro.

Explicada a feitura da série de poemas, passemos, portanto, à leitura e à análise do texto selecionado:

> **uma canção popular (séc. XIX-XX)**
>
> uma mulher incomoda
> é interditada
> levada para o depósito
> das mulheres que incomodam
>
> loucas louquinhas
> tantãs da cabeça
> ataduras banhos frios
> descargas elétricas
>
> são porcas permanentes
> mas como descobrem os maridos
> enriquecidos subitamente
> as porcas loucas trancafiadas
> são muito convenientes
>
> interna, enterra (FREITAS, 2012a, p.15).

Na primeira estrofe nota-se que as mulheres são interditadas, ou seja, têm sua liberdade retirada. A interdição é reforçada pela imagem utilizada — a do depósito. O processo de anulação da liberdade se intensifica quando se nota que as mulheres não foram levadas para uma casa de saúde ou um asilo, um lugar no qual teriam a saúde restabelecida. Pelo contrário: não há sinal de que se trate de uma preocupação terapêutica, o que está em jogo aqui é uma motivação econômica, dada a imagem inicial do depósito. Segundo o Dicionário Houaiss (2001), depósito é um "local ou estado daquilo que está depositado, acumulado, protegido". Essa imagem do depósito, pois, gira em torno de ideias de acumulação e proteção. A mulher é um bem valioso, um objeto[5] que deve ser protegido.

[5] Se retomarmos outra acepção de "depósito" no dicionário, encontramos: "o conteúdo depositado; objeto, quantia etc. entregue a um depositante" (HOUAISS, 2001)

Michel Foucault (1988) propõe um método de análise que considere a sexualidade em termos de poder. Para tanto, estabelece quatro regras, ou "prescrições de prudência" (FOUCAULT, 1988, p. 93): a regra de imanência, a regra das variações contínuas, a regra do duplo condicionamento e a regra da polivalência tática dos discursos. Esta última, a regra que nos interessa aqui:

> É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber. [...] [deve-se considerar o discurso como] uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. É essa distribuição que é preciso recompor, com o que admite em coisas ditas e ocultas, em enunciações exigidas e interditas; com o que supõe de variantes e de efeitos diferentes segundo quem fala, sua posição de poder, o contexto institucional em que se encontra; com o que comporta de deslocamentos e de reutilizações de fórmulas idênticas para objetivos opostos. (FOUCAULT, 1988, p. 95-96).

A regra da polivalência tática dos discursos nos serve de ponto de partida para discutir de que forma a linguagem é utilizada no poema de Angélica Freitas. A segunda estrofe apresenta o domínio discursivo da repressão, podendo ser dividida, para efeito de análise, em duas partes, cada uma composta de dois versos. A primeira (*loucas louquinhas / tantãs da cabeça*), com seu diminutivo, demonstra um tom paternalista e afetuoso, quase como se desculpasse e ao mesmo tempo condenasse as mulheres: são louquinhas, afinal. Note-se a progressão descendente, que confere tom eufemístico aos versos. A ironia faz com que o discurso repressivo seja assumido, de forma a corroê-lo por dentro. A segunda parte provoca forte efeito de contraste, uma vez que é composta por enumeração pura, em um processo de gradação: *ataduras banhos frios / descargas elétricas*. Os métodos corretivos se tornam cada vez mais violentos. A ausência de pontuação também contribui para o efeito de intensificação das agressões perpetradas.

O verso inicial da terceira estrofe — "*são porcas permanentes*" — expõe a falência de tais métodos. Mais do que isso, apresenta as mulheres como incorrigíveis. Em sua análise da figura do anormal, Foucault discute o que denominou "indivíduo incorrigível":

> [...] na medida em que não há provas a dar, nunca se poderá fazer efetivamente a demonstração de que o indivíduo é um incorrigível. Ele está no exato limite da indizibilidade. Dele, não se têm provas a dar e não se podem dar demonstrações. [...] fracassaram todas as técnicas, todos os procedimentos, todos os investimentos familiares e corriqueiros de educação pelos quais se pode tentar corrigi-lo. O que define o indivíduo a ser corrigido, portanto, é que ele é incorrigível. (FOUCAULT, 2001, p. 73).

Como afirmamos, o que está em jogo não é um processo terapêutico, já que as mulheres do poema não estão no "depósito" para recuperarem a saúde. O penúltimo verso da terceira estrofe — *as porcas loucas trancafiadas* — desdobra a imagem econômica do depósito. Trancafia-se não apenas o que é perigoso e o que deve ser mantido isolado, mas também o que tem valor (remetendo, inclusive, à noção de mercadoria) e deve ser mantido protegido. As mulheres, aqui, não são apenas algo valioso, a ser depositado, como diz a primeira estrofe — são também algo que ameaça a riqueza dos maridos, um transtorno, portanto.

Em uma primeira leitura, o verso final, em sua contenção, pode funcionar como um chiste. Friedrich Schlegel (1997) considerava o chiste como "o relâmpago exterior da fantasia" (Schlegel, 1997, p. 147), uma forma fragmentária capaz de reunir elementos contraditórios em um clarão de consciência. A imagem do relâmpago ilustra com perfeição o processo de entendimento. O chiste, aqui, decorre do seguinte: quem é internado espera se recuperar, e não ser enterrado. A contradição tem origem nessa expectativa frustrada[6].

[6] Creio ser importante defender a escolha por Schlegel e não por Freud, como sugerido pelo parecerista. O chiste freudiano se refere a uma associação originada no inconsciente, resultando em riso libertador; esse dispositivo opõe o princípio de realidade do adulto à liberdade infantil (ou inconsciente), envolvendo a lógica lúdica, etc. Para tratar a questão do inconsciente com o devido cuidado, para além de um resumo sucinto como exposto aqui, seria necessária outra abordagem, o que traria repercussões até mesmo na breve discussão final, relativa à lírica. Defendo a opção por Schlegel porque estou discutindo o processo de recepção do texto, o modo como o verso final pode ser compreendido pelo leitor. Há, inclusive, tradição dessa abordagem do chiste via Schlegel, como no caso da análise que Davi Arrigucci Jr. (2002) faz da poética drummondiana. Em minha dissertação

O percurso semântico da terceira estrofe é completado logicamente no jogo paronomástico do verso final do poema: *interna, enterra*. Se algo é depositado e trancafiado, a conclusão é que por fim seja enterrado, de forma a assegurar e garantir o segredo econômico que pode colocar em risco a fortuna dos maridos. Não é possível preservar tal segredo senão dominando o corpo das mulheres: possuí-las, possuir esses corpos, é salvaguardar a riqueza, como explica Foucault (1985):

> De fato, existe em grego — como, aliás, em muitas outras línguas, em graus variados — uma ambiguidade bem acentuada entre o sentido sexual e o sentido econômico de certos termos. Assim, a palavra *soma*, que designa o corpo, refere-se também às riquezas e aos bens; daí a possibilidade de equivalência entre a "posse" de um corpo e a posse das riquezas. (FOUCAULT, 1985, p. 34).

São as relações envolvendo corpo, saber, sexualidade e poder que devem ser investigadas.

2. DISPOSITIVO DE ALIANÇA E DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE

O conceito de dispositivo é fundamental para a análise que aqui se pretende do poema de Angélica Freitas. Como forma de aproximação inicial ao pensamento de Michel Foucault vale retomar a explanação de Gilles Deleuze (2005) em seu livro sobre o filósofo francês: "Eis o princípio geral de Foucault: toda forma é um composto de relação de forças. [...] Trata-se de saber com quais outras forças as forças no homem entram em relação, numa ou noutra formação histórica, e que forma resulta desse composto de forças" (DELEUZE, 2005, p. 132). Deve-se reter aqui a noção de rede; é a

---

de mestrado analisei os pontos de contato entre Drummond e Freitas na obra *Rilke shake* (HAYASHI, 2014). Para aceitar a sugestão do parecerista, discutindo mais a fundo a questão da pós-modernidade, poderia também me apoiar nas teorias de Fredric Jameson (1992, 1997), até mesmo sobre o inconsciente político. Porém, friso novamente, a opção por Freud exigiria transformar um comentário marginal em central. Dado o diminuto espaço para discutir tantas possibilidades de leitura, acredito que concentrar a discussão a partir da abordagem foucaultiana ainda é a melhor opção.

partir do entrecruzamento de elementos que se torna possível examinar as aplicações e o funcionamento dos dispositivos.

Foucault jamais definiu teoricamente este conceito. Todavia, em entrevistas, tentou explicar de maneira mais detalhada o que entendia por "dispositivo":

> Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade (FOUCAULT, 2000, p. 244).

A tentativa de definição é abrangente. Contudo, devemos assinalar que tanto o discursivo quanto o não discursivo fazem parte do conceito de dispositivo. Além disso, possibilita a percepção de que o dispositivo está inscrito dentro de uma relação de poder, funcionando estrategicamente de acordo com a conjuntura mais ampla que lhe dê suporte.

Um modo de compreender o significado de dispositivo é percorrer a discussão contida no primeiro volume da *História da Sexualidade*. Neste livro, Foucault combate o que denomina "hipótese repressiva", ou seja, a ideia presente no senso comum de que a sexualidade é reprimida. Ao contrário, diz Foucault, o que ocorre é uma proliferação dos discursos sobre sexo, causada principalmente pelos métodos de confissão empregados pela Igreja Católica durante a Idade Média e a Idade Moderna, nos quais "tudo deve ser dito" (FOUCAULT, 1988, p. 23), não somente os atos que foram praticados, mas também os pensamentos, os desejos que atormentam a alma. Assim, com tudo disposto em forma de discurso revela-se, "sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne" (ibidem, p. 23), isto é, o corpo, que passa

por um processo de apropriação. Para o autor francês, trata-se de estudar como se instaurou "uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, suscetíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia" (ibidem, p. 26). Dessa maneira, "prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e incitação" (ibidem, p. 48). Estes mecanismos podem ser compreendidos como dispositivos. É através deles que se organizam os elementos postos em discussão.

No entendimento de Foucault, o Ocidente — ao contrário do Oriente, que tinha sua *ars erotica* voltada para a exploração do prazer — tratou de ajustar a confissão católica ao discurso científico, resultando no que ele chama de *sciencia sexualis*:

> [...] a sexualidade foi definida como sendo "por natureza", um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar. (FOUCAULT, 1988, p. 67).

Tendo compreendido, nesta brevíssima síntese, os pontos principais da obra supracitada de Foucault, podemos discutir os dispositivos de aliança e de sexualidade.

O dispositivo de aliança é definido como oriundo das relações de sexo, devendo ser entendido como um mecanismo matrimonial "de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens" (FOUCAULT, 1988, p. 100). Seu objetivo é "reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege" (ibidem, p. 101), estando estruturado "em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito" (ibidem, p. 101). Trata-se aqui da manutenção de poder. Em uma sociedade patriarcal, espera-se que o domínio continue sendo masculino, que o poder e a força, a capacidade de manifestar este poder de forma violenta, sejam também masculinos.

O dispositivo de sexualidade, datado do século XVIII, surge no momento em que o dispositivo de aliança não consegue mais funcionar de modo orgânico dentro das estruturas políticas e dos processos econômicos (isto, no entanto, não significa que um tenha sido substituído pelo outro). Seu objetivo é "uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle" (FOUCAULT, 1988, p. 101), funcionando a partir de "técnicas móveis, polimorfas e conjunturais de poder" (ibidem, p. 101).

A família é a instância de fixação dos dispositivos de aliança e sexualidade, de controle e ponto de saturação sexual:

> [...] foi na família burguesa ou aristocrática que foi medicalizada a sexualidade feminina; ela foi alertada em primeiro lugar para a patologia possível do sexo, a urgência em vigiá-lo e a necessidade de inventar uma tecnologia racional de correção. [...] A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade foi, não devemos esquecer, a mulher "ociosa", nos limites do "mundo" — onde sempre deveria figurar como valor — e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher "nervosa", sofrendo de "vapores"; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação[7]. (FOUCAULT, 1988, p. 114).

Portanto, é dentro da lógica familiar que devemos estudar os dispositivos. Em "uma canção popular (séc. xix-xx)", veicula-se um discurso baseado no dispositivo de sexualidade (vinculado aos prazeres e às sensações, em suma, ao corpo) para *encobrir* o dispositivo de aliança (relativo à reprodução e à manutenção econômica dos bens). A interdição das mulheres não tem como alvo a recuperação da saúde, pelo contrário, o que se busca é justamente mantê-las cativas, *depositadas*, para que o patrimônio, gerido pelos maridos, seja conservado.

A interdição, segundo Foucault (2006), é "um episódio do direito familiar validado por procedimentos judiciários" (FOUCAULT, 2006, p. 119). No poema de Freitas, a interdição deve ser entendida como um *investimento econômico*, baseado em

[7] Foucault (2001) entende que a histeria é um fenômeno decorrente da psiquiatrização, uma resposta do corpo feminino a este processo médico.

um discurso que combina o processo jurídico com o processo médico (de patologização), união que se acirra no século XIX, de acordo com o filósofo francês.

3. PODER DE SOBERANIA E PODER DISCIPLINAR

Os conceitos foucaultianos de poder de soberania e poder disciplinar servem de auxílio para a análise do poema.

O poder de soberania é aquele "que não tem função individualizante ou que só esboça a individualidade do lado do soberano" (FOUCAULT, 2006, p. 57). Foucault (2006) enfatiza que "a relação de soberania olha sempre para trás, na direção de algo que a fundou de uma vez por todas" (FOUCAULT, 2006, p. 53). Já o poder disciplinar se caracteriza por

> [...] ser uma apropriação exaustiva do corpo, dos gestos, do tempo, do comportamento do indivíduo. É uma apropriação do corpo, e não do produto; é uma apropriação do tempo em sua totalidade, e não do serviço. [...] Todo poder disciplinar, creio, tende a ser uma ocupação do tempo, da vida e do corpo do indivíduo. (FOUCAULT, 2006, p. 58).

Assim, podemos compreender como se articulam os papéis dos maridos e dos médicos no poema de Angélica Freitas.

Os maridos são nomeados rapidamente no corpo do texto — "*(...) os maridos / enriquecidos subitamente*" — traços de individualidades que exercem o poder de soberania: o marido, figura que está para a família assim como o rei está para o reino. Em uma sociedade patriarcal o que ameaça os chefes de família ameaça também o patrimônio familiar. A lógica da soberania é recuperada e ativada para fazer valer a segurança dos maridos.

Os médicos asilares é uma presença ausente: organizam as sessões de violência, são responsáveis por gerir a existência das mulheres de modo total, controlando os

corpos, as palavras, as ações. Seguindo o pensamento de Foucault (2006), aprendemos que "o poder disciplinar se refere antes a um estado terminal ou ótimo. O poder disciplinar olha para o futuro, para o momento em que a coisa funcionará sozinha" (FOUCAULT, 2006, p. 59). É o ideal do panóptico que está em jogo, a vigilância total, que prescinde até mesmo da figura do vigilante. No poema, as mulheres sofrem a ação, são os objetos, o conteúdo depositado, mas os agentes dos métodos corretivos estão implícitos, como deseja o poder disciplinar.

Ambos os poderes se manifestam na linguagem: o poder dos médicos asilares, os depositantes, é tanto maior quanto menor sua aparição, ao passo que os maridos inscrevem seu poder com sua nomeação. É dessa maneira que o poder disciplinar se articula com o poder de soberania. Concomitantemente, *tal articulação também se manifesta no corpo*: "o que há de essencial em todo poder é que seu ponto de aplicação é sempre, em última instância, o corpo. Todo poder é físico, e há entre o corpo e o poder político uma ligação direta" (FOUCAULT, 2006, p. 17-18).

Com seu emaranhado de discursos, tecendo ligações entre saber, poder, corpo e sexualidade, "uma canção popular (séc. xix-xx)" recupera e traz para discussão fatos e ações obscenos. Obsceno é o que se dá "fora de cena", atrás do palco, aquilo que não pode ser representado diante do público. É o gesto de desvendar de forma crua, como vimos na análise da segunda estrofe, os horríveis métodos de violência; é o gesto de expor como o dispositivo de aliança é encoberto pelo dispositivo de sexualidade, justificando a interdição e o depósito das mulheres; é o gesto do arremate paronomástico do poema.

4. CODA

Como estratégia retórica, a crítica da realidade. Como resultado, o desvendamento do discurso patriarcal opressivo. Vimos de que forma a linguagem é

utilizada por Angélica Freitas. Falta ainda, contudo, discutir o título do poema. Intitulado "uma canção popular", o poema sugere que teremos adiante uma composição lírica. Segundo Emil Staiger (1994), a poesia lírica tem como característica determinante a união indissolúvel entre som e sentido, união na qual o eu e o objeto são um só, em que metro, ritmo e rima surgem em uníssono com os versos. Apesar das rimas e do jogo paronomástico no verso final, dificilmente este poema se enquadraria em tal definição; mais ainda, o poema seria antilírico, uma vez que não há unidade de experiência interior. Logo, o título pode ser entendido como uma dissonância irônica ao jogar com a expectativa do leitor: a canção, isto é, as ações narradas ali são populares, ou seja, banais, comuns nos séculos XIX e XX, uma canção cantada — com o corpo — por muitas vozes no Ocidente, canção que dá forma, na linguagem e pela linguagem, ao sofrimento feminino decorrente do domínio masculino. É um sorriso amargo o da decifração, bem como o sorriso proporcionado pela leitura e pelas releituras do poema.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCI JR., D. *Coração Partido*: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ERBER, L. Resenha de "Um útero é do tamanho de um punho", de Angélica Freitas. *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/01/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.asp>. Acesso em: 10 out. 2013.

FREITAS, A. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. Ser mulher é algo que começa neste momento. 2012b. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. Disponível em: <http://www.suplementope.com.br/index.php/component/content/article/2-bastidores/738-ser-mulher-e-algo-que-comeca-neste-momento.html> Acesso em 4 nov.2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade, v.1*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade, v.3*: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *O poder psiquiátrico:* curso dado no Collège de France (1973-1973). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

HAYASHI, G. J. I. *Tensões críticas e culturais em Rilke shake, de Angélica Freitas*. São Carlos: UFSCar, 2014. 155f

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética***.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Submetido em: 05/09/2014

Aceito em: 15/04/2015

RELIGIÃO, SUPERSTIÇÃO E LENDA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*: O CONFLITO ENTRE O BEM E O MAL

RELIGION, SUPERSTITION AND LEGEND IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS*: THE CONFLICT BETWEEN GOOD AND EVIL*

Cristiane Sucheski Contin[1]

RESUMO: A proposta inicial deste trabalho era mapear e analisar as superstições presentes ao longo do romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Porém, no decorrer da pesquisa, o tema superstição se mistura com religião e cultura popular de tal forma que se torna difícil separá-los. Assim, contemplaremos a inter-relação entre os três temas, que resulta na base para a construção do romance, e principalmente na influência que isso terá sobre as reflexões acerca da própria existência feitas pelo narrador, Riobaldo.
Palavras-chave: Religião; superstição; cultura.
ABSTRACT: The initial proposal of the research was to map out and analyze the superstitions present along the novel *Grande Sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa. However, during the research, the theme of superstition was blended to religion and popular culture in such a way that it is hard to split them up. Thereby, we will approach the interrelation among the three themes resulting on the base for the construction of the novel and mainly on the influence it will have on the reflections about its narrator's, Riobaldo, own existence.
Keywords: Religion; superstition; culture.

Em meio à história narrada por Riobaldo a um interlocutor oculto, vai se construindo um panorama do Brasil sertanejo repleto de lendas e superstições. Nele o bem e o mal se confrontam a todo o momento e ao homem só resta como única fonte de respostas para suas indagações a religião, fonte esta que também servirá como proteção e alento para os momentos difíceis.

[1] Mestranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

A religião em *Grande Sertão: Veredas* aparece como algo disforme, indefinido. Nem Riobaldo, nem quaisquer de seus companheiros de jagunçagem intitulam-se exclusivamente católicos, espíritas ou quaisquer dessas denominações, porém há indícios no romance de características de todas elas nas crenças do bando. Dessa forma, o sincretismo religioso se faz presente na obra. A religião aparece lado a lado com as superstições, convivendo no meio inóspito que é cenário da obra, onde o homem depara-se com seus próprios limites e medos mais profundos.

1. SUPERSTIÇÃO E RELIGIÃO NO BRASIL COLÔNIA

No século XVI, a busca pelo ouro, prata e outros minerais fez com que os bandeirantes avançassem Brasil adentro se aventurando pelo sertão em meio a diversos perigos. Com o tempo, a busca por riquezas deu origem à fixação dos desbravadores e ao povoamento de regiões antes praticamente virgens. Além disso, há a chegada dos jesuítas, passando pelas agruras sertanejas para catequisar os indígenas. Desta fase da história é possível encontrar relatos de viajantes e cronistas que vivenciaram a selvageria do interior brasileiro e transmitiram-na em seus escritos. Havia uma visão dupla do Brasil: ao mesmo tempo em que era um paraíso, repleto de riquezas naturais e belezas exuberantes, poderia ser aterrorizante.

Os habitantes que já povoavam o Brasil receberam dos jesuítas uma base religiosa calcada na contraposição entre o bem e o mal, cuja presença maciça ocorre na natureza sertaneja, provocando o medo. É o que afirma, por exemplo, Francisco de Andrade em estudo sobre o mal na narrativa roseana: “Os caminhos para o sertão e seu povoamento implicam a fixação da figura do maligno como produto da mentalidade teológica” (ANDRADE, 2011, p. 51). Eram animais perigosos e seres bizarros que já povoavam o imaginário do Brasil colônia. De dia ou de noite, nos rios, matas, encruzilhadas, a possibilidade de confrontar-se com alguma dessas criaturas

amedrontava as pessoas. Para Francisco de Andrade o colonizador embutiu nos índios temores ligados à sua própria religião: "Não é de espantar que a partir do momento em que o índio foi aculturado na visão de mundo cristã, ele inculcou os temores que eram restritos apenas aos colonizadores" (Ibid., p. 51).

A nova religião e a nova cultura são impostas aos índios, não lhes facultando seguir na plenitude suas próprias crenças. Para Leonardo Boff, a religião dos índios não foi respeitada pelos colonizadores: "Não se permitiu às várias nações indígenas fazer a sua assimilação da tradição judaico-cristã e da síntese europeia a partir de suas próprias matrizes. O efeito foi a satanização das religiões dos autóctones e a imposição do cristianismo num imenso processo de substituição e inculcação" (BOFF, 1981, p. 23).

O Brasil habitado pelos indígenas já contava com suas lendas e superstições, porém com a chegada do português e mais tarde do africano é que houve uma mistura de culturas e crenças religiosas. Aí se inicia uma espécie de sincretismo religioso. "Um sistema", segundo Juliana Carvalho, "de adaptação ou assimilação de culturas religiosas distintas, mas que, de alguma maneira, podem existir" (2007, p. 157). Ou ainda, numa das definições de Leonardo Boff, como acomodação: "Diz quando uma religião de dominados se adapta à religião dos dominadores, seja como estratégia de sobrevivência, seja como modo de resistência" (1992, p. 148). Dessa forma, os povos que já habitavam terras brasileiras receberam a cultura e a religião europeia, que amalgamaram às suas próprias.

Com o passar do tempo, as superstições ganharam uma nova roupagem e foram acrescidas de outras. Assim resume Câmara Cascudo:

> Todas as assombrações e visagens que povoam as águas, serras e cidades do Brasil, as que aparecem nas estradas e ruas desertas às horas abertas, meio-dia e meia-noite, crepúsculos matutino e vespertino, modificaram-se sensivelmente desde o século XVI. Receberam influência recíproca e a fauna espantosa, que os cronistas encontraram nas primeiras décadas do descobrimento, teve cores e

> formas impostas pelos entes mágicos recém-chegados das terras de Portugal e dos sertões africanos. (CASCUDO, 1985, p. 121)

2. AS SUPERSTIÇÕES E A RELIGIÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Logo no princípio de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo chega a uma conclusão: "Viver é negócio muito perigoso" (ROSA, 2001, p. 26). Trata-se de uma espécie de parábola que se repete ao longo da narrativa. Na recorrência desta parábola, como um mantra, Riobaldo tenta se justificar de seus próprios medos, medo dele próprio, do mal que pode estar dentro de si, enquanto ser humano.

A dureza do mundo em que vive faz de Riobaldo um ser perturbado pelas suas dúvidas e crenças mal resolvidas. Em muitos momentos seu lado arcaico, ligado à terra e ao primitivo, é mais forte que seu lado racional, culto, letrado. Para José Carlos Garbuglio: "O mundo da natureza, injustificado e caótico, cheio de miséria humana, exibe sua face oculta e adquire a dimensão de um cosmos" (1972, p. 20). Partindo desse pressuposto, para Riobaldo, o seu sertão, repleto de sofrimentos, é a configuração do mundo. Sua angústia permanente oriunda do meio em que vive o faz acreditar em diversas religiões, crenças e ritos, tentando estabelecer entre eles o equilíbrio entre o sagrado e o profano. Tendo em vista a miscelânea de crenças da narrativa, Fani Schiffer Durães conclui: "Ele (autor) provoca uma luta contra o pensamento unilateral ao colocar lado a lado diversas escolas ideológicas, filosóficas e religiosas" (1999, p. 258).

No romance, religião e superstição coexistem em meio às reflexões de Riobaldo sobre a vida. Ao mesmo tempo em que demonstra ter recebido educação formal, o narrador é capaz de buscar respostas em crendices populares. O dualismo presente ao longo do romance em diversos campos (amoroso: Diadorim x Nhorinhá; bem e mal: Joca Ramiro x Hermógenes; sexualidade: Diadorim x Reinaldo) também se aplica às crenças de Riobaldo: superstição x religiosidade. É quando religião e superstição se

encontram que há o embate: profano x sagrado. Em meio ao sincretismo religioso ele busca proteção na superstição e também na religião — em ambas quer mesmo encontrar Deus, ou a força que ele representa.

Em meio a tantas lendas, simpatias e superstições, o real convive com o imaginário o tempo todo. Para Tristão de Ataíde o texto ganha contornos mágicos: "Há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista que refoge a qualquer limitação pelos sentidos" (1991, p. 143).

Logo na primeira página da narrativa, Riobaldo faz a descrição de um bezerro que segundo ele teria nascido com "defeito". O bezerro seria branco, com uma "máscara de cachorro". O animal chama sua atenção por parecer-lhe uma mistura de animais (bezerro e cachorro) e também por parecer-se com gente, já que ria como tal. Riobaldo critica a ação do povo de matar o bezerro, já que o associam ao demônio. Porém, para o narrador, o ser é a junção de três coisas: o animal, o homem e o demônio, alguns de seus maiores temores. Para Francis Utéza, Riobaldo vai desconstruindo sua visão crítica dos costumes arcaicos do povo "O tom é negativo, são as superstições de um mundo retrógrado — povo prascóvio — que o narrador pretende fustigar. E, no entanto, à medida que o discurso se organiza em torno do tema, vemos a perspectiva avançar até uma tomada de posição muito menos desfavorável" (1994, p. 69). Ao mesmo tempo em que Riobaldo, inicialmente, considera o povo a sua volta supersticioso, vai demonstrando suas próprias superstições em diversos momentos da narrativa. Um exemplo são as rezas de Maria Leôncia: "(...) rezas dela afamam muita virtude de poder" (ROSA, 2001, p. 32). Ele chega a pagar a ela e a outras rezadeiras para rezar por ele: "Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas em volta de mim... Chagas de Cristo" (ROSA, 2001, p. 32).

A questão da reza aparece em outros momentos do romance, como quando Riobaldo questiona se as reflexões kardecistas do Compadre Quelemém seriam uma

espécie de reza. Fala-se de reza quando Riobaldo pergunta a Jõe Bexiguento se sabe "rezas fortes", nesse caso, rezas para o mal. Pode aparecer também como sinal de amor, quando Otacília reza por ele, gratidão, quando pede à moça dos papudos que foi ajudada por Riobaldo no parto que reze por ele; ou ainda como gesto de amizade, que, por exemplo, a mulher de Hermógenes tem por Diadorim, demonstrada nas rezas baianas que faz por ocasião de sua morte.

Para combater o mal se encontra no romance a prática da reza ou ainda a oração, que parece ser algo mais elaborado, menos ligado à superstição e mais à religião. Ela pode vir escrita num pequeno papel carregado junto ao corpo, como Riobaldo cita sobre alguns de seus colegas jagunços, ou ainda ganhar ares de solenidade nos ritos praticados na Igreja. Um dos episódios mais ricos, em todos os aspectos, narrados por Riobaldo dentro do romance certamente é aquele envolvendo Maria Mutema. A questão da oração chama a atenção dentro da pequena narrativa, pois quando o novo padre está a rezar *Salve Rainha* e Maria Mutema adentra a Igreja, ele interrompe a oração: "Todo mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio — em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim" (ROSA, 2001, p. 240). A continuidade da oração seria necessária para que o fim almejado fosse alcançado. Sobre oração quebrada, Câmara Cascudo explica que:

> A solução de continuidade na súplica é quase um sacrilégio na imaginação popular. Assim como a cerimônia religiosa não pode interromper-se sem perder sua majestade litúrgica e sua validade intencional, da mesma forma, a prece deverá seguir inteira e serena, do princípio ao fim, para que alcance o deferimento desejado. Oração quebrada não tem efeito. (...) duas orações tão queridas em sua veneranda antiguidade, o Credo e a Salve Rainha, jamais podem ser recitadas pela metade. (CASCUDO, 1985, p. 60)

No romance aparecem ainda as promessas e as simpatias. A promessa mais importante da narrativa é a que a mãe de Riobaldo, um adolescente naquele momento, faz para que ele se cure de uma doença. Ele deveria pedir esmolas e do resultado

obtido metade iria para se rezar uma missa e a outra metade seria atirada, dentro de uma cabaça, ao Rio São Francisco. É no meio do cumprimento desta promessa que Riobaldo acaba conhecendo o menino Reinaldo, mais tarde Diadorim, ou seja, a promessa acaba por influenciar até seu destino. Uma das simpatias, ou uma espécie até de reza, Riobaldo traz da conversa com Alaripe, que em meio aos causos que está contando relata a história de alguém chamado José Misuso, que cobra de um rapaz, Etelvininho, para lhe ensinar como "se faz arte de um inimigo errar o tiro que é destinado na gente" (ROSA, 2001, p. 449). Dessa forma, a reza também pode ser comercializada. José Misuso seria, então, na fala de Alaripe, uma espécie de charlatão que negocia simpatias e mandingas.

Assim como Riobaldo fala sobre formas de combater-se o mal, relata também episódios em que se pratica o mal: as pragas. A expressão angustiada de Gavião-Cujo, um dos jagunços do bando de Riobaldo, ao trazer como portador a triste notícia da morte de Joca Ramiro faz Titão Passos, outro jagunço do bando, perguntar-lhe: "Te rogaram alguma praga?" (ROSA, 2001, p. 311). Com isso transparece na narrativa a sugestão de que todos os males que as pessoas pudessem sofrer viriam dos desejos dos outros ou de que as palavras pudessem ter tamanho poder na vida das pessoas a serem atingidas. Outro momento em que as pragas são citadas é quando Riobaldo está para atravessar o Liso do Sussuarão e leva consigo o cego Borromeu: "Alguns riram. E, pelo que riram, de certo não sabiam — que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos" (ROSA, 2001, p. 462).

Porém, a grande preocupação de Riobaldo com as pragas vem através dos catrumanos. Ao passar próximo a um local infestado por uma doença infectocontagiosa, a chamada "bexiga", seu bando acaba por conhecê-los. É um povo rude, quase animalizado, de aspecto assustador para Riobaldo. Sua grande preocupação é quando os catrumanos orientam o grupo a seguir por um caminho e o

chefe, naquele momento, Zé Bebelo, resolve seguir por outro. Riobaldo imagina que eles poderiam rogar alguma espécie de praga, já que lhe despertam sensações medonhas: "Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto. Mas mais que, por conosco não avirem medida, haviam de ter rogado praga" (ROSA, 2001, p. 404). As pragas amedrontam Riobaldo, que se sente ameaçado por elas, quando seu lado arcaico fala mais alto. Para Câmara Cascudo elas estão ligadas à invocativa do mal alheio: "A expressão rogar praga evidencia ser indispensável a suplicativa da intervenção divina para realização do desejado malefício" (CASCUDO, 1985, p. 425). Dessa forma, mesmo sem terem armas perigosas, os catrumanos são aos olhos de Riobaldo uma grande ameaça pela possibilidade de rogarem pragas a ele e a seu bando, de destruírem-nos através do poder de seu pensamento.

Ao longo do romance aparecem outros sinais de superstição, como tomar banho de madrugada. Na realidade, para que Riobaldo não descobrisse seu segredo, Diadorim falou a ele que só tomava banho de madrugada, fato que ele associou a algumas pessoas que se banhavam nesse horário para ter o "corpo-fechado". Ou ainda, a má-lua, que seria a lua de maio; gato dar sorte; cavalos pressentirem coisas ruins; jogar sal em roça alheia, etc.

Não se caracterizando exatamente como uma superstição, mas sendo uma das figuras mais emblemáticas e recorrentes do romance, surge o redemoinho. Seria mais uma espécie de parábola, servindo inclusive de epígrafe ao texto: *O diabo na rua, no meio do redemoinho...* O redemoinho representa não só o meio do diabo se "locomover", mas principalmente a confusão, o cíclico da vida, o mal levando tudo com violência. Em seu estudo, Francis Utéza caracteriza o redemoinho na narrativa roseana: "Posto na relação com a universalidade da contaminação satânica, esse turbilhão assombrado é o turbilhão do universo que estará, também ele, contaminado pela malignidade fundamental" (1994, p. 72)

As superstições ligadas ao mal parecem se multiplicar em maior quantidade que as do bem na narrativa e é nesse momento que fica claro um dos maiores questionamentos de Riobaldo: o Diabo existe?

3. A ETERNA DÚVIDA SOBRE A EXISTÊNCIA DO DIABO E A CERTEZA SOBRE A EXISTÊNCIA DO MAL

Apesar de convencido do bem que Deus pode conceber, de sua proteção, da lógica que sua existência implica, Riobaldo se mostra preocupado com a existência ou não do Diabo e vai em busca de respostas, junto com seu interlocutor, para essa dúvida. Mas a grande questão que ele acaba suscitando é a da existência do próprio mal. Afinal, o diabo existe ou o mal está no próprio homem? Para Walnice Nogueira Galvão a resposta é muito mais complexa: "Na concepção do narrador, o diabo vige dentro do homem, mas vige também dentro de todos os seres da natureza — até mesmo os inanimados, como o vento e a pedra. Tudo se passa como se o cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo..." (1991, p. 422).

Riobaldo exemplifica a possibilidade da existência do diabo através de alguns episódios que relata ao seu interlocutor. No primeiro deles um homem chamado José Simplício teria enriquecido com o auxílio de um pequeno diabinho mantido preso em sua casa. Na sequência comenta sobre um seminarista que fazia exorcismo e então fala pela primeira vez do Compadre Quelemém e que o mesmo, em sua doutrina espírita, acredita que possam existir espíritos das trevas, os chamados encostos.

A figura do compadre Quelemém é constante no livro. Riobaldo recorreria a ele como uma espécie de conselheiro ou guru a quem poderia fazer perguntas sobre a vida. As respostas que Riobaldo atribui a esse personagem são dotadas de sabedoria e

racionalização, apesar de serem elaboradas do ponto de vista de uma religião, sendo o compadre Quelemém espírita.

O narrador vai contando diversos *causos* sobre o demônio, porém a questão central para ele é o pacto que se pode fazer com essa entidade. João Bugre, uma das personagens do bando de Riobaldo, levanta a hipótese de Hermógenes, o chefe, ser pactário. Então, Riobaldo narra a seu interlocutor como poderia ser o pacto, uma espécie de manual de instruções, de roteiro:

> O pacto! Se diz — o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que venha um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação... o senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retêm — então dá um cheiro de breu queimado. E o dito — o Côxo — toma espécie, se forma! (ROSA, 2001, p. 24).

A descrição do pacto mostra uma riqueza de detalhes muito grande. Seria quase um ritual que Riobaldo descreve demonstrando a grande conjunção de fatores que ocorreria caso o demônio topasse realizar o pacto. Mais tarde, ao querer ser chefe do bando, decide ele mesmo fazer um pacto com o demônio, porém nunca chega a receber uma confirmação se o pacto realmente ocorreu ou se foi unilateral. Essa será uma das dúvidas que carregará consigo ao longo de sua trajetória.

Durante a narrativa ele não chega a uma conclusão clara, apesar de muito inclinado a acreditar que o demônio não existe, pela própria indeterminação do que seria o demônio, caracterizado por Fani Schiffer Durães em sua pesquisa da seguinte forma: "Ele é o vago, o indeterminado, o obscuro, aquilo que não podemos compreender com a razão pura" (DURÃES, 1999, p. 258). A entidade ganha uma infinidade de nomes, porém nenhum deles capaz de abranger sua representatividade. Ele seria, então, a representação alegórica, o mal personificado. As descrições realizadas sobre o demônio viriam da superstição, da cultura popular. O diabo foge a qualquer definição completa pela dificuldade que se tem de explicar o mal, de onde

vem, como age em cada um e até como pode conviver com o bem, fazendo parte da essência humana: "O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia." (ROSA, 2001, p. 62).

Riobaldo, enquanto personagem-narrador, tomado por questionamentos de natureza existencial, busca alento na equação superstição + religião. Porém, sua busca é infrutífera a partir do momento em que nota que o mal vive dentro do próprio homem e não na superficialidade das crendices e superstições passadas através da cultura popular.

Além disso, na reconstrução de sua trajetória, enquanto jagunço, Riobaldo tenta desvendar mistérios cujas soluções estão dentro de si mesmo. Respostas definitivas não são encontradas por ele. No entanto, a reflexão que faz ao mesmo tempo em que conta seus causos ao seu interlocutor faz com que perceba que nem a religião, nem a superstição foram as responsáveis pelas atitudes que teve, apesar de querer responsabilizá-las e projetar nelas seus medos e anseios.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. G. de. *O demônio interior em Grande Sertão: veredas*. São Cristóvão, 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Cultura, Identidade e Ensino) – Universidade Federal de Sergipe.

ATAÍDE, Tristão de. Coleção Fortuna Crítica. IN: ROSA, João Guimarães. *Coleção Fortuna Crítica*. Direção de Afrânio Coutinho, seleção de textos de Eduardo F. Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOFF, L. *América Latina: da conquista à nova evangelização*. São Paulo: Ática, 1992.

BOFF, L. *Igreja: Carisma e poder*. Petrópolis: Vozes 1981.

CARVALHO, J. B. P. *Sincretismo religioso brasileiro: um estudo através das veredas de Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, 2007. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CASCUDO, L. da C. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1985.

DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Coleção Afrânio Peixoto. ABL, apres. Arnaldo Niskier. Rio de Janeiro, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Coleção Fortuna Crítica. IN: ROSA, João Guimarães. *Coleção Fortuna Crítica*. Direção de Afrânio Coutinho, seleção de textos de Eduardo F. Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa***.** São Paulo: Ática, 1972.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Coleção Fortuna Crítica*. Direção de Afrânio Coutinho, seleção de textos de Eduardo F. Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

UTÉZA, F. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 20/10/2014

"DEMÔNIO" OU "POBRE PRETO"?: A ESCRAVIDÃO EM *O DEMÔNIO FAMILIAR*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA*, DE MARTINS PENA

"DEMON" OR "POOR BLACK MAN"?: SLAVERY IN O DEMÔNIO FAMILIAR*, BY JOSÉ DE ALENCAR, AND* OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA*, BY MARTINS PENA*

Julia Raiz do Nascimento[1]

RESUMO: Este trabalho pretende estabelecer uma comparação entre os textos dramáticos *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, e *Os dois ou o inglês maquinista* (1871) de Martins Pena no que concerne ao tratamento dispensado à temática da escravidão. A pesquisa tem como norte teórico dois importantes textos sobre a temática escritos no final do século XIX: *O abolicionismo* (1883), de Joaquim Nabuco, e *Cartas a favor da escravidão* (1867-68), de José de Alencar.
Palavras-chave: escravidão; Martins Pena; José de Alencar.
ABSTRACT: This work aims at comparing the plays *The familiar demon* (1857), by José de Alencar, and *Both or the english machinist* (1871), by Martins Pena, regarding the way both of them approach the topic of slavery. The theoretical assumptions are taken from two important texts on the subject written in the late nineteenth century *The abolitionism* (1883), by Joaquim Nabuco , and *Letters in favor of slavery* (1867-68) by José de Alencar.
Keywords**:** slavery; Martins Pena; José de Alencar.

Este artigo pretende analisar o tratamento dispensado à temática da escravidão nas peças *Os dois ou o inglês maquinista* (1871) de Martins Pena, e *O demônio familiar* (1857) de José de Alencar. O trabalho pretende pensar como essa temática tão discutida por textos sociológicos da época se mostra literariamente em textos

[1] Mestranda em Letras, UFPR.

dramáticos. O foco é, portanto, pensar o fazer literário como estratégia de manipulação artística que reflete, a partir de escolhas formais, discursos ideológicos. É preciso ressaltar que mesmo sendo publicado apenas em 1871, após a morte de Pena, *Os dois ou o inglês maquinista* é um texto escrito em meados dos anos 40, o que ressalta a maneira vanguardista com que o tema é tratado.

Resumiremos, primeiramente, *O demônio familiar* para facilitar o exercício comparativo. A peça de Alencar tem como mote o plano engenhado por Pedro, o escravo, para que seu patrão, Eduardo, se case com uma pretendente abastada. O objetivo do escravo é se tornar cocheiro para melhorar seu *status* social. Para tanto, entrega as cartas de amor, escritas pelo patrão e endereçadas à amada Henriqueta, para uma senhora com grandes posses e interesse amoroso por Eduardo. Henriqueta, que pensa ser ignorada pelo amado, torna-se noiva do rico Azevedo para assim poder quitar as dívidas de seu pai. O arranjo causa muita confusão, até que é descoberto por Eduardo, o qual decide punir o escravo dando-lhe uma carta de alforria. A punição de Pedro é a liberdade, o que — segundo seu senhor — é maléfica para um indivíduo que não está preparado para assumir responsabilidade por seus atos.

A primeira cena expõe a preguiça e desobediência do escravo que se recusa a arrumar o gabinete de estudo de Eduardo. Cria-se, a partir dessa primeira informação, uma forte oposição entre o escravo e o senhor. O gabinete de estudo serve para relacionar o personagem do patrão aos estudos e à leitura. É o lugar mais frequentado por ele — sendo inclusive um cômodo independente, que tem sua própria saída para a rua. O patrão é, sem dúvida, um homem superior, estudado, racional. Em *O demônio familiar*, Eduardo é a representação perfeita do "homem civilizado".

Por outro lado, a desordem do gabinete é responsabilidade exclusiva de Pedro. O escravo é preguiçoso, vagabundo e desobediente. A continuação na cena II confirma a falta de moral de Pedro e se destaca por apresentá-lo como um moleque, quase uma criança. É verdade que a peça não explicita a idade exata do escravo, mas a sua

infantilização percorre todo o texto em passagens como: "EDUARDO – Ah! O senhor *ainda* brinca com soldados de chumbo..." (ALENCAR, s/d, p. 5, grifo nosso).

O caráter do homem (Eduardo) e do quase-homem (Pedro) está pintado e se mantém coerente ao longo de toda a peça. Observa-se que um senso de moral inabalável paira sobre todos os personagens de *O demônio familiar* menos sobre o escravo. Na cena II é possível destacar termos e expressões que situam os dois personagens em opostos:

1) Pedro: moleque, brejeiro, azougue, insuportável, vadio, atrevido, capetinha, falador;
2) Eduardo: senhor, mano, apreciador de teatro lírico, vida ocupada, poucos divertimentos, pouco tempo para distrações.

Fica claro que a posição de Eduardo como senhor de escravo não macula a sua imagem de modelo masculino, mesmo numa época em que o abolicionismo é tão comentado nos círculos sociais e o tráfico de escravos proibido por lei desde 1831. Da mesma forma, fica óbvio quem é o demônio ao qual o título se refere a partir de uma oposição maniqueísta entre o branco senhor e o negro escravo. Pedro, o demônio, é o responsável pela confusão criada no seio familiar. É dele a culpa por Eduardo quase perder sua amada Henriqueta.

Os dois ou o inglês maquinista, por sua vez, trata da história de amor entre o funcionário público Felício e sua rica prima Mariquinha. Dois pretendentes atrapalham o casal: Gainer, o inventor inglês, e Negreiro, o traficante de escravos. Felício, entretanto, empreende um plano para colocar os dois pretendentes um contra o outro. Porém, é apenas a volta de seu tio Alberto, prisioneiro de guerra que todos pensavam estar morto, que consegue afastar de vez o vilão Negreiro e garantir o casamento do casal apaixonado. Por mais que o texto não contemple personagens protagonistas escravos, a temática da escravidão perpassa por toda a ação, como tentaremos mostrar nesta análise.

Na peça de Martins Pena, a construção do antagonista principal, Negreiro, relaciona-se intimamente com seu envolvimento com o tráfico ilegal de escravos. Por ter o nome reduzido à sua atividade profissional, Negreiro é o símbolo do escravagista: "FELÍCIO — Se ele te amasse, ser-me-ia mais fácil afastá-lo de ti; porém ele ama o seu dote, e *desta qualidade de gente* arrancar um vintém é o mesmo que arrancar a alma do corpo... Mas não importa" (PENA, s/d, p. 5, grifo nosso).

Negreiro não só representa um impedimento ao amor do casal apaixonado, Felício e Mariquinha, mas personifica o escravagista, "esta qualidade de gente", que coloca o dinheiro como prioridade mor a ponto de insistir numa atividade já ilegal na época: o tráfico de escravos. Observa-se, prontamente, que o tratamento dado à temática é mais complexo se comparado à peça de Alencar, pois não se restringe à representação do indivíduo escravo, mas de todo o sistema político-social que o engendra. O que chama atenção é que a escravidão em *Os dois ou o inglês maquinista* apresenta-se relacionada ao profundo enfraquecimento do Estado, já que alimenta e é alimentada por três elementos principais:

1) Corrupção das leis: "NEGREIRO — Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!" (PENA, s/d, p. 4);
2) Escusas relações de favorecimento: "CLEMÊNCIA — Recebi, sim [o meia-cara]. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida" (PENA, s/d, p. 4);
3) Ausência de poder punitivo e/ou fiscalizador: "NEGREIRO — Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco mor! Oh, não que eu me importe

> com a denúncia ao juiz de paz; com este eu cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!" (PENA, s/d, p. 25).

O Estado — personificado pelas "autoridades tão condescendentes", pelo desembargador, deputado, ministro e juiz corruptos — representa apenas os interesses da elite escravagista. Poder econômico e político andam lado a lado e *Os dois ou o inglês maquinista* anuncia esse enlace sórdido. Ao construir um antagonista escravagista, a peça não se ausenta de juízo moral, denunciando a parcela de responsabilidade do Estado na questão. Sob a mesma perspectiva, Joaquim Nabuco, em *O abolicionismo* (1883), defende que "O abolicionismo é um protesto contra essa triste expectativa, contra o expediente de entregar à morte a solução de um problema que não é só de justiça e consciência moral, mas também de *previdência política*" (NABUCO, 2000, p. 4, grifo nosso). O texto dramático consegue representar, formalmente, o enfraquecimento do Estado diante de um sistema de troca de favores, no qual os escravos são moedas de troca.

Quando Negreiro oferece de presente um meia-cara, "moleque de tanga e carapuça encarnada" (PENA, s/d, p. 24), e Clemência, mãe de Mariquinha, examinando-o diz: "Está gordinho... bons dentes..." (p. 24) e logo em seguida: "Ah! Fico-lhe muito *obrigada*." (p. 24, grifo nosso), ela realmente se sentirá *obrigada* a devolver o favor. E o favor em questão é casar Mariquinha com Negreiro, isto é, a filha também é tratada como mercadoria na "transação". Nesse sistema de troca de favores, não só os escravos são moedas de troca, mas também as mulheres. De fato, Negreiro representa o que pode haver de mais torpe num pretendente: é desonesto, rude, insensível ao amor e à arte, seu lema é "primeiro o meu dinheiro" (p. 29).

Num Brasil formado por uma elite rural escravagista e um Estado pouco interessado no bem-estar do povo, as classes do trabalhador público pobre e do trabalhador livre lutam pela sobrevivência. É dessa necessidade que surge a inteligência malandra de Felício, já que pretende, com ardil, lutar pelo amor

verdadeiro que sente pela prima. Essa vontade de se casar com a prima leva Felício a criar diversas intrigas que colocarão Negreiro e Gainer, *os dois* pretendentes ao dote de Mariquinha, em contenda. O ativo Felício não se parece em nada com o ponderado Eduardo de *O demônio familiar*. O último, apesar de amar a vizinha Henriqueta, acredita mais na sensatez do que nas febres das paixões: "Nessa luta da paixão cega todos os meios são bons: o afeto puro muitas vezes degenera em desejo insensato e recorre a esses ardis de quem um homem calmo se envergonharia" (ALENCAR, s/d, p. 51). Da comparação entre o mocinho de *Os dois ou o inglês maquinista*, Felício, e o de *O demônio familiar*, Eduardo, destacamos a idealização do senhor de escravos. Diferente do que acontece com o vilão Negreiro, o envolvimento com a escravidão não torna Eduardo menos honrado.

Inclusive, Eduardo pode ser considerado um *raisonneur*, já que suas falas são marcadas por um forte tom de racionalidade e moralismo, como se observa em longas passagens em que o protagonista apresenta sua opinião sobre os valores morais da atualidade: "(...) Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. (...) Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu." (ALENCAR, s/d, p. 20).

Afirmar que Eduardo é um *raisonneur* pressupõe dizer que seu posicionamento discursivo se aproxima do posicionamento do próprio Alencar. As falas do personagem parecem reproduzir um discurso exterior à obra literária, como se servissem unicamente para expor a opinião do próprio autor. A presença do *raisonneur*, que precisa tudo explicar e racionalizar, imprime uma velocidade mais lenta aos diálogos, além de conferir ao conteúdo dos enunciados uma importância maior do que a condição de enunciação. A lógica é que nenhuma preocupação estética deve se sobrepor ao conteúdo dos enunciados, uma vez que o objetivo maior é a

educação moral das plateias, a partir de um discurso claro e objetivo. Torna-se possível, assim, uma prática moralizante típica das "altas comédias", defendidas por Alencar como a "verdadeira comédia" (ALENCAR, 2001, p. 470).

Já que Alencar almeja uma linguagem objetiva e clara, em *O demônio familiar*, ao contrário do que acontece em *Os dois ou o inglês maquinista*, não existem interrupções na fala ou sobreposição de vozes, o que apaga a naturalidade dos diálogos. Nessa lógica, até a escolha do título deve ser justificada: "EDUARDO — Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam..." (ALENCAR, s/d, p. 84). Essa explicação reafirma o que está claro para o leitor desde o começo do texto: o escravo é a entidade demoníaca responsável por atrapalhar a sossegada vida familiar.

A lentidão imprimida à peça pelas longas falas de Eduardo é compensada pela agilidade e criatividade da linguagem de Pedro. As falas do escravo são mais artísticas, no sentido de brincarem com a linguagem metafórica e terem intenso poder de persuasão. Observemos a gradação temporal criada na passagem:

> "PEDRO – (...) *Meio-dia*, nhãnhã vai passear na Rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, moça bonita! (...) *Quando é de tarde*, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, de chapéu de lado, só tenteando as rédeas, (...) *De noite*, baile de estrondo, como baile do Sr. Barão de Meiriti (...)" (ALENCAR, s/d, p. 10, grifo nosso).

Na passagem, Pedro tenta convencer Carlotinha de como sua vida seria divertida *dia*, *tarde* e *noite* se se casasse com um pretendente rico. Da mesma forma, as imagens metafóricas nesta outra passagem: "Moça como formiga! Mas nhãnhã pisa tudo; brilhante reluzindo na testa como faísca, leque abanando, vestido cheio de renda. Tudo caído só, com o olho de jacaré assim. E nhãnhã sem fazer caso" (ALENCAR, s/d, p. 10) criam um universo cheio de atrativos para a jovem.

Por causa desses artifícios linguísticos, é possível que o leitor de hoje construa um juízo de valor positivo em relação ao personagem. Contudo, no texto, a linguagem imprime a Pedro e, por consequência, à figura do escravo, uma esperteza que pouco tem a ver com a inteligência madura de Eduardo, por se manifestar a partir de uma sagacidade intuitiva e malandra. Além de uma sensualidade infrene, expressa pela aptidão pela música e dança, que seriam inatas à negritude: "PEDRO — Pedro sabe tudo! Daí a pouco a música, vom, vom, tra-ra-lá, tra-ra-lá-ta; vem ministro, toma nhãnhã para dançar contradança; e nhãnhã só requebrando o corpo! (Arremeda a contradança)" (ALENCAR, s/d, p. 10).

Difícil não aproximar a fala do escravo ao que Alencar defende, em *Cartas a favor da escravidão* (1867-68), como a matéria do discurso abolicionista: "palavras ocas e sonoras, soalhas do pandeiro, que a fama, sedutora boêmia, tange com requebros lascivos, insultando a castidade do homem sisudo. Quem pensara que vossa alma sóbria se havia de render à vulgar tentação?" (ALENCAR, 2008, p. 57). Um vocabulário que aponta claramente para a transgressão demoníaca e sensual da palavra: sedutora; requebros; lascivos; castidade; vulgar; tentação.

Em contrapartida, o conhecimento erudito de Eduardo é reconhecido pelo escravo como indicador de seu *status* social. Já que a linguagem se estabelece como instrumento de poder, fica escuso de uma língua, e consequentemente, de uma literatura que se pretende nobre, o tipo de registro informal e musicado, a menos que vinculado pela boca de um homem inferior: o escravo. Portanto, a linguagem do escravo não é, em *O demônio familiar*, marca de originalidade; por outro lado representa uma consciência que ainda não alcançou a maturidade e, por isso, não consegue se expressar como o faz Eduardo. Pedro talvez não seja um personagem que mereça o desprezo do leitor/público da época, mas com certeza merece sua compaixão por ser, afinal, uma criatura inferior.

Diferentemente da peça de Alencar, em *Os dois ou o inglês maquinista* todos estão inteirados do poder manipulador do discurso. A ironia e a intriga não são, portanto, recursos empregados somente pelo escravo como símbolo da sua maledicência. Quando, por exemplo, Clemência, depois da agitada visita da comadre e família, diz: "CLEMÊNCIA - Viste a Cecília como vinha? Não sei aquela comadre aonde quer ir parar. Tanto luxo e o marido ganha tão pouco! São milagres que *estas gentes* sabem fazer" (PENA, s/d, p. 23, grifo nosso), fica latente o tom caluniador e distanciado com que trata a comadre de quem outrora se despedia com beijos e abraços. Percebe-se que o conflito em *Os dois ou o inglês maquinista* está instaurado nos diálogos dentro do seio familiar, mascarado pela suposta civilidade dos personagens. Contudo, em *O demônio familiar* o conflito é absolutamente exterior à célula familiar. Ele é construído, principalmente, pelas ações do escravo, que mora com a família, mas não é elemento constituinte desta.

É, portanto, óbvia a referência ao escravo-demônio, aquele que seduz com as palavras (como a serpente no paraíso). Aquele que mesmo fazendo parte da perfeita criação divina (já que mora na casa de Eduardo) trai o Senhor (Deus/Eduardo) e é expulso do paraíso (como de fato acontece no final da peça). Portanto, a oposição do senhor e do escravo não é apenas social e moral, é também de ordem teológica. Eduardo é o portador da luz, da razão que deve iluminar as trevas de Pedro. O texto defende, desta forma, que o homem branco tem a missão de civilizar o negro escravo. Toda a negatividade conferida ao sistema escravagista em *Os dois ou o inglês maquinista* é em *O demônio familiar* responsabilidade do indivíduo escravo. Pedro é a serpente. É a maçã podre.

Defende-se que, apesar das qualidades da peça de Alencar, muito mais complexa é a apropriação do tema escravidão como elemento constituinte da realidade brasileira, assim como realizado em *Os dois ou o inglês maquinista.* A peça de Pena não reduz a escravidão a mero mecanismo necessário para a civilização do negro escravo.

Atenta-se, inclusive, para a individualização do personagem negro, isolado de comunidade social e apartado de suas origens étnicas e culturais. Essa escolha ideológica se dá na contramão do que aconteceu com a representação do indígena na literatura brasileira.

Como aponta a Professora Elizabeth Azevedo[2], a representação do indígena no teatro do século XIX se dá de maneira a incluí-lo num contexto mais amplo de sociabilidade (AZEVEDO, 2011). A partir do indianismo, expressou-se a preocupação em solidificar a arte brasileira como genuína e independente do elemento externo: o português colonizador. *Itaminida ou o guerreiro de Tupã* (1846) e *O Jesuíta* (1861) são respectivamente obras dramatúrgicas de Martins Pena e José de Alencar, o que aponta para uma preocupação desses autores em inserir a questão indianista no teatro brasileiro.

Em contrapartida, o negro escravo não foi elevado à categoria de bom selvagem, muito provavelmente porque a população negra não fora aniquilada e ainda oferecia perigo genuíno de revoltas. Seria perigoso para o projeto de abolicionismo pacífico e gradual, do qual participava Alencar, representar o escravo como parte de um movimento revolucionário. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Pedro é um egoísta, sem nenhum tipo de sentimento de empatia em relação ao outro, impulsionado somente pelo desejo individual de ascensão social. Além de não ter família ou nenhum indício de sentimento de coletividade, não apresenta especificidade cultural, a não ser a associação com a música e a dança, uma espécie de sensualidade primitiva que mais o aproxima de um animal. É filho desgarrado e mal agradecido no seio da família branca que, bondosamente, o acolhe como um amigo, quase um filho. Segundo o discurso de *O demônio familiar* o escravo deve ser grato e aceitar pacificamente o lugar que lhe é devido na família. Assim, existe tanto um suposto movimento de

[2] No artigo *Presença ausente/ ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX* publicado nos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho 2011.

inclusão do escravo na família, quanto o apagamento da sua identidade e anulação da própria negritude, como é o caso da famosa escrava Isaura.

Voltemos à questão da linguagem. Como dito anteriormente, a linguagem de *O demônio familiar* se pretende clara e objetiva, desta maneira, não há espaço para a ironia. Por outro lado, a ironia — descompasso entre o que se mostra com o que se diz e o que se diz com o que se pensa — exerce papel fundamental em *Os dois ou o inglês maquinista* e é responsável por instaurar um ambiente de crítica que só pode ser resultado de um trabalho estético apurado e não mera observação dos costumes.

Destaca-se o uso da ironia na cena em que Clemência chicoteia as escravas na cozinha. Momento de alta potência dramática, a cena não acontece aos olhos do público — provavelmente por implicações de decoro da época – e têm-se apenas os sons do chicote e dos bofetes. A ironia se dá no embate entre o discurso dos senhores "JOÃO DO AMARAL — É preciso ter paciência. (...) Se assim não fizer nada tem"; "EUFRÁSIA — Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos"; "CLEMÊNCIA — Eu não gosto de dar pancadas" (PENA, s/d, p. 12) e a vontade desenfreada de adquirir novos serviçais.

Há, ainda, a naturalização da violência contra os escravos que se constrói, brilhantemente, pela indicação das rubricas que potencializam a intensidade da cena. As indicações cênicas criam uma atmosfera de amenidades entre as comadres, a qual é interrompida pelo castigo que Clemência *deve* infringir às negras, crianças malcriadas, e o suposto pesar dos senhores, obrigados a essa situação. A velocidade das falas curtas e a indicação de que "a cena deve ser toda muito viva" compõe um quadro perfeito de tensão entre o ambiente ameno da sala de visita e o violento da cozinha. Há ainda a ironia entre a reclamação dos patrões e a vontade destemperada de adquirir mais escravos, já que logo após a indisposição na cozinha, Clemência se apressa para mostrar à comadre o "meu africano".

Escrita nos anos 40, apesar de ter sido publicada apenas em 1871, *Os dois ou o inglês maquinista* foi moderna no tratamento da violência contra o escravo brasileiro, já que a peça não se furtou em tratar o tema de maneira acidamente crítica. Por isso, é difícil concordar com o José de Alencar crítico literário quando este afirma:

> (...) Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são uma sátira dialogada, do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época (ALENCAR, 2001, p. 470).

A partir do que está sendo discutido, pode-se afirmar que as capacidades de Pena foram além do simples "talento de observação" e "linguagem chistosa" e que o efeito moral exercia papel importante em suas peças, já que não se furtava à denúncia social. As falas "à parte" e as cenas em que o personagem fala consigo ("pensa alto") — elementos de quebra da ilusão dramática — eram escolhas que não se mostravam fiéis a uma "reprodução exata e natural dos costumes de uma época", como quis encontrar Alencar na "verdadeira comédia" (ALENCAR, 2001, p. 470).

Porém, os costumes da época eram representados por Pena a partir de uma observação crítica e sagaz da realidade brasileira, principalmente das relações de poder. Sua obra não pode ser assim reduzida à simples documentação de um "gosto pouco apurado da época" [3]. Apesar de Alencar defender a "reprodução exata e natural dos costumes de uma época" (p. 470), esquizofrenicamente, a violência física não aparece em *O demônio familiar*. Os puxões de orelha, pontapés, chicotadas, e castigos mais pesados simplesmente não são mencionados. Pelo contrário, Eduardo parece um

[3]Expressão utilizada pela Professora Iná Camargo Costa no artigo *A comédia desclassificada de Martins Pena* (Revista Trans/Form/Ação, vol. 12, p.1-22. Marília: jan. 2009). O artigo problematiza a fundamentação classicista da história do teatro brasileiro e defende uma releitura das comédias de Martins Pena.

senhor que não faz uso desse tipo de punição: “EDUARDO: Fala logo de uma vez. Que remédio tenho eu senão rir-me do que me sucede?” (ALENCAR, s/d, p. 29), já que é um “bom senhor”.

Apesar das diferenças entre os dois textos, fica evidente que o escravo ora é representado infantilizado, como elemento de desordem: “EDUARDO (...) Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, *um jogo de criança*” (ALENCAR, s/d, p. 84, grifo nosso), ora como “pobre preto” balbuciando parvamente poucas palavras e sendo maltratado pelos patrões sem nada fazer: “O NEGRO — Eh, ah, pouco...carga pesado...; NEGREIRO — (Gritando) Salta já daqui, tratante! (Empurrando-o) Pouco, pouco! Salta” (PENA, s/d, p. 25).

De fato, nas duas peças, o escravo não é agente atuante no seu processo de libertação. Na peça de Alencar, a liberdade será dada pelo senhor em forma de punição ao escravo; em Pena o negro é elemento tão fraco que deve ser defendido pelos homens brancos de bem. Na passagem: “FELÍCIO — (À parte) Sim, empurra o *pobre preto*, que eu também te empurrarei sobre alguém...” (PENA, s/d, p. 25, grifo nosso), Felício fica indignado com a atitude violenta de Negreiro e enxerga o escravo como um ser incapaz de se defender, um “pobre preto”. Ademais, a subordinação do escravo ao senhor não é só social, mas também intelectual e moral, até para o abolicionista Nabuco “Muitas das influências da escravidão podem ser atribuídas à raça negra, ao seu desenvolvimento mental atrasado, aos seus instintos bárbaros ainda, às suas superstições grosseiras.” (NABUCO, 2000, p. 101). Assim, liberdade é um direito dos escravos conquistado pelo branco e não fruto da resistência e insurgência negra. O tema da revolta armada dos escravos surgiria anos depois com a peça *O escravocrata* (1882), de Artur Azevedo, censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro.

Sob a mesma perspectiva que José de Alencar ensaísta, para quem “o escravo deve ser, então, o homem que se instrui e moraliza pelo trabalho. Eu o considero nesse

período o neófito da civilização" (ALENCAR, 2008, p. 67), Eduardo pune o escravo conferindo-lhe alforria e privando-o de sua convivência moralizante. De tal sorte que a liberdade se torna um castigo, porque Pedro ainda não está preparado para recebê-la. Segundo Alencar, rompe-se, assim, um processo natural de inserção do escravo na família "a escravidão; a aliagem artificial, que supre e prepara a amálgama natural" (ALENCAR, 2008, p. 78).

Em conclusão, podemos afirmar que *O demônio familiar* trata a escravidão não como questão social, mas como consequência do caráter subversivo e inferior do escravo, autômato que ainda precisa ser moralizado pelo homem branco antes de agregar-se à sociedade dos homens livres. O texto de Alencar prima pela coerência ideológica, o que não pode ser dito de *Os dois ou o inglês maquinista*, pois a partir da cena 20, a peça perde sua potencialidade literária, já que resolve, em parte, abandonar a questão central: como as relações escusas de poder alimentam e são alimentadas pela escravidão.

A solução dada para a confusão que se instaura na casa de Clemência é o retorno messiânico de Alberto — o marido que até então, passados dois terços da peça, não havia sido sequer mencionado. Prisioneiro de rebeldes em batalha não nominada, o herói foi dado como morto. Alberto concentra todas as qualidades de um homem bom — honra, valentia, piedade — e sua presença resolve magicamente os conflitos postos. Diz a rubrica do novo herói "Viera vestido pobremente, mas com decência" (PENA, s/d, p. 32). Chega a casa e, em companhia de Negreiro, esconde-se atrás da janela. Como se representasse o olhar moralizador sob a família, poderá saber verdadeiramente quem é quem e, assim, decidir com justeza e bondade o destino de todos.

Por fim, o desfecho do texto perde muito em valor artístico não só porque abandona o trato com as questões sociais levantadas durante toda a peça, mas principalmente porque oferece um final ficcionalmente fraco que se sustenta apenas

pela presença de um elemento exterior milagroso. É certo que a retomada do estado de ordem da família exclui Negreiro — o escravagista — porém a rápida solução de todos os conflitos e a instauração de um clima de festa suavizam, insatisfatoriamente, a tensão construída até aqui. A volta de Alberto não representa uma abordagem diferente em relação aos escravos da casa. Contudo, sob uma ótica otimista, ainda pode-se dizer que a união de Felício e Mariquinha, além de provar que nem sempre "pobre é menos que pouca coisa" (PENA, s/d, p. 3), aponta para um futuro em que os escravos de Clemência não estejam mais ali para servir os da casa, já que o casal representa um novo Brasil incomodado com o sistema escravagista.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

ALENCAR, J. de. *O demônio familiar*. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=214675> Acesso em 01 fev. 2015.

ALENCAR, J. de. A comédia brasileira, 1857. In: FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001. p.467 - 473.

AZEVEDO, E. *Presença ausente/ ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho 2011.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

PENA, M. *Os dois ou o inglês maquinista*. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2164> Acesso em: 01 fev. 2015.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 13/10/2014

O PATRIARCALISMO E OS CORPOS DÓCEIS NO CONTO "O PERU DE NATAL", DE MÁRIO DE ANDRADE

THE PATRIARCHY AND THE DOCILE BODIES IN THE SHORT STORY "O PERU DE NATAL"*, BY MÁRIO DE ANDRADE*

Leonardo Teixeira de Freitas Ribeiro Vilhagra[1]

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o conto "O Peru de Natal" de Mário de Andrade à luz de Michel Foucault, principalmente no que tange ao conceito de "Corpos Dóceis". Pretendemos evidenciar como os corpos se dispõem ao longo da narrativa a partir da lógica patriarcal. Para isso, é necessário recorrer ao sociólogo Roberto Da Matta (1985, 1987), a fim de mostrar a composição da instituição Família brasileira no século XIX, além de dialogar com críticos literários, como Afrânio Coutinho (1980), Massaud Moisés (1999), Ivone Rabello (1999) e outros.
Palavras-chave: Mário de Andrade; Patriarcalismo; Corpos Dóceis.
ABSTRACT: This article aims at analyzing the short story "O Peru de Natal" written by Mário de Andrade, in the light of Michel Foucault, especially regarding the concept of "Docile Bodies". We intend to highlight the manner the bodies are set over this narrative following the patriarchal logic. Therefore, it is necessary to resort to the sociologist Roberto Da Matta (1985, 1987), to focus on the Brazilian family institution composition in the XIX century, and also to employ literary critics, such as Afrânio Coutinho (1980), Massaud Moisés (1999), Ivone Rabello (1999) and others.
Key words: Mario de Andrade; Patriarchy; Docile Bodies.

"O Peru de Natal" é um conto de Mário de Andrade onde se narra a história, que tudo indica ser do período entre o final do século XIX e o início do XX, de um natal diferente de uma família brasileira. A família era composta pelo pai, a mãe, o filho Juca, os irmãos dele e a tia — mais Rose, "muito minha companheira" de Juca. O conto é

[1]Graduando em Letras, UFES.

ambientado no primeiro natal, cinco meses depois da morte do pai, o qual Juca definia como uma figura cinzenta e nebulosa. Com a proximidade da ceia natalina, o protagonista resolve comemorá-la de maneira inusitada: comprando um farto peru apenas para os familiares, sem a presença da parentada inconveniente que invadia a casa deles em toda comemoração. Embora o tenham taxado de "louco", a família acata a ideia.

Já na festividade, mantêm-se as subversões. Juca serve os pratos, algo que era delegado apenas à mãe. Coloca uma quantidade considerável, pois isso não acontecia devido ao caráter sovina do pai. Todos esses costumes alterados comovem profundamente os familiares, levando a mãe e a tia às lágrimas. De maneira paralela, o semblante do pai também é invocado, minando o sentimento prazeroso e aprazível proporcionado pelo momento nunca visto anteriormente. Após uma simbólica luta edipiana cheia de ironia, Juca triunfa sobre a sombra paterna e consegue dar vazão aos sentimentos reprimidos da família, instaurando uma nova etapa daquela família.

> Fingi, triste:
> — É mesmo... Mas papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente... (hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru) contente de ver nós todos reunidos em família.
> E todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara por nós [...]. (ANDRADE, 1993, p. 78-79).

Triunfante, ele termina a ceia, despede-se de todos, beija a mãe na face e sai ao encontro de sua companheira, Rose. Na visão de Regina Lúcia Pontieri, a referida narrativa "configura episódios distintos da experiência afetivo-sexual da infância e adolescência de Juca" (PONTIERI, 1998, p. 43) de quem o autor faz um *alter ego* das suas próprias vivências familiares.

Sexto conto da obra póstuma[2] *Contos novos*, "O peru de natal" representa uma novidade na prosa brasileira. Afrânio Coutinho atesta essa fase da narrativa modernista com uma "acentuada impregnação esteticista, herança evidente do Simbolismo e Impressionismo, desenvolve-se a tendência na direção da indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens" (COUTINHO, 1980, p. 302).

Nesta fase da prosa brasileira, o autor volta-se às questões humanas internas e/ou externas, ou seja, na relação com a personagem e o seu entorno, colocando em xeque, por exemplo, a presença de tabus e preconceitos, e promovendo a destruição do espírito conservador e conformista (COUTINHO, 1980). Tais questões são também compartilhadas por Madalena Machado (2014). Para ela, "a reescritura da história de Juca é sinônimo de uma literatura que exprime a problemática subjetiva sem as máscaras de um conservadorismo, reivindicação do Modernismo" (MACHADO, 2014, p. 1).

Outro fator relevante da narrativa marioandradina é o elemento urbano, neste caso, o contexto paulistano. Segundo Moisés (1999), "como outros modernistas da primeira hora, Mário de Andrade era apaixonado por São Paulo: daí que a narrativa, surpreendendo o viver diário da grande (então acanhada) cidade, dos bairros típicos, colabora para a mitografia do subúrbio paulista" (MOISÉS, 1999, p. 392).

Notamos que a proposta estética inovadora modernista, a meta de transgredir o conservadorismo e o valor tradicionalista da época, além do olhar voltado para a urbe com o seu estilo de vida complexo e dinâmico do autor, fomentaram, na narrativa, uma problematização das "inconsistências da vida" (MACHADO, 2014).

[2] Mário de Andrade escreveu *Contos novos* entre 1938 e 1942 (embora o conto "Frederico paciência" tenha sido escrito entre 1924 e 1942). Porém, sofreu um infarto fulminante em 25 de fevereiro de 1945. Coube à Livraria Martins Editora publicar a edição póstuma em 1947.

Sabendo-se disso, aliás, percebemos que uma das problematizações do conto de Mário de Andrade dirige-se ao patriarcalismo urbano. Aqui, pretende-se abordar essa questão a partir da concepção foucaultiana dos "corpos dóceis" e como esse conceito é moldado no decorrer da narrativa.

Logo, antes de partirmos para tal meta, é necessário recorrer ao sociólogo Roberto da Matta (1985, 1987) e seus estudos sobre a sociedade brasileira, principalmente, no que tange à vida privada em relação à vida pública da transição do século XIX para o século XX. Nesse período, a instituição social da Família predominava de modo quase inabalável. Hoje, os "laços familiares" não têm a influência de outrora, quando se configuravam não só como uma marca de estima, mas também eram uma condição fundamental nas relações sociais. Para ele: "quem não tem família já desperta pena antes de começar o entrecho dramático; e quem renega a sua família tem, de saída, a nossa mais franca antipatia" (DA MATTA, 1987, p. 125).

Considerando isso, Da Matta (1985) ainda atesta que a instituição social Família, com toda a sua relevância e poder, possui também uma atuação social específica a partir de dois espaços distintos nas quais ela vai se configurar e se estabelecer. São eles a "Casa" e a "Rua". Indo além de um lugar físico propriamente dito, Da Matta (1985) afirma que o espaço domiciliar emana uma série de características que credibilizam (ou não) a Família. Na casa, inicialmente, você é um cidadão, tem sobrenome, posses, etc. Nela, existe ordem entre seus habitantes. Por outro lado, na Rua, você não é ninguém, não há um fator que o distinga, ou que o faça sobressair entre os outros. Na Rua, o que impera é o caos, a bagunça, devido à ausência de uma ordenação superior. Daí surgem expressões populares como o binômio "mulher de família" e "mulher de rua".

Ainda considerando o ambiente doméstico, segundo Da Matta (1985), a Casa detém essa característica ordeira, pois é regida predominantemente pelo Patriarcalismo, isto é, o pai é a figura mais importante do lar, subjugando as outras

pessoas, que lhe prestam obediência e submissão. Produz-se, assim, um ambiente hierarquizado e condicionado a todos que o compõem.

As reflexões de Da Matta podem ser aproximadas à trama do conto. A casa, na qual todos habitavam, era palco de uma organização, direcionamento e, principalmente, hierarquização dos corpos de forma pungente. Podemos perceber que, dentro do espaço doméstico, a figura paterna, quando viva, produziu uma aura de influência muito poderosa, capaz de, mesmo depois de morto, ainda influenciar o comportamento dos familiares.

Inclusive, um dos vários desdobramentos que o patriarcalismo gerou é o que Michel Foucault (2012) chama de "corpos dóceis". Foucault (2012), na terceira parte de *Vigiar e Punir*, denominada "Disciplina", afirma que, durante o século XVIII, o corpo é descoberto enquanto uma fonte inesgotável de poder, tal qual uma máquina, um sistema. É simultaneamente dócil e frágil, algo possível de manipular e facilmente adestrável, enfim, susceptível de dominação. Aliás, para ele, "em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (FAUCAULT, 2012, p. 132).

Essa sujeição do corpo não é necessariamente obtida apenas pelos instrumentos da violência ou da ideologia. Ela pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força sem, no entanto, ser violenta. Pode ser calculada, feita de modo bem sutil, sem utilizar utensílios ou objetos do terror e, no entanto, continuar a ser disciplina física. São métodos que permitem o controle minucioso das movimentações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade.

Segundo o filósofo francês,

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se, então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria

> de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças, ela dissocia o poder do corpo, faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2012, p. 133).

Vale frisar que o adjetivo utilizado por Foucault, dóceis, leva a duas acepções. A primeira é a de doce, em relação à meiguice. Porém, aquela a que o pensador se refere é a de cativo, submisso. A docilidade se encontra em uma passividade frente às forças que lhe prendem, sem quaisquer movimentos contrários.

No presente caso do conto, o patriarcalismo produz os corpos dóceis, através de uma ordenação típica dos lares brasileiros, norteada, predominantemente, pelo patriarcalismo, conforme atesta Da Matta (1985). No conto, podemos perceber claramente essas características. Notamos que os corpos gravitam em torno do pai. A partir dele, é que as regras, a organização e o comportamento são ditados. E, como a figura dele era “cinzenta (...), ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre” (ANDRADE, 1993, p. 75), percebemos que essa qualidade se estende aos outros membros da família: “sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas coisas materiais” (ANDRADE, 1993, p. 75).

Em relação aos corpos dóceis, Foucault (2012) afirma que, para que isso ocorra, existem modalidades de disciplina. No que concerne ao conto, encontramos dois tipos. A arte das distribuições e o controle de atividades. Cada uma delas detém subcategorias específicas. Desta maneira, iremos abordar cada uma individualmente e relacioná-las com a narrativa.

A primeira modalidade de disciplina é a arte das distribuições, isto é, ela “procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (FOUCAULT, 2012, p. 137). Nela, os corpos são subjugados por meio da separação, clausura,

segregação e atitudes similares. Eles são decompostos, de maneira que a ocupação espacial seja pré-determinada sem a interferência de quem está sendo cativado.

Isso pode ser encontrado na parte do conto onde todos os familiares estão à mesa e o narrador descreve-os saboreando a ceia: "Bom, principiou-se a comer em silêncio, lutuosos, e o peru estava perfeito. A carne mansa, de um tecido muito tênue, boiava fagueira entre os sabores das farofas e do presunto, de vez em quando ferida, inquietada e redesejada, pela intervenção mais violenta da ameixa preta e o estorvo petulante dos pedacinhos de noz" (ANDRADE, 1993, p. 78).

Porém, o fator espacialidade emerge logo em seguida, intrometendo-se no momento prazeroso: "Mas papai sentado ali, gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade. E o peru, estava tão gostoso, mamãe por fim sabendo que peru era manjar mesmo digno do Jesusinho nascido" (ANDRADE, 1993, p. 78).

Tradicionalmente, a mesa de jantar divide os que nela se sentam da seguinte maneira: o pai na cabeceira, logo adjacente à mãe, seguido dos filhos mais velhos. Esse tipo de arte de distribuição é denominado por Foucault como quadriculamento: "Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias" (FOUCAULT, 2012, p. 137).

O espaço é trabalhado bem sutilmente, mas não permite transgressões. Evitam-se as repartições indecisas e controlam-se as circulações dos indivíduos. No conto, o quadriculamento funciona na mesa de jantar. Ainda que ele esteja morto, o espaço do pai, e, por sua vez, os espaços destinados aos outros membros são delimitados, para que todos ali saibam exatamente o seu lugar; caso haja alguma distribuição indevida, a coação é inevitável, evidenciando a não mobilidade das personagens.

A segunda modalidade de disciplina diz respeito ao controle da atividade. Ela é um controle mais ligado às ações em um contexto temporal, o qual também possui subcategorias. Para este trabalho, vamos elencar três delas. A primeira é o *horário*.

Historicamente, institucionalizou-se que os hábitos, costumes, comportamentos sejam todos regrados a partir de um período de tempo. É inadequado, por exemplo, sair do *horário* de trabalho para ir à praia, ou, no momento de uma prova escolar, começar a cantar.

Houve isso em "O peru de natal". No início, deparamo-nos com o seguinte trecho:

> Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada almoço, em cada gesto mínimo da família. Uma vez que eu sugerira à mamãe a ideia dela ir ver uma fita no cinema, o que resultou foram lágrimas. Onde se viu ir ao cinema, de luto pesado! (ANDRADE, 1993, p. 75).

Notamos que o luto, sendo uma espécie de *horário*, exerce disciplina extremamente poderosa. Inclusive, com o passar de cinco meses da morte do pai, ele ainda controla a atividade dos membros da família, impondo-lhes tons lúgubres e melancólicos, inibindo-os de realizar ações que, aparentemente, vão de encontro ao pesar. O fator tempo, juntamente com o evento luto, molda os corpos de acordo com o contexto.

Outro subgrupo pertencente ao controle de atividade é *a elaboração temporal do ato*. "Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder" (FOUCAULT, 2012, p. 146).

Ao invés do *horário*, *a elaboração temporal do ato* obriga os corpos a assegurar, a apoiar, ao longo de um momento, o seu encadeamento. Diferente daquele, este penetra ainda mais nos corpos, construindo uma organização que envolve a anatomia do corpo e o tempo determinado.

Esse tipo de disciplina aparece velado na descrição de como eram as ceias de natal enquanto o pai era vivo pelo narrador-personagem: "Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo. Empanturrados de amêndoas e nozes (quanto discutimos os três manos por causa do quebra-nozes...), empanturrados de castanhas e monotonias, a gente se abraçava e ia pra cama" (ANDRADE, 1993, p. 75).

Em referência ao ato "ceia de Natal", observamos como os membros são controlados na narrativa. A festividade somente começa após a Missa do Galo. Depois dela, todos os membros do núcleo familiar de Juca se encaminham para a casa, cerceados a se empanturrar — nessa passagem, inclusive, podemos imputar um leve tom irônico por parte do autor — meramente desse grupo de oleaginosas, além de que há a que o protagonista chama de invasão de seus parentes: "Quando é que a gente já comeu peru em nossa vida! Peru aqui em casa é prato de festa, vem toda essa parentada do diabo..." (ANDRADE, 1993, p. 76) e, por fim, todos que ali moram canalizam forças e energias para concretizar a vontade do pai, a fim de realizar a ceia de Natal.

Os corpos que estão sujeitados ao pai se esquematizam influenciados pela festa em homenagem ao nascimento do deus cristão e são regulados de maneira que as atividades realizadas por cada um tenham uma função, sequenciação e meta. Nada naquele ato está fora do lugar.

O último subgrupo do controle de atividade é o intitulado *articulação corpo-objeto*. Essa espécie de disciplina associa ação, corpo e objeto para um determinado intuito. Na visão do pensador, isso "define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosamente engrenagens entre um e outro" (FOUCAULT, 2012, p. 147).

A *articulação corpo-objeto f*ica evidente, no conto, no momento em que Juca toma da mão da sua progenitora a faca para cortar a ave: "– Eu que sirvo! 'É louco,

mesmo' pois por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa! Entre risos, os grandes pratos cheios foram passados pra mim e principiei uma distribuição heroica (...)" (ANDRADE, 1993, p. 77).

O objeto "faca" pode simbolizar um instrumento doméstico, ou seja, pode haver uma associação do utensílio delegado à mulher, a qual, historicamente, ficou inserida no universo da cozinha. Logo, existe uma articulação do objeto com os corpos, apenas o corpo feminino utilizava tal objeto, a fim de desempenhar papéis ditos femininos. Quem servia o pai, e depois os seus filhos, era a mãe. Notamos a relação intrínseca entre esses dois elementos com esse subgrupo de disciplinas.

Contudo, ainda que fique evidente a presença dos corpos dóceis dentro de "O peru de natal", devemos levar em consideração que existe uma transformação no que se refere à lógica da disciplina produzida pelo patriarcalismo. Nos trechos retirados do conto, o tempo verbal que predominou foram os do pretérito, alicerçando-se no passado: "*Morreu* meu pai, *sentimos* muito, etc." (ANDRADE, 1993, p. 75. grifo nosso), "*Era* costume sempre, na família" (ANDRADE, 1993, p. 76. grifo nosso), "O que se sempre mamãe *servira* naquela casa!" (ANDRADE, 1993, p. 77. grifo nosso).

Isso se deve, pois, à linha narrativa empregada por Juca para exercer uma comparação: um tempo antes da morte do pai e um depois da morte do pai. Ele narrou uma transformação dos hábitos e costumes de sua família. Com o apagamento da figura paterna, a disciplina dos corpos foi afetada.

Em sua obra *A caminho do encontro: uma leitura de contos novos*, Ivone Daré Rabello (1999), a partir de análises de "Totem e Tabu" de Freud em relação ao conto, também corrobora essa visão: "De forma similar e metafórica, e sem domínio consciente dos atos, o filho Juca luta com o pai e quer sacralizar-se como o novo chefe da família, impondo suas leis, opostas, ou quase, às do pai" (RABELLO, 1999, p. 165).

Segundo Rebello (1999), Mário de Andrade entrou em contato com a referida obra de Freud. Assim, houve uma releitura dessa tese antropológica, a qual,

atualmente, caiu por terra, de que a origem da cultura humana se relaciona com o totemismo infantil.

Nesse viés do pai da psicanálise, a refeição totêmica de sociedades tribais renovaria a violação contra a figura paterna acontecida ancestralmente. Ela configurar-se-ia no ato de alimentar-se do totem, o animal sagrado da tribo, protetor. Logo, a devoração do animal totêmico seria uma profanação do pai primitivo e, por sua vez, uma desgraça ao clã. Por isso a característica de tabu.

Desta maneira, para Rabello (1999), "não é difícil ler "O Peru de Natal" como estilização, entre jocosa e séria, de "Totem e Tabu". Juca, menino-grande, com restos de vivência edipiana mal-resolvida, viola solenemente a lei do pai e, por meio do ritual da ceia de Natal, transgride sua lei de contenção, permitindo à família devorar gulosamente o peru-totem" (RABELLO, 1999, p. 167).

Sucede-se, assim, com a ascensão do jovem protagonista, uma transmutação da lógica disciplinar. Não é que há, juntamente com a morte do pai, uma morte dos corpos dóceis. O que ocorreu foi uma alteração da disciplina e, por sua vez, dos corpos dóceis. Notamos que, em cada trecho, houve uma ruptura dos costumes. Antes, a ceia era composta por comidas desinteressantes. Agora, tem-se um peru suculento. Antes, o luto era estendido até depois da missa de sétimo dia. Agora, ele se encerra. Antes, apenas a mãe servia os alimentos. Agora, familiares além dela também o fazem.

Outra figura que não se apaga é o patriarcalismo. Quem foi responsável por alterar a organização dos corpos foi o progenitor, ou seja, o filho mais velho. Não foi a mãe, a tia, ou os irmãos. Quem se assemelha mais ao pai é Juca. Levando em consideração essa proximidade, além das concepções de Da Matta (1985), essa visão se justifica. Aliás, outro fator que mostra isso é o período no qual o conto se passa, o natal.

Segundo Ferreira (1988), o substantivo "Natal" é oriundo da palavra latina *natalis*, que significa nascimento. Ocorre o nascimento de uma nova disciplina dos

corpos, uma disciplina baseada no patriarcalismo hierarquizada e determinada por Juca. A celebração cristã simbolizaria não só a substituição de fato do pai de Juca pelo seu filho mais velho, mas também uma metamorfose da coerência disciplinar formadora dos corpos dóceis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *Contos novos*. Belo Horizonte: Editora Villa Rica, 1997.

COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DA MATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "A família como valor: Considerações não-familiares sobre a família à brasileira". In: ALMEIDA, A., M. et al (orgs.). *Pensando a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, UFRJ, 1987.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa***.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MACHADO, M. "Subjetividade coextensiva em "O peru de Natal". In: <http://www.palpitar.com.br/download.php?file=SUBJETIVIDADE%COEXTENSIVA.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2014.

MOISÉS, M. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

PONTIERI, R. L. *Peru versus galinha: aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector.* Literatura e Sociedade/Depto. de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo, Nº 3, 1998, pp. 43-50.

RABELLO, I. D. *A Caminho do Encontro*. São Paulo: Ateliê, 1999. v. 1.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 14/04/2015

A PERSONAGEM DO JUIZ EM *A EXCEÇÃO E A REGRA*, DE BERTOLT BRECHT, E EM *PERGUNTEM AOS VOSSOS GATOS E AOS VOSSOS CÃES*, DE MANUEL ANTÓNIO PINA

THE CHARACTER OF THE JUDGE IN A EXCEÇÃO E A REGRA*, BY BERTOLT BRECHT, AND* PERGUNTEM AOS VOSSOS GATOS E AOS VOSSOS CÃES*, BY MANUEL ANTÓNIO PINA*

Marília Corrêa Parecis de Oliveira[1]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o comportamento da personagem do juiz em duas peças de teatro: *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, escrita entre 1929 e 1930, e *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*, de Manuel António Pina, publicada em 2002. Tendo em vista as possibilidades de diálogo entre Literatura e Direito, pretende-se avaliar o comportamento da personagem do juiz no tribunal em cada uma das peças, de modo a mostrar posibilidades de como a literatura pode nos proporcionar uma reflexão sobre a justiça.
Palavras-chave: direito; literatura; teatro.
ABSTRACT: This article aims at analyzing the behavior of the judge in two theater plays: "A exceção e a regra", by Bertolt Brecht, and "Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães", by Manuel António Pina. Bearing in mind the possibilities of dialogue involving Literature and Law, we intend to evaluate the behavior of the judge while in court in each of the theater plays, in order to point out possibilities of how literature can provide us with a reflection about justice.
Keywords: law; literature; theatre.

1. INTRODUÇÃO

As relações que se estabelecem entre Literatura e Direito não são novas: se notamos um diálogo entre esses dois campos das Humanidades é porque são lugares

[1] Graduanda em Letras, UNESP.

de linguagem e, sobretudo, lugares de interpretação, como propõe Ronald Dworkin (2001) em "De que maneira o Direito se assemelha à Literatura?". Nesse capítulo, o autor sustenta que a prática jurídica é um exercício de interpretação, não só quando os juristas interpretam documentos ou leis específicas, mas de maneira geral, uma vez que o direito é profunda e interiramente político. Dessa forma, o autor propõe melhorar nossa compreensão acerca do Direito comparando a interpretação jurídica com outras formas de interpretação, como a literária, de modo a compreender melhor o que é a interpretação em geral.

Nesse sentido, o diálogo entre essas duas áreas nos proporciona — ou deveria nos proporcionar — uma reflexão sobre o humano. Tendo em vista, portanto, as possibilidades de diálogo entre Literatura e Direito, esta análise propõe uma leitura do comportamento da personagem do juiz representada em duas peças de teatro: *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*, peça infantil do escritor português Manuel António Pina, e *A exeção e a regra*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

2. A PERSONAGEM DO JUIZ EM MANUEL ANTÓNIO PINA

A peça *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*, de Manuel António Pina, cria um mundo ficcional dividido entre o "reino dos animais", no qual as pessoas são escravas, e o "reino humano", onde os animais o são, e a partir daí apresenta uma situação em que dois humanos, escravos no reino animal, são condenados por roubarem a chave da liberdade, que não lhes pertencia. Desse modo, a peça acaba por lançar ao espectador a seguinte pergunta: "quem é melhor, o homem ou o animal?", e podemos então compreender que o conflito dramático que se estabelece na peça pode ser entendido como o conflito homem *versus* animal. Assim, a peça propõe a revisão, por parte do leitor, dos papéis que cada um ocupa na sociedade e, também, propõe uma discussão acerca da função do tribunal que é composto no final da peça.

É possível estabelecer um diálogo entre o comportamento do juiz no tribunal de *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães* e o juiz no tribunal de *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, da qual se falará adiante. Comecemos, portanto, por discorrer sobre a peça de Pina.

Ao contar a história dos "dois ladrões" (alcunha que dará título à segunda versão da peça), o que a peça de Pina faz é utilizar o processo da inversão, ou, dito de outro modo, faz uso daquilo que Mikhail Bakhtin chamou de *carnavalização*[2]. Bakhtin desenvolve o conceito de "carnavalização" para se referir às festividades ocorridas durante a Idade Média e o Renascimento, associadas a comemorações sagradas, e nas quais se instaurava uma espécie de "mundo às avessas". Nessa inversão de papéis e valores, tal como ocorre na peça de Pina (em que a ordem natural do mundo, na qual os homens é que detêm o poder dos animais, é subvertida), instaura-se, por meio do riso, a relativização da verdade e do poder dominante, de modo a ridicularizar condições tidas como "imutáveis" e dar espaço à mudança.

Na peça de Pina, os dois ladrões cometeram, de fato, um crime: o crime de terem roubado a chave da liberdade, que não lhes pertencia, uma vez que eram seres humanos e, por essa condição, fadados a serem servis aos seus donos, os animais. O crime, no entanto, não foi propriamente o crime de terem roubado o que não lhes pertencia. O roubo da chave da liberdade nada mais é que, de fato, a fuga dos dois "ladrões", ansiosos por liberdade, mas escravizados num reino governado por animais. É o que diz um dos ladrões em dado momento da peça, ao justificar o motivo de ter desejado sair do reino dos animais e regressar ao reino dos humanos:

[2]CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários.* Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&ItItem=2>. Acesso em: 15-09-2014.

> Queríamos vir para aqui viver
> As leis aqui é que são boas:
> quem manda são as pessoas
> e os bichos têm que fazer
> tudo que a gente quiser -
> até deixarem-se comer!
> (PINA, 2002, p. 20)

Como podemos observar pelo trecho citado, a peça de Pina é constituída de versos rimados. Possui também, em sua edição de 2002, desenhos de Pedro Proença, que criam a atmosfera infantil do texto. No entanto, embora as rimas emprestem ao texto da peça certo humor, bem como as ilustrações o fazem, o seu conteúdo não é propriamente cômico, assim como não é propriamente infantil, afinal de contas a peça tem a intenção de pôr em pauta uma séria discussão entre a relação dos direitos dos animais e os direitos humanos, fazendo uso, como já dito, do processo de carnavalização, como é possível notar pela fala do ladrão: "os bichos têm que fazer / tudo que a gente quiser / até deixarem-se comer!". Sobre isso, diz-nos Peter Singer em *Ética Prática*:

> se aceitarmos o princípio da igualdade como uma base moral sólida das relações humanas com os outros representantes da nossa espécie, teremos também de o aceitar como base moral sólida das relações com aqueles que não pertencem à nossa espécie — os animais não humanos. (SINGER, 2002, p. 70).

Ao colocar em cena o trato dos animais para com os seres humanos no ficcional "reino animal", a peça faz-nos questionar sobre o trato convencional e rotineiro que os seres humanos vêm dispensando aos animais. Nesse sentido, apesar de ser uma peça classificada como infantil, ela é impactante à medida que descreve situações que seriam naturais no "reino humano", como, por exemplo, o dono de um cão dar-lhe apenas ossos e restos para comer, mas que nos choca quando o mundo é invertido e quando são seres humanos que têm de se contentar com restos. A atitude reflexiva

solicitada pela peça é, assim, como nos esclareceu Singer, uma atitude ética sobre a igualdade entre humanos e animais. E, mais do que isso, o tribunal composto ao fim da peça teria de também pautar-se numa atitude ética em seu julgamento. É, portanto, sobre o tribunal da peça que se irá discorrer agora.

Na composição do júri do tribunal, formado para julgar os dois humanos ladrões da peça de Pina, temos um papagaio como o promotor de acusação que, ao fim do julgamento, quando nota que não há um advogado de defesa, cumpre também este papel; e o elefante juiz, que entra em cena com a indicação de que numa mão traz a sineta e na outra a sentença já pronta.

> É a Acusação quem começa,
> depois que fale a Defesa.
> Ou o contrário. Não interessa.
> Não faz nenhuma diferença.
> É mais conversa menos conversa...
> Aliás já fiz a Sentença,
> e dela não me desvio
> aconteça o que aconteça!
> (PINA, 2002, p. 25)

Com esta fala inicial do juiz elefante, é possível notar a sua postura indiferente com relação àquele tribunal: "é mais conversa menos conversa". Neste reino animal há uma lógica que não é propriamente a lógica da justiça, sequer da aspiração à justiça, mas sim a lógica de um direito que dela não depende, tendo em vista a distinção entre *Direito* e *Justiça* estabelecida por Jacques Derrida em *Força de Lei*. Assim, percebe-se aqui que o que importa para a formação deste tribunal é a aplicação de uma lei que não aspira ser justa, mas que apenas aspira à força e à coerção, uma vez que nos diz o juiz elefante: "já fiz a Sentença / e dela não me desvio / aconteça o que aconteça". Derrida clarifica-nos que "o direito é sempre uma força autorizada, uma força que se justifica ou é justificada ao aplicar-se, mesmo se esta justificação pode, por outro lado, ser julgada injusta ou injustificável. Não há direito sem força." (DERRIDA, 2003, p. 12).

Esta fala de Derrida faz-nos crer que, todavia, se não há direito sem força, há direito sem justiça. Tais afirmações podem ser esclarecidas quando, ao notar que não havia advogado de defesa, o juiz elefante profere as seguintes palavras:

> Não há Defesa? Tem que haver!
> É preciso alguém para fazer
> um discurso ou outra coisa qualquer!
> Não é que sirva para nada,
> mas a Lei tem que ser respeitada!
> (PINA, 2002, p. 31)

Assim, na peça em questão, a Justiça reduz-se a sinônimo de Lei: o Direito aqui é visto apenas como norma, como aquela *Força de lei* da qual falava-nos o filósofo francês, e que é enfatizada pela repetição do refrão: "não é que sirva para nada, mas a Lei tem que ser respeitada" (PINA, 2002, p. 31). O Direito, portanto, assume um caráter dogmático, que não coloca em causa uma discussão ou questionamento, apenas o cumprimento de seu comando normativo.

Os dois ladrões são condenados à liberdade por meio da sentença do juiz, haja vista que, conforme o ponto de vista dos animais, este seria o pior castigo: os seres humanos dali em diante deveriam passar a viver como *bichos* à procura de sua própria comida e abrigo, sem terem os donos animais para lhes darem sustento.

O juiz elefante comporta-se, nesse sentido, como um operador do Direito que respeita supostamente a lei, uma lei que não se inspira na justiça, mas somente na manutenção de certo *status quo* em benefício daqueles que representam a categoria dominante, ou seja, os animais, e excluindo de qualquer possibilidade de reivindicação de seus direitos aqueles que são a minoria, os marginalizados, isto é, os seres humanos.

3. A PERSONAGEM DO JUIZ EM BERTOLD BRECHT

Na peça de Bertolt Brecht, *A exceção e a regra*, por sua vez, temos como personagens principais um comerciante chamado Karl Langmann, um guia e um cule (denominação antiga para indivíduo que emigrava para trabalhar como assalariado), que são os dois empregados do comerciante. O comerciante Karl, juntamente com o seu guia e o cule fazem uma viagem à cidade de Urga em busca de petróleo. No meio do caminho, na Estação Han, o comerciante acaba por demitir o guia por considerá-lo incompetente e traidor, de modo que segue viagem apenas com o cule pelo deserto inabitado de Jahí. O cule é, então, obrigado a assumir a tarefa do funcionário demitido, isto é, a guiar o comerciante, embora não saiba o caminho, acumulando, assim, duas funções. A certa altura da viagem o comerciante mata-o, pois acredita que o cule iria atacá-lo com uma pedra, quando, de fato, o carregador apenas queria lhe oferecer uma garrafa d'água. A viúva do cule leva o comerciante a julgamento por assassinato, mas o juiz sugere que o comerciante agiu em legítima defesa, pois este não poderia prever a boa ação do cule, já que o natural, nessa lógica que a peça propõe, é que as classes baixas estejam em constante conflito com os detentores do capital. Assim, o juiz absolve o comerciante e não concede indenização à mulher do cule.

Logo no início da peça de Brecht temos uma espécie de prólogo que pode ser entendido como um *coro*, recuperado aqui das tragédias clássicas quase que com a mesma função que antes exercia – uma personagem coletiva que tinha por missão cantar partes significativas do drama, de modo a encerrar a fala da seguinte maneira:

> E, por favor, não achem natural
> O que acontece e torna a acontecer
> Não se deve dizer que nada é natural!
> Numa época de confusão e sangue,
> Desordem ordenada, arbítrio de propósito,

> Humanidade desumanizada,
> Para que imutável não se considere
> Nada.
> (BRECHT, 1990, p. 132)

Contudo, o coro na tragédia grega funcionava como uma personagem coletiva que representava a *polis*, a voz da população, e emitia seus comentários e opiniões no decorrer da peça. De fato, era por meio do coro que conflitos individuais ecoavam no coletivo, e esse tratamento do individual pelo coletivo era o que amplificava a ação dramática. O coro de Brecht, por sua vez, não exerce aqui exatamente a mesma função, conforme nos dirá Suzana Campos de Albuquerque Mello (2009):

> Nesta peça de Brecht, ao se sobreporem num mesmo texto o prólogo e o coro, poder-se-ia interpretar a estratégia brechtiana, primeiro, com uma técnica de distanciamento a apontar para a cultura da Antiguidade clásica, depois, como um modo de colocar a voz do povo, não como tradicionalmente moderadora da ação e dos conflitos, mas como desconstrutora do *status quo*. Observe-se que, desde o começo, o comerciante é logo indentificado pelo coro como explorador e seus dois empregados como explorados. (MELLO, 2009, p. 44)

Na peça, o comerciante é o único que possuiu um nome próprio. Tal fato remete-nos ao que a teoria literária chama de *personagens-tipo*: são personagens, como no caso do guia, do cule e do juiz, por exemplo, que não trazem em si marcas da sua subjetividade, mas representam uma categoria social. É claro que o comerciante também aqui representa uma categoria social, neste caso a da burguesia, mas o fato de ter um nome justamente comprova essa sua superioridade social diante de seus empregados e diante daqueles de uma posição social inferior.

No caso do juiz, este é o detentor de uma função social como representante da justiça e, quanto à sua caracterização na peça de Brecht, não há descrições físicas da personagem, mas alguns traços que marcam seu comportamento e traçam em certa medida seu perfil psicológico. O juiz é uma personagem cínica: manipula o que dizem as outras personagens, sobretudo as testemunhas no tribunal, para manter certa

lógica social governada pelos detentores do capital. Por conta disso observamos uma viragem no julgamento, quando o comerciante se confessa realmente culpado. Antes disso, o julgamento parecia correto; parecia buscar a imparcialidade, mas é quando o comerciante confessa sua culpa ao juiz que este tenta desfazê-la ou minimizá-la, de modo a fazer com que a sentença fique do lado daquele que ocupa a parte privilegiada das camadas sociais. Observemos a seguinte passagem do texto:

> JUIZ — Por que iria dar água ao patrão? Por quê?
> GUIA — Deve ter imaginado que o comerciante estava com sede. *Os juízes sorriem uns para os outros.* Decerto por um sentimento de humanidade. *Os juízes tornam a sorrir.* Talvez até por imbecilidade, e por isso que acho que ele não tinha nada contra o comerciante. (BRECHT, 1990, p. 157)

Apesar da prova trazida pelo guia, de que a suposta pedra que seria utilizada pelo cule para assassinar o comerciante era, na verdade, um cantil, o juiz não se satisfaz com a justificativa: mostra-se irônico durante o depoimento do guia, quando este diz que o cule só queria dar ao comerciante de beber, acabando por decidir que o comerciante não havia de prever as boas intenções do cule, já que eram exceção num mundo que deve ser governado pela norma, pela regra, e acaba o juiz por decretar: "A regra é: olho por olho!" (BRECHT, 1990, p. 158). Nota-se, assim, que o juiz decreta sua sentença pautada numa punição retaliativa.

Neste final do julgamento, quando afirma que o comerciante só matou o inocente porque não podia saber que ele assim o era, o juiz comprova seu discurso caracterizado pela manipulação e sua postura pré-formulada; os seus *preconceitos* com o comportamento das classes mais baixas e sua defesa em favor dos detentores do capital.

Se idealmente um juiz deveria ser imparcial, vê-se que este juiz não o foi e manteve-se do lado dos detentores do capital, assim como o juiz elefante da peça *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*. Nestes dois julgamentos, o Direito sequer

foi sinônimo de justiça, mas serviu integralmente para manter certa lógica social em que predominam as relações econômicas e de poder.

Sendo assim, a consequência das decisões desses dois juízes em seus tribunais é a da eliminação ou desconsideração da classe social mais baixa, considerada como "inimiga". Ao invés de se manterem imparciais, o que seria condizente com sua condição de representantes do Estado e da Justiça, isto é, tratarem a todos como iguais, os juízes, tanto da peça brechtiana quanto o da peça de Pina, mostram que estão a serviço daqueles que detém o poder e os meios de produção, e por isso decidem sempre arbitrariamente em favor do explorador.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação entre os dois júris das duas peças faz-nos chegar à conclusão de que se existe alguma justiça nessa lei executada pelos operadores do direito, o juiz elefante ou o juiz de Brecht, ela certamente em muito difere da justiça que José Saramago propôs em seu texto lido na cerimónia de encerramento do Fórum Social Mundial de 2002: "uma justiça que fosse a emancipação espontânea da própria sociedade em acção, uma justiça que se manifestasse, como um iniludível imperativo moral, o respeito pelo direito a que cada ser humano assiste. [...]"[3].

Dessa maneira, é possível inferir que a literatura não só pode como *deve* nos proporcionar reflexões sobre o humano, ou seja, a literatura pode ser também entendida como algo a que todos devam ter direito ao acesso. A partir daí, notamos que os laços entre Literatura e Direito são ainda mais estreitos do que supúnhamos, já que ela é uma manifestação universal de todos os homens em todos os tempos,

[3] Carta de José Saramago lida no encerramento do II Fórum Social Mundial. Revista Espaço Acadêmico – Ano I – Nº 10 - Março/2002 – Mensal – ISSN 1519.6186. Disponível em: < http://www.espacoacademico.com.br/010/10saramago.htm:>. Acesso em: 30-03-2015.

conforme propõe Antônio Cândido em "O direito à literatura" (CÂNDIDO, 1995), e não há quem possa passar a vida toda sem alguma espécie de fabulação:

> Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido mais amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 1995, p. 242)

Nesse sentido, é possível notar que o que a literatura pode fornecer às reflexões sobre direito e justiça, entre outras coisas, diz respeito à *imaginação empática* — conceito defendido por Martha Nussbaum em *Poetic Justice* (1997) —, isto é, a capacidade de suscitar no leitor o envolvimento com as personagens e as situações descritas nas obras literárias. Enquanto leitores, somos condicionados a nos colocar no lugar do outro por entrarmos em contato com um ponto de vista que não é necessariamente o nosso. O sentimento de injustiça que acomete as personagens julgadas nos dois tribunais (os "dois ladrões", em Pina, e o cule, em Brecht) é o sentimento de injustiça que nos acomete enquanto leitores, de modo que a literatura pode indicar ao direito uma possibilidade de reflexão sobre justiça e alteridade ao humanizar o leitor da forma mais natural possível: por meio da empatia.

REFERÊNCIAS

BRECHT, B. *A exceção e a regra*. In:____. Teatro Completo, em 12 volumes. Volume 1-4. Trad. Geir Campos. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1990.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In:____. *Vários escritos*. 3ª edicação. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DERRIDA, J. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Fernanda Bernardo. Colecção: Campo da Filosofia – 17. Campo das Letras: Porto, 2003.

DWORKIN, R. De que maneira o Direito se assemelha à Literatura? In: ____. *Uma questão de princípio*. Tradução: Luis Carlos Borges. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

MELLO, S. C. A. *A exceção e a regra de Bertold Brecht ou a exceção como regra: uma leitura.* 168f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 26-08-2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-01122009-125813/en.php. Acesso em 30-03-2015.

NUSSBAUM, M. C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Beacon Press: Boston, 1997.

PINA, M. A. *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2002.

SINGER, P. *Ética Prática*. Trad. Álvaro Augusto Fernandes. Coleção: Filosofia aberta. Gradiva Publicações: Lisboa, 2002.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 21/03/2015

RETRATOS DE UMA VIDA: AS CARTAS DE CRUZ E SOUSA

PORTRAITS OF A LIFE: CRUZ E SOUSA'S LETTERS

Jéssika de Aredes Miranda[1]

Nathália Izabela Rodrigues Dias[2]

RESUMO: A partir da análise das correspondências de Cruz e Sousa, este trabalho explora a forma como as cartas do autor retratam sua vida. As missivas cruzsousianas mostram outra face do escritor na qual percebemos uma vida marcada por desilusões, dificuldades financeiras e rejeição étnico-social. Além das misérias vividas, questões estéticas e a relação com a amada Gavita são igualmente exploradas. Dessa forma, mostramos como o poeta das evocações de elementos transcendentais é, também, o homem apaixonado tomado pelo desespero de uma vida pautada pela angústia e o insucesso.
Palavras-chave**:** Cruz e Sousa; correspondência; vida.
ABSTRACT: Starting from the analysis of Cruz e Sousa's correspondence, this paper explores how his letters portray his life. The missives show another facet of the writer in which we perceive a life marked by disappointments, financial difficulties and ethnic-social rejection. In addition to the extreme poverty aspect, aesthetic issues and the relationship with his beloved wife, Gavita, are also explored. Thus, we show how the poet of evocations of transcendental elements is also a passionate man dominated by despair while living a life ruled by misery and failure.
Keywords: Cruz e Sousa; correspondence; life.

> "Quando mesmo Cruz e Sousa não deixasse escrita uma linha sequer, bastava unicamente a sua vida para fornecer uma das mais curiosas monografias humanas".
> Nestor Vítor

A carta é um gênero de feição múltipla, de naturezas diversas — administrativa, social, comercial ou pessoal —, e diferentes tipos — familiar, amorosa, política, autobiográfica, diplomática, etc. Principal meio de contato entre interlocutores

[1]Graduanda em Letras, FALE/UFMG.
[2]Graduanda em Letras, FALE/UFMG.

distantes até o século XIX e boa parte do século XX, escrever cartas era a forma de manter a interação entre os missivistas e de sustentar um relacionamento à distância.

Grande parte dos escritores, por meio de missivas de caráter pessoal, correspondia-se regularmente, seja para o envio de notícias triviais, seja para discutir atividades literárias. Por meio desse diálogo epistolar têm-se registros socioculturais que revelam características e hábitos de uma época, e uma vez que se constitui num momento espaço-temporal específico, a carta atua como reflexo da vivência do indivíduo em determinado tempo histórico, chegando a constituir-se, muitas vezes, como objeto autônomo.

A leitura de cartas de escritores/intelectuais tem mostrado que o gênero epistolar presta-se ao conhecimento do cenário literário e cultural de determinado período, ou como gênese do processo de composição/criação de um texto. Além disso, seu caráter biográfico pode revelar características, intenções e ideias que auxiliem a compreensão do escritor.

> Ler uma correspondência não significa conhecer um autor como ele de fato foi, mas formar uma imagem acrescida de outros tons e enriquecida por certos ângulos. Não se trata de criar um retrato definitivo, mas entrever gestos e traços que relampejam em um momento de ansiedade, de dúvida ou de bem-estar. De fato, uma correspondência intelectualmente afinada com seu tempo, percorre caminhos acidentados e descontínuos. Não é a história de uma vida, com começo e fim determinados. É um processo aberto, sujeito às vicissitudes do tempo e às influências do cotidiano [...]. É uma pluralidade de histórias, desprovidas de princípios rígidos e predeterminados, que permitem ver o curso de uma vida e traçar uma linha de acontecimentos. (SANTOS, 1998, p.287)

Este trabalho pretende mostrar como a correspondência do escritor simbolista João da Cruz e Sousa (1861-1898), filho de escravos, retrata a sua vida: as dificuldades, seu gênio poético, a relação com os amigos e a mulher; tudo aquilo que nos permita enriquecer as possibilidades interpretativas sobre a obra do poeta.

As características de maior relevo do escritor — responsáveis pelo seu reconhecimento como principal nome do Simbolismo no Brasil — como a dicção

poética pesada, o trabalho estético em busca da materialização do inefável, e o conflito causado pela consciência de impossibilidade de realização da experiência mística através da linguagem, não encontram ressonância em suas cartas. A correspondência cruzsousiana mostra outra face do poeta: as desilusões de uma vida marcada pela rejeição étnico-social, os constantes pedidos de ajuda financeira aos amigos, as promessas de amor eterno à esposa Gavita, as discussões acerca de projetos literários e o prenúncio da morte. Estes elementos nos ajudam a construir uma imagem possível do homem que foi Cruz e Sousa. O ceticismo e a desesperança advindos de uma vida coberta de percalços e adversidades de toda sorte refletem-se em uma escrita que se revela consciente de sua própria realidade.

As missivas enviadas à Gavita evidenciam o amor profundo e o respeito do autor pela futura esposa. A mulher é idolatrada como ser divino ao qual ele promete amor puro e fidelidade. Ela é adorada como lugar único de felicidade possível. Além disso, a noiva é retratada como refúgio do mundo que o mirava com profundo desprezo, pois a pureza e bondade de "Vivi", apelido carinhoso dado à sua companheira, são um reduto de proteção onde o poeta encontra alívio e conforto frente à sua marginalização na sociedade.

> [...] eu te tenho como o consolo maior da minha vida, a luz do meu coração, a esperança feliz da minha alma. [...] Amo-te, amo-te muito, com todo o meu sangue e com todo o meu orgulho e o meu desejo poderoso é unir-me a ti, viver nos teus braços, protegido por tua bondade pura, pelas tuas graças que eu adoro, por teus olhos que eu vejo. [...] Eu te queria a ti, em pessoa, para te apertar de abraços, pedindo a Deus para abençoar o nosso amor. [3] (CRUZ e SOUZA, 2008).

O sofrimento de Cruz e Sousa vai além da marginalização sofrida em decorrência de sua etnia e corrente estética; a enorme decadência de sua vida se reflete em algumas cartas que são verdadeiros gritos de desespero, já que ele não tinha recursos

[3]Carta a Gavita. Noite de terça-feira, 20 de setembro, às 7 horas, p. 635. Todas as correspondências citadas estão disponíveis em: <http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.>.

financeiros para comprar nem o alimento de sua família. Os pedidos de ajuda aos amigos políticos e poetas vão desde a súplica por leite a passagens. Cruz e Sousa reclama a Nestor Vítor, figura intelectual e afetiva de maior expressão nos textos, não só ajuda com as finanças, mas, também, a presença do amigo, uma vez que a convivência com ele lhe é consoladora.

> [...] o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror! Minha mulher diz que sou um fantasma, que anda pela casa! Se pudesses vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n'algum ponto desta terrível moléstia, será uma alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração. [4] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Nas correspondências o poeta não é aquele que sugere a evocação de elementos transcendentais e a reflexão sobre a limitação da linguagem, como em sua produção artística, e sim, alguém que se encontra em um profundo desespero — que não está ausente, também, da sua produção poética. Dessa forma, seu rogo é tomado pela angústia de ter como saída única os empréstimos e favores de seus conhecidos. A precariedade da situação em que se encontra o escritor é tão grande que, ao não receber respostas de seus pedidos desesperados, ele escreve por mais vezes às pessoas próximas pedindo quantias menores de dinheiro.

> Ilustre Poeta Amigo
> Com os cumprimentos de estima e consideração que lhe apresento, tomo novamente a liberdade de importuná-lo com relação ao pedido que tive necessidade de fazer-lhe por carta. Uma vez que se não dignou responder-me, peço-lhe ainda, apelando para os seus generosos sentimentos de homem, que me sirva, já não direi com a quantia de 300$000 reis, como lhe pedi, mas ao menos com a metade ou mesmo com 100$000 reis, pois é bem dolorosa a minha situação neste momento. Peço-lhe, que mesmo em sentido negativo, resolva com urgência este bastante difícil pedido. [5] (CRUZ e SOUZA, 2008).

[4]Carta a Nestor Vítor. 27 de dezembro de 1897, p. 649.
[5]Carta a Luiz Delfino. 19 de novembro de 1893, p. 645.

Mais que um simples papel marcado por tinta, a carta aproxima o remetente do destinatário. A foto de Gavita que o poeta possui, não é o bastante para acalmar a sua saudade da amada, a correspondência se faz necessária para suprir uma falta, representando o desejo de materialização da presença.

> Minha adorada Noiva
> Saudades, saudades, muitas saudades é o que eu sinto por ti. Escrevo-te triste por não te ver e tenho, na hora em que te escrevo, o teu querido retrato diante de mim, entre os meus livros, companheiros dos meus sofrimentos.[6] (CRUZ e Souza, 2008).

Nestor Vítor foi o grande amigo de todas as horas do poeta catarinense, e as cartas a ele direcionadas são um misto de desabafo e pedidos de auxílio tanto financeiro quanto emocional. A ligação de amizade entre os dois parece ter sido tão forte que a presença física de Nestor é requisitada quase como um analgésico para a dor da tribulação. Frente à opressão do mundo e as tragédias íntimas, o consolo da presença é o amparo do desvalido.

> Meu Grande Amigo
> Peço-te que venhas com máxima urgência a minha casa, pois minha mulher está acometida de uma exaltação nervosa, devido ao seu cérebro fraco que, apesar das minhas palavras enérgicas em sentido contrário e da minha atitude de fraqueza em tais casos acredita em malefícios e perseguições de toda a espécie. Cá te direi tudo. A tua presença me aclarará o alvitre que devo tomar. [7] (CRUZ e SOUZA, 2008).
>
> [...] Tenho tido grandes saudades de nossa convivência, tão consoladora e tão nobre. [8] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Cruz e Sousa mostra suas misérias pessoais sem fugir da realidade dos fatos e apresenta, ainda, certa consciência sobre a proximidade de sua morte, porém, sem perder a coragem. Tal meditação do autor sobre o fim da vida foi expressa

[6]Carta a Gavita. Noite de terça-feira, 20 de setembro, às 7 horas, p. 635.
[7]Carta a Nestor Vítor. Rio, 18 de março de 1896, p. 647.
[8]Carta a Nestor Vítor. Rio, 2 de junho 1896, p. 648.

poeticamente em *Últimos Sonetos*, publicação póstuma de 1905, em que os poemas sugerem uma preparação do poeta para a morte e o desejo de percorrer o caminho transcendental da eternidade por meio da arte. Não nos estenderemos nos comentários sobre a obra anteriormente citada, pois, aqui, pretendemos nos dedicar às cartas cruzsousianas.

> Meu Nestor
> Não sei se estará chegando realmente o meu fim; — mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando. [9] (CRUZ e SOUZA, 2008).

> Meu Araújo
> Que os meus braços amigos te apertem bem de encontro ao meu coração, no momento em que receberes estas linhas saudosas. Mas escrevo-tas, meu querido irmão, com a alma dilacerada de angústias, porque me vejo a morrer aos poucos, e quisera, pelo menos passar alguns dias contigo, antes que isso sucedesse, pois vejo em ti um grande e afetuoso amparo aos meus últimos desejos. Fala com teu amigo José Fernandes Martins, e arranja com ele uma condução no paquete Industrial, para mim, para a Gavita e para os meus quatro filhos. Se escapar da morte que, no entanto, julgo próxima, ajudar-te-ei no teu colégio, ouviste? Saudades. O teu pelo coração e pela arte, Cruz e Sousa. [10] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Em meio às cartas de amor e clamor, há alguns textos que apresentam opiniões e projetos literários do autor. Em uma epístola a Gonzaga Duque, notamos a exposição do plano de criação da *Revista dos Novos*. A missiva referida data de 1894, contudo, a ideia de fundação de tal veículo de propagação artística começou a circular no ano de 1891. O intento da revista era servir como instrumento de luta dos simbolistas na divulgação de sua estética, da mesma forma como dispunham os escritores tradicionais — parnasianos. Cruz e Sousa assume uma postura apostolar e cita claramente os poetas com os quais gostaria de contar no projeto. Além disso, é evidente o seu repúdio pelo teatro, o gênero não deve ser nem mesmo citado na

[9]Carta a Nestor Vítor. Rio, 27 de dezembro de 1897, p. 649.
[10]Carta a Araújo Figueiredo. Rio, janeiro de 1898, p. 651.

revista — de acordo com a justificativa apresentada no texto, não existiria ligação entre as orientações estéticas do grupo e aquele gênero. Em razão da riqueza de elementos presentes na carta referida, optamos por reproduzi-la aqui integralmente.

> Rio, 11 de abril de 1894.
>
> Na impossibilidade de falar-te calmamente, escrevo-te uma ligeira exposição sobre a Revista dos Novos. Penso que o grupo que deve naturalmente constituir os combatentes da Revista dos Novos tem de ser composto da tua individualidade, Emiliano Perneta, Oscar Rosas, Arthur de Miranda, Nestor Victor, B. Lopes, Emilio de Menezes, Lima Campos, Araújo Figueiredo, Virgílio Várzea, Santa Rita, Maurício Jubim, Cruz e Sousa e Gustavo Lacerda, simplesmente sendo que este último deverá dar escritos sintéticos, muito generalizados, sem personalismo, sobre política socialista. Penso assim porque esses foram sempre, mais ou menos de vários modos intelectuais, e em tese, os nossos companheiros, tendo cada um deles, na proporção de sua aptidão, na esfera de sua perfectibilidade, um sentimento homogêneo do sentimento comum na Arte do Pensamento escrito. Penso também que o único homem fora da nossa linha artística de seleção relativa possível, que deve ser simpaticamente admitido, para críticas científicas para artigos de caráter positivo moderno, é o dr. Gama Rosa, que podemos considerar, à parte toda a nossa independência e rebelião como um austero e curioso Patriarca do Pensamento novo. Os mais, seja quem for, que venham de fora, isto é, que se apresentem com trabalhos estéticos e de tal natureza alevantados e sérios que possam ser admitidos nas colunas nobres da grande "Revista", para o que basta apenas uma análise severa, rigorosa, desses trabalhos. Enfim, apenas esse deve de ser o grupo fundador por excelência, deve constituir o corpo uno das Idéias da Revista nos seus elevados fundamentos gerais, à parte dos detalhes da compreensão de cada um em particular. Entre esses fundamentos gerais acho que deve ser um dos principais, o maior e mais firme radicalismo sobre teatro, não permitir seções, notícias, folhetins ou coisa que diga respeito a teatro que, por princípio e integração de Idéias, não deve existir para a nossa orientação d'Arte na Revista dos Novos. Teu. Cruz e Sousa. [11] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Ainda sobre a *Revista dos Novos,* Cruz e Sousa escreve em janeiro de 1897 a Araújo Figueiredo, convidando-o para o projeto junto a Nestor Vítor e outros poetas. Os planos de propagação do grupo são grandes e o intento é produzir uma publicação expressiva, capaz de ganhar espaço no cenário tradicional literário.

[11]Carta a Gonzaga Duque. Rio, 11 de abril de 1894, p.645.

> Caríssimo Araújo
> Saudades e abraços. — Esta carta tem por fim somente convidar-te para uma Revista de Arte que o Nestor Vítor, eu e outros vamos fundar. Será uma publicação vigorosa e alta nos seus fundamentos, trazendo o cunho superior de uma força espontânea e nobre. [12] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Em carta de 1889 a Virgílio Várzea, amigo de longa data com quem publicara o livro *Tropos e Fantasia* (1885), Cruz e Sousa manifesta todo o seu transtorno e revolta pela situação de miséria em que se encontrava:

> Adorado Virgílio
> Estou em maré de enjoo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho. Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só te tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. [13] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Ele reclama da indiferença e do desdém com que era tratado, a ponto de não obter um emprego[14]. Embora tivesse recebido pelo seu pai de criação — Guilherme Xavier de Sousa — uma educação formal, fosse um homem culto e admirado pelos amigos, Cruz e Sousa via-se preso a uma "maldição social": mesmo a sua capacidade intelectual e o alto nível de seus escritos não eram capazes de superar o fato de que era negro, num tempo em que opiniões racistas eram sustentadas por teorias acerca da desigualdade das raças.

[12]Carta a Araújo Figueiredo. Rio, 8 de janeiro de 1897, p.649.
[13]Carta a Virgílio Várzea. Corte, 8 de janeiro de 1889, p. 641.
[14]A convite de Oscar Rosas havia se estabelecido no Rio de Janeiro, mas em poucos meses retornou a Desterro, pois não conseguiu trabalho.

> Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa. Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspido de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível! [...].[15] (CRUZ e SOUZA, 2008).

Ao dizer-se ariano, Cruz e Sousa manifesta sua revolta face às injustiças da sociedade branca. O ariano de espírito depurado estava sempre em confronto com o africano "emparedado"[16], uma vez que a educação, cultura e inteligência que possuía, esbarravam no que, naquele tempo, era sua característica definidora: a qualidade de negro. Embora não tenha vivido na senzala, Cruz e Sousa viveu as contradições da abolição que, rejeitando a escravidão, não deu condições de vida aos ex-escravos e seus filhos. O escritor perturba-se ao constatar que sua sensibilidade e aptidão de espírito eram-lhe inúteis, pois não o capacitavam a ascender ao escol da sociedade e a tornar-se como os grandes escritores, essa raça de "eleitos".

A vida na miséria, a marginalização e perseguição sofridas em um mundo "negro e duro" refletem-se na obra do poeta que, aspirando ao transcendente, como em geral os simbolistas o fazem, não deixa de ligar-se a aspectos e lutas referentes ao lugar social que ocupava como filho de ex-escravos. Essa noção consciente da sua realidade perseguiu Cruz e Sousa até sua morte, de tuberculose, em 19 de março de 1898.

Nas palavras de Andrade Muricy "os simbolistas julgavam poder viver dentro do seu sonho, na sua poesia [...]."[17] (MURICY, 1987, p. 40). Talvez seja isso que Cruz e

[15]Carta a Virgílio Várzea. Corte, 8 de janeiro de 1889, p. 642.
[16]Não nos referimos ao que Roger Bastide chama de nostalgia do branco, trata-se apenas da constatação de um fato, em uma sociedade escravagista. Afinal, a Lei Áurea havia sido assinada no ano anterior (1888).

Sousa tenha feito, como forma de sobrevivência em uma sociedade indiferente, numa vida assombrada constantemente pelo drama da raça.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, R. Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Coleção Fortuna Crítica).

MURICY, A. Atualidade de Cruz e Sousa. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, v.2, p. 10-73.

SANTOS, M. D. dos. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SOUSA, J. da C. e. Correspondência. In:____ *Obra completa*: prosa/João da Cruz e Sousa. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 2, p. 633-654. Disponível em: <http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf>. Acesso: 17 de jun. 2013.

VITOR, N. Cruz e Sousa. In:____. *Obra Crítica*. Coleção de Textos da Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1969.

Submetido em: 17/09/2014

Aceito em: 11/04/2015

AS FILHAS DE PHÍDIAS E A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE EM *AMADORA*, ROMANCE DE ANA FERREIRA

PHIDIAS' DAUGHTERS AND THE REPRESENTATION OF SEXUALITY IN AMADORA*, A NOVEL, BY ANA FERREIRA*

Micheli Bispo Amorim Cruz[1]

Resumo: Há significativo debate, no campo das humanidades, acerca do que seria genuinamente natural e o que seria resultado das elaborações culturais que os grupos humanos desenvolvem. A partir da alusão ao número de ouro, este estudo problematiza como a representação da sexualidade presente no romance *Amadora* (2001), escrito pela paulistana Ana Ferreira, permite discutir a construção cultural de paradigmas relacionados deliberadamente a elementos da natureza a serviço de sofisticada estratégia de rígido controle social.
Palavras-chave: representação; romance; sexualidade.
Abstract: There is significant debate, in the humanities, about what would be genuinely given the nature and what would be the result of cultural elaborations that human groups develop. From the number of gold metaphor, this study discusses how the representation of sexuality present in the novel Amadora (2001), written by Ana São Paulo Ferreira, lets discuss the cultural construction of paradigms deliberately enrolled the elements of nature to the service sophisticated strategy hard social control.
Keywords: representation; novel; sexuality.

1. INTRODUÇÃO

Durante anos o homem procurou a beleza perfeita, a proporção ideal. Por isso, os gregos criaram o retângulo áureo com base no número de ouro. Trata-se de um número irracional misterioso e enigmático que se manifesta em uma infinidade de

[1] Mestranda em Literatura e Cultura, UFBA.

elementos da natureza na forma de uma razão, sendo considerada como oferta de Deus ao mundo. O Partenon grego, construído no governo de Péricles, contém a razão de ouro no retângulo que ilustra sua fachada, o que revela a preocupação em eternizá-lo belo e harmonioso. Um dos escultores e arquitetos encarregados da construção do monumento foi Phídias. A representação gráfica adotada para o número de ouro é a inicial do nome desse arquiteto: a letra grega ϕ (Phi maiúsculo).

Presente em quase tudo que há de mais estruturalmente harmonioso na Terra, a proporção áurea serve de inspiração para matemáticos relevantes, desde Pitágoras a Leonardo de Pisa. Segundo pesquisas, o conceito de beleza e perfeição concretiza-se na natureza por meio de representações como a da concha do caramujo náutilo, em colmeias, girassóis, nos gomos das pinhas e do abacaxi. No campo da música, as sinfonias de Beethoven foram influenciadas pelo referido conceito, servindo de modelo para a construção de melodias posteriores. Contudo, o maior expoente na utilização deste princípio foi Leonardo Da Vinci.

Defensor do conceito de que a arte deve manifestar-se em movimento contínuo, harmonioso e belo, Da Vinci utilizou-se da razão áurea na sua sofisticada produção, denotando domínio de conhecimentos matemáticos para o alcance da perfeição artística. Ele desempenhou relevante papel de cientista, ao utilizar-se de cadáveres para testar a proporção ideal em humanos, comprovando variadas ocorrências da razão de ouro nos indivíduos. Através desta constatação, a perfeição na compleição física humana contribui para a defesa do argumento da *episteme* de que o ser humano é a maior prova da criação: obra prima de Deus. Assim, nasce o Homem Vitruviano para ilustrar — de maneira clara e didática — as diversas figurações do número de ouro no homem. A imagem mostra uma figura masculina desnuda e separada simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. O desenho e o texto são chamados de *Cânone das Proporções*. Desta forma, apresenta-se como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são

perfeitas, segundo o ideal clássico de beleza. O desenho é considerado símbolo da simetria básica, extensiva ao universo como um todo.

A metáfora da proporção ideal exerce, neste artigo, a função de recurso analítico disparador da reflexão acerca da atitude cultural, por parte da crítica, de considerar o que advém da natureza superior a algumas manifestações culturais humanas, sob o pretexto da sacralidade. Assim, é tácito perceber que o privilégio especulativo assegurado ao "natural" (aplicado ao raciocínio da proporção ideal e ao padrão clássico de beleza) perpassa discursos que marginalizam determinada clave "cultural", sob o pressuposto da desarmonia ou da imperfeição, atribuindo-lhe a posição de inferioridade, rebaixamento.

Abordar o binômio "natureza" x "cultura" é matéria delicada, uma vez que o debate se constitui com base na formulação sempre cultural que cada sociedade produz a partir de dados biológicos ou naturais de que dispõe, para determinar o que considera de uma ou outra categoria, majoritariamente pondo-as sob o prisma da comparação excludente. Todo controle social (e principalmente o controle dos corpos) é baseado nessa distinção, que já criou muita polêmica, inclusive entre antropólogos como Marcel Mauss e Levi-Strauss, que tentaram, de diversas maneiras, postular como se dá a passagem do estado de "natureza" para o estado de "cultura". É uma longa discussão, sobre a qual este estudo não se deterá. Interessa analisar, por hora, como a enunciação literária presente no livro *Amadora* (2001), escrito por uma autora brasileira no século XXI, denuncia e enfrenta as severas intenções de fiscalização social no que tange à sexualidade, tendo por base o padrão de comportamento calcado no equilíbrio e na moral diretamente relacionado ao arquétipo clássico de beleza e perfeição humanas.[2]

[2] Compreender que a lascívia por si mesma é marcada pelo halo do mistério, principalmente quando ela é ingrediente do fazer literário, ampliará a discussão pretendida para a seara de colaborações acerca do debate sobre as sexualidades, muito mais do que assegurará assertivas definitivas diante dessa pauta.

Priorizar o "natural" em detrimento do "cultural" parece constituir um argumento em defesa da manutenção de valores sagrados e princípios morais que operam a serviço da construção de tabus e interdições que escamoteiam estratégias de monitoramento social. Essa avaliação endossa a tese de que produtos culturais reveladores das intimidades humanas, a exemplo do romance *Amadora*, agridem diretamente os conceitos da virtude moral e religiosa, preocupados com a manutenção da ordem, da harmonia e da beleza, matéria de base dos simpatizantes do axioma da proporção áurea, que consideram a abordagem da liberdade sexual ultrajante e pervertida.

A sexualidade é uma das últimas fronteiras políticas do corpo humano. As narrativas rotuladas como pornográficas, obscenas, licenciosas e fesceninas parecem excluídas do sacro santo reino da alta literatura, na qual somente através da placidez erudita de abordagens filosóficas a intimidade sexual aparece. Há de ressaltar que no cânone literário brasileiro existem algumas manifestações de transgressão à ordem estabelecida para o comportamento sexual humano. Em *Lucíola* (1862), *O Cortiço* (1980) e *Bom Crioulo* (1985) — publicados no Brasil por José de Alencar, Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, respectivamente —, para citar apenas alguns exemplos, identificam-se excertos figurativos de uma sexualidade mais atrelada à corporeidade e liberdade das normas sociais estabelecidas, dissociadas do fim exclusivamente reprodutivo. Todavia, tais textos apresentam fragmentos de rebeldia, diferentemente do romance analisado neste artigo, cujo predomínio discursivo aponta para a atmosfera do embate ideológico. Ao levantar a discussão acerca dos limites do proibido, narrativas libertárias, a exemplo de *Amadora*, estimulam a elucubração e contribuem para uma revisão de valores e possíveis mudanças de raciocínio em torno de paradigmas sociais estabelecidos.

2. A REPRODUÇÃO "NATURAL" E A SEXUALIDADE "CULTURAL"[3]

Aludir a Phídias significa associar a compreensão cultural de sexualidade sob o rótulo do "natural", em que o sexo teria exclusivamente como fim a reprodução. Tal concepção arrasta consigo um filão histórico de representações vinculadas à virtude moral, ao bom senso e às interdições de tudo que ameaça a aura de harmonia, beleza e perfeição que giram em torno do sexo, princípios manipulados para a imposição de determinado padrão de comportamento. Oposto ao primeiro de dois pólos de raciocínio, a sexualidade marcada pelo signo "cultural" sugere ser entendida aqui como elaboração coletiva de pensamentos variados sobre sexo, em que o prazer e a liberdade sexual estariam desvinculados do enlace afetivo e da procriação.[4] Tais transgressões são consideradas obscenidades.[5] Assim, proferi-las coaduna ao gesto de colocar em cena aquilo que deveria estar nos bastidores.

Com base em Carlos Roberto Winckler (1983), é pertinente incluir, também, que o comportamento sexual brasileiro está diretamente relacionado à injunção dos valores reacionários burgueses. Para ele,

> a moral sexual burguesa possui duas dimensões: a primeira refere-se à organização psicofísica do corpo burguês e das classes populares, conforme o tipo de trabalho e de produção capitalista; a segunda, à utilização político-ideológica da questão sexual, como tentativa de manter a hegemonia burguesa e de estabelecer a unidade entre formas de comportamentos e a atividade prática coletiva. (WINCKLER, 1983, p. 10)

[3]Ao tentar compreender a representação da sexualidade para conduzir a leitura imanente do texto, vale pontuar que isolamos arbitrariamente a análise psicológica e filosófica, que em outra escala seriam producentes à análise das sexualidades.

[4]Cabe salientar que a distinção entre "natureza" e "cultura" proposta no texto presta-se tão somente à identificação de dispositivos sempre culturais, cuja finalidade de impor padrões de comportamento elabora jogo de desqualificação de posturas transgressivas.

[5]Termo derivado do vocábulo "*scena*", cujo significado literal seria "*fora de cena*". Ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana, o que se esconde.

A segunda dimensão, que supõe uma espécie de relação pedagógica, preocupada em envolver não apenas gerações velhas e novas, mas toda sociedade e os indivíduos na relação com outros, é, portanto, o dispositivo responsável pela construção da referência de comportamento ideal (naturalizado através dos princípios de harmonia, equilíbrio e beleza), bem como pelo aparelhamento das proibições e suas consequentes punições. Segundo Winckler, no Brasil, a consolidação definitiva da família nuclear burguesa e da peculiar moral sexual firma-se após 1930, quando a autoridade da família agrária cafeeira é substituída pela supremacia da burguesia industrial, que procura generalizar a forma de organização sociosexual não só a partir da sociedade civil, como do Estado.

Georges Bataille (1987), ao refletir sobre o erotismo em obra homônima, afirma que "o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução" (p.42). Parte significativa das pessoas ainda entende como problemáticas as concepções que pensam o sexo apartado dos fins de reprodução, tal qual asseveram os "valores naturais". Contudo, não se pode perder de vista que há múltiplas possibilidades de pensar a sexualidade pelo viés da "cultura".

Octávio Paz (1999), ao analisar a obra do Marques de Sade, afirma que "os atos eróticos são instintivos: ao realizá-los, o homem se cumpre como natureza" (p. 21). E complementa:

> erotismo e sexualidade são reinos independentes, pertencentes ao mesmo universo vital. Reinos sem fronteiras ou com fronteiras indefinidas, mutantes, em perpétua comunicação e mútua interpenetração, sem jamais fundir-se inteiramente.
> Não há uma diferença essencial entre o erotismo e a sexualidade: o erotismo é sexualidade socializada, força vital expropriada pela sociedade. (PAZ, 1999, p. 24)

Considerar o erotismo como "sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo" (Paz, 1999, p. 23) é admitir rasura nas fronteiras que separam forças de "mesmo universo vital", responsáveis por discriminar a sexualidade com base na superficialidade e solidão.

A obra literária analisada neste artigo problematiza valores de contestação da repressão, pois pretende afirmar a tese da liberdade sexual. Assim, faz-se necessário estar atento ao fato de que a procura pela expressão de um conjunto de relacionamentos e emoções, por parte da personagem principal, deve estar conectada com propósitos que vão além da exaltação da libido. Ela explora as sombras, desmascara os fantasmas, mostra os segredos da intimidade.

Ângela, protagonista que assume a instância narrativa, relata as próprias experiências sexuais, revela o lado humano mais instintivo; permite-se guiar pela atração do momento ou por interesses particulares, como se observa no encontro com Davi, personagem dono da imobiliária a que se reporta com a finalidade de negociar a dívida relativa ao imóvel, presente no capítulo intitulado "O homem cavalo":

> Passei a mão no cabelo úmido, olhei pro céu nublado e quando pensei em dar meia-volta surgiu na porta um homem de terno preto. Ele passou por mim e foi abrindo um carro também preto. Li na vaga — DIRETORIA — e entendi a mensagem. (FERREIRA, 2001, p. 91)
> (...)
> Oito cervejas. Segurei o rosto dele e o beijei... Ele puxou meu cabelo como se fosse uma crina e deixou o beijo mais violento, estava ofegante, também eu estava, vi todo o sangue do corpo dele se concentrando no pênis. (FERREIRA, 2001, p. 95)

No excerto, a metáfora animal serve de recurso para demarcar a noção de sexo filiada ao caráter "natural", no qual a expectativa de reprodução é frustrada em nome da busca exclusiva de prazer, denotando a dessacralização da ideia de sexo associado à fecundação. O coito narrado brutaliza (de modo arbitrário) a relação, explicitando, inclusive, uma distância afetiva entre os pares. Por esse exemplo, é possível ampliar a

noção do ideário "natural", ratificando que o mesmo não passa de construção cultural elaborada propositalmente para conceber determinado valor que se pretende supremo diante dos demais: que seriam considerados de baixa extração "cultural".[6]

Em *A história da sexualidade* (1980), Michel Foucault decide atacar o que denomina "a hipótese repressiva". De acordo com o ponto de vista do filósofo, as instituições modernas compelem o indivíduo a pagar alto preço pelos benefícios que oferecem. Para o autor, civilização exige disciplina que, por sua vez, implica em controlar os impulsos interiores. O poder disciplinar produz corpos dóceis, controlados e regulados em vez de espontaneamente capazes de atuar sobre os arroubos do desejo. Para o pensador, o que há de mais importante na discussão é a emergência de "mecanismo da sexualidade", uma "administração positiva do corpo e do prazer" (FOUCAULT, 1980, p.142). Nesta esteira, Ana Ferreira sugere apostar na autonomia da sexualidade como tentativa de tal "administração", indubitavelmente "positiva" no discurso que emerge da instância narrativa que elabora.

No romance de Ferreira há um exemplo de uso do "mecanismo da sexualidade" foucaultiano no capítulo "O Despertar" (2001, p.29), no qual a protagonista explica como, ainda na puberdade e desejando perder a virgindade, seduz (de forma intencional) o pai de um amigo, dentista de idade avançada.

> "Eu sabia que ele me achava linda... meus peitinhos já se faziam notar e eu fiz questão de vestir uma Hering branca bem justa e uma saia curta, que deitada, daria pra ver a calcinha. E ele com dois dedos dentro da minha boca... revirei os olhos e chupei os dedos grossos daquele homem todo de branco. No lugar dos dedos ordenei que colocasse a língua". (FERREIRA, 2001, p.30).

[6]Por esse pressuposto, há de verificar o risco de hierarquização cultural como sendo um dos danosos desdobramentos possíveis para a discriminação existente entre "natureza" e "cultura". Embora se identifique esse risco, não se pretende desenvolvê-lo neste trabalho.

Mesmo relatando o episódio transcorrido em fase juvenil, a narradora o faz com um *flashback*, assegurando, através da trama, orgulhar-se de sua consciência corporal e determinação, afloradas desde a adolescência.

Em *A transformação da intimidade,* Anthony Giddens (1993) analisa as mudanças de comportamento humano com relação à sexualidade, ao amor e ao erotismo nas sociedades ocidentais modernas. Uma das apostas, ao se referir à revolução sexual na contemporaneidade, é o conceito de *sexualidade plástica*, "sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução, que pode ser caracterizada como um traço da personalidade, intrinsecamente vinculada ao eu" (p.10).

Alocada no filão de abordagem cultural proposta por Bataille (1987) e atualizada por Giddens (1993), a presença da *sexualidade plástica* parece funcionar como elemento de intervenção da "cultura" sobre a qual se considera substância da "natureza", revisando a perspectiva humana frente à consciência sexual. A personagem central do romance figura tal conceito no capítulo "O Ilusionista" (FERREIRA, 2001, p.53), ao relatar a noite em que consensualmente vivenciou a promiscuidade de relacionar-se com cinco homens diferentes, todos desconhecidos. Ao relatar uma dessas experiências admite:

> Eu sorri e abaixei a cabeça. Ele veio. Fui logo avisando que não falava francês, e ele me disse, meio em inglês, meio em espanhol, que nos entenderíamos só com os olhos. (...) Usamos todos os recursos linguísticos e não demorou muito para que os dois percebessem que a linguagem corporal seria a única cabível ao casal. Nos beijamos, ele beijava normal. Estava ofegante. Pela pressão na minha perna deu pra perceber a ereção. Fomos para os sofazinhos escuros, eu estava de saia, propositalmente, saí mal intencionada e nada mais oportuno que uma saia. (p. 60)

A postura arrojada revela a segurança da personagem diante do desejo sexual puro e simples — fato que provoca distanciamento da aura de sexualidade "natural" (com vistas à procriação) imbricada em amor, típica da representação sexual presente

na mentalidade dos que perseguem o padrão de equilíbrio e harmonia —, ao passo que aproxima o comportamento de Ângela ao de algumas das mulheres contemporâneas, caracterizando-as pelo mecanismo "cultural" como novos sujeitos, que vivem suas sexualidades sem tabus ou amarras regulatórias.

O propósito ideológico de narrar a variedade sexual experimentada pela protagonista fica explícito como tentativa de demarcar a mudança de postura da mulher na contemporaneidade. Ao expor uma sexualidade livre de dogmas sociais e de convenções "naturais", a narradora experimenta um erotismo fluido, tipicamente descomprometido com a tradição, cuja associação se aproxima mais da esfera "cultural", defensora deste perfil libertário. O tom narrativo provoca no leitor certa expectativa de contravenção frente aos ditames convencionais da sexualidade. Todavia, a transgressão nutrida durante o enunciado é interrompida no capítulo "Amor encantado" (FERREIRA, 2001, p. 130), quando se apresenta a possibilidade de realização sexual por via exclusiva do amor.

Amadora, pactuando com os estudos realizados por Bárbara Wieler (2012), regride na capacidade de rebelar-se contra a tradição quando, "no desfecho da obra, a narradora admite encontrar no grande amor da sua vida a salvação para crises de insaciedade..." (2012, p. 58), revelando-se um romance ainda preso a valores e convenções que priorizam a sexualidade nos moldes "naturais". A liberalização da moral, confirmada na obra, é um fato com consequente afrouxamento dos costumes, mas que nem de longe indica o fim da repressão. "O que há é uma mistificação da repressão, que conduz os indivíduos a uma liberdade condicional, sob vigilância de esquemas reducionistas" (MORAES; LAPEIZ, 1983, p. 135). Os arroubos vão se disciplinando e a satisfação, ainda que reduzida, é garantida mesmo que sob o signo da repetição, organizando a transgressão e domesticando o desejo.

Os estudos de Bataille (1987) fazem a distinção entre dois tipos de erotismo: o masculino e o feminino. O primeiro relaciona-se ao aspecto da *descontinuidade* erótica;

isto é, está voltado apenas para o prazer sexual imediato e ocorre, preferencialmente, nos homens, pois em maioria não associam obrigatoriamente a relação sexual aos sentimentos. No segundo, tem-se o aspecto aguçado da *continuidade* erótica; ou seja, há uma tentativa de unir o ato sexual à esfera dos sentimentos e se manifesta primordialmente nas mulheres, pois, em geral, buscam uma relação duradoura, associando a relação sexual ao compromisso com o parceiro. A protagonista em estudo parece enquadrar-se nas classificações do teórico, uma vez que a descontinuidade que pretendia foi solapada por um grande amor, revelando explícito retrocesso na transgressão projetada diante da concepção de sexualidade libertária.

As pesquisas mais recentes de gênero apontam que todas as formas de manifestação da sexualidade são culturalmente apreendidas.[7] O que acontece é que algumas formas de sexualidade foram "naturalizadas" ao longo da história, de modo a excluir as demais. A distinção criada não passa de um dispositivo político de dominação que foi e ainda continua sendo utilizado, sobretudo em relação aos corpos femininos. Há, portanto, no romance, imbricamento entre a concepção de liberdade sexual, engendrada pelos moldes da "cultura" contemporânea — apresentada durante os episódios nos quais a protagonista relata experiências em que demonstra explícita intenção de enfrentar os tabus que circundam o assunto, pondo-se defensora do prazer sexual desarticulado de vínculos emocionais — e a elaboração cultural chancelada por "natural", que postula a contrição feminina, pois, ao final, a narrativa recolhe-se à padronização da saciedade sexual exclusiva ao grande amor. Observa-se, portanto, que o texto analisado, apesar de tentar subverter, reafirma paradigmas arrolados à tradicional caracterização da sexualidade culturalmente instituída em associação aos elementos da "natureza".

[7] ARRUDA FILHO, 2006; BUTLER, Judith, 1999; CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano, 1995; CUNHA, Helena Parente, 1999; LEMAIRE, Ria, 1994; SWAIN. Tania Navarro, 2001.

3. A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE ATRAVÉS DE RECURSOS RETÓRICOS

Depois de breve passagem pelo conteúdo, é pertinente perscrutar como a estrutura da narrativa colabora para a reflexão acerca da representação sexual. Wayne Booth (1980) assevera que

> Embora alguns personagens e acontecimentos possam comunicar, por si próprios, a sua mensagem artística ao leitor, carregando assim sob forma fraca a sua retórica, nenhum deles o fará com a clareza e força necessárias até que o autor faça incidir todos os seus poderes sobre o problema de levar o leitor a ver o que eles realmente são. O autor não tem a opção de usar destaque retórico. A sua única opção é entre os tipos de retórica que vai usar. (BOOTH, 1980, p.132)

Segundo Booth (1980), o uso retórico é inerente à escrita criativa. Assim, cabe-nos investigar os recursos discursivos utilizados por Ana Ferreira para tratar a questão da sexualidade na composição do romance.

O livro instiga, de início, pela ambiguidade do título: *Amadora* tanto remete a principiante, aprendiz, como a quem ama. Protagonizada por Ângela Costa, a história narra variadas experiências sexuais intensas, vivenciadas por espírito despreocupado em cumprir exigências de padrões morais e religiosos, diferente daqueles que versam em defesa da harmonia e da beleza, tais quais os adeptos da filosofia da proporção ideal.

O romance *Amadora* é distribuído em vinte e quatro capítulos semelhantes a contos. O texto oferece ao leitor conteúdo subversivo, em que se alternam passagens eróticas e pornográficas. Dentre as muitas tipologias narrativas, o romance apresenta-se como gênero adequado ao relato de complexidades experimentadas pela protagonista. Utilizando-se de uma linguagem que oscila entre informalidade e erudição, a narradora situa o leitor diante de um conflito central gerador do enredo: a

procura por saciedade sexual. Contudo, em meio à busca, a personagem vivencia outras crises na medida em que troca de parceiro, numa sugestão de tecer, ao longo dessas passagens, o acúmulo de frustrações e ricos exemplos de autoconhecimento. Sem episódios loquazes, insinua, para um leitor perspicaz, a transmissão de conselhos através do acúmulo de saberes que agrega ao longo de experiência de vida simples e banal.

A protagonista assume a instância narrativa e lança mão de estratagema engenhosamente inventivo para demarcar o lugar de fala que ocupa quando, no capítulo "A pasta amarela" (FERREIRA, 2001, p.23), ao analisar os escritos de memória da mãe, reafirma sua condição de *nefilim*, os filhos dos anjos com os humanos. Ângela sempre questionou a própria paternidade de modo que, ao tomar contato com a narrativa que gerou a sua origem, percebe-se situada entre o universo etéreo e o material (daí a etimologia do nome insinuar ancestralidade angelical). Através desse recurso, evidencia-se o uso de um discurso dentro de outro, conformando uma relação metalinguística para orientar o leitor acerca da fragilidade de convicções, presentes na dicção da mulher: "As más línguas dizem que mamãe tanto apertou a barriga que conseguiu esconder a gravidez até o sexto mês. Línguas malditas... E não pensa que eu falo essas coisas só pra dar uma mitificada na sacanagem, longe disso. É a minha história, e inventada ou não, é o que me foi passado: meu pai é um anjo". (FERREIRA, 2001, p. 24)

O insólito explícito articula-se a referências precisas do mundo real, como a citação de nomes de personalidades contemporâneas para discutir os padrões de beleza e sensualidade, na avaliação da personagem, a exemplo de Nicole Kidman, Gisele Bündchen, Eduardo Suplicy, Toni Ramos, dentre muitos outros. Para Umberto Eco (1994), esta disposição dá origem a um fenômeno que seria a capacidade do leitor em projetar o modelo ficcional na realidade, ou seja, "o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais" (p.131).

Outro recurso utilizado é a fusão proposital entre as identidades da personagem Ângela e a da própria autora da obra. Por utilizar-se de uma protagonista mulher e fazer uso de narração em primeira pessoa, há de se considerar a possibilidade de autoficção, colocando em cena novo tipo de recurso narratológico acerca da escrita de si, ao explorar um sujeito descentrado, fragmentado, instável, que se diz "eu" sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde: "Meus dois irmãos e o cuidado que tinham comigo merecem um capítulo". (FERREIRA, 2001, p.70)

Assim, conclui-se que, mesmo tendo avançado na abordagem da libido feminina, o romance *Amadora* tem ainda em Ângela uma representante das filhas de Phídias, pois a protagonista, apesar de ousada e atrevida no que concerne à administração da própria sexualidade, revela-se ainda presa aos consistentes valores impostos pela narrativa "natural". Esta tradição, consolidada como um axioma tal qual o número de ouro, tem sido abalada graças à verve humana e, nessa perspectiva, apresenta-se como flexível ao tempo e às reflexões futuras. Portanto, historicamente variável.

REFERÊNCIAS

ARRUDA FILHO, Raul José Matos. "Ruídos na representação da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos". *Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceito*. Florianópolis, UFSC, 2006.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOOTH, W. C. *A Retórica da ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUTLER, Judith. "Sujetos de sexo/genero/deseo." In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Meri (org.). *Femininos literarios: J. Butler, T. Ebert, D. Fuss, T. De Lauretis, M. Lugones, J. W. Scott, G. Ch. Spivak, S. Winnett.* Madrid: Arco/Libros, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário.* São Paulo Annablume, 1995.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ECO, U. *Seis passeios bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, A. *Amadora*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade. I: a vontade de saber.* 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

GIDDENS, A. *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.* Trad. De Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MILAN, B. (et al.). *O que é amor, erotismo e pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

PAZ, O. *Um mais além erótico*. São Paulo: Mandarim, 1999.

SWAIN. Tania Navarro. "Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas —femininas." *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001.

WIELER, B. L. M. "A mulher (ainda) Amadora". In: *Cadernos da Semana de Letras UFPR,* v. II, 2012, p. 48-59. Disponível em: <www.semanadeletras.ufpr.br/wp-content/uploads/2013/05/Semana_de_Letras_2012_Volume2_trabalhoscompletos.pdf>. Acesso em: 30 maio 2014.

WINCKLER, C. R. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 19/03/2015

ADDIE'S PARADOXICAL NARRATIVE:

MOTHERHOOD, BODY AND LANGUAGE IN FAULKNER'S AS I LAY DYING

A NARRATIVA PARADOXAL DE ADDIE: MATERNIDADE, CORPO E LINGUAGEM EM *AS I LAY DYING*, DE FAULKNER.

Mariana Chaves Petersen[1]

ABSTRACT: The focus of this paper is one of the discourses present in William Faulkner's *As I Lay Dying*: the section narrated by Addie. I discuss motherhood as presented by her and approximate it from three different feminist discourses by trying to locate her opposition between "words" and "deeds" in relation to the nature/culture dualism. I conclude that the complexity of Addie's narration can be approximated to all the feminist discourses analyzed at the same time that she transcends them all.
Keywords: motherhood; language; body.
RESUMO: O tema deste artigo é um dos discursos presentes em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner: o trecho narrado por Addie. Discuto a modernidade conforme apresentada por ela e a aproximo de três discursos feministas diferentes, tentando localizar sua oposição entre "palavras" e "atos" em relação ao dualismo natureza/cultura. Concluo que a complexidade da narrativa de Addie pode ser aproximada de todos os discursos feministas analisados ao mesmo tempo em que transcende a todos eles.
Palavras-chave: maternidade; linguagem, corpo.

[...] *she cannot be identified either as one person, or as two. She resists all adequate definition.*
Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*

[1] Graduanda em Letras, UFRGS; bolsista de Iniciação Científica do CNPq.

1. A PARADOXICAL VIEW OF MOTHERHOOD

Faulkner's *As I Lay Dying* (1930)[2] is narrated by several different voices and thereby there are different perspectives of the same events. Concerning women's sexuality, it has been questioned whether the novel subverts the reigning ideology or whether it supports it (BERGMAN, 1996). Jill Bergman (1996) thinks it is reductive to choose one side, since the novel presents both discourses. I agree with her: having different characters expressing their views allows the novel to bring up different opinions and, more importantly, different discourses and ideologies. Doreen Fowler (2010, p. 317) discusses matricide in *As I Lay Dying*, proposing that, in the novel, "Faulkner creates a feminine voice that *** (*sic*) issues a challenge to paternal structures of meaning." According to her, "Addie Bundren rebels against a patriarchal order that mandates the mother's death […] and locates the meaning of existence in the body and the living world […]" (FOWLER, 2010, p. 317). Bearing this in mind, my focus here will be on Addie's discourse, on her "meaning of existence," instead of on her husband's.

Concerning the "Addie" section, I must say that the paradoxical view of motherhood as presented by her intrigues me. One of her sentences gives the impression of her being born of her father alone:[3] "my father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time. […] I would hate my father for ever having planted me" (FAULKNER, 1973, p. 134). This hatred emerged when she was irritated with her students — with their "blood strange to each other blood and strange to mine" — while teaching, which was "the only way I could get ready to stay dead" (FAULKNER, 1973, p. 134). She thus likes to whip her students to make

[2] The book we used for the analysis presented in this paper was published in 1973.
[3] Similarities with Athena, born of father alone, of Zeus's head, might bring interesting discussions. They are, however, beyond the objectives of this paper.

them part of her blood: "Now I am something in your secret and selfish life, who have marked your blood with my own for ever and ever" (FAULKNER, 1973, p. 134). She was supposedly planted by her father alone, but the strangeness of her students' blood to her own blood irritates her. The young Addie admittedly felt sexual desire, which the narrator, an older Addie, relates to nature: "In the early spring it was worst. Sometimes I thought that I could not bear it lying in bed at night, with the wild geese going north and their honking coming faint and high and wild out of the wild darkness […]" (FAULKNER, 1973, p. 135). She thus marries Anse, which is not the beginning of her troubles: "So I took Anse. And when I had Cash, I knew that living was terrible and that this was the answer to it" (FAULKNER, 1973, p. 136). Her "terrible" life begins with maternity, not with her sexual initiation. At the same time, she calls her children — only Cash, Darl and Jewel then — as hers only (opposing her paternal-only origin): "*My children were of me alone*, of the wild blood boiling along the earth, of me and of all that lived; of none and of all" (FAULKNER, 1973, p. 139, emphasis added). Similarly to the Great Mother Goddess,[4] Addie's body is like the earth; she is the only mother, this time denying Anse's seeds, in spite of having denied her mother's body before. When she has only Cash and Darl, she sees herself as fused with her children: "[…] I was three now" (FAULKNER, 1973, p. 137). Paradoxically, later she says: "I gave Anse the children. I did not ask for them" (FAULKNER, 1973, p. 138). She states that she has given her husband three children that are his and not hers, excluding Jewel (born of an extramarital relation) and Dewey Dell: "I gave Anse Dewey Dell to negative Jewel. Then I gave him Vardaman to replace the child I had robbed him of. And now he has three children that are his and not mine. And then I could get ready to die" (FAULKNER, 1973, p. 140). Antithetically, the same children that were only hers are

[4] For more information on the Great Mother Goddess, see: WILSHIRE, Arleen B. The Uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-Visioning Knowledge. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gender/Body/Knowledge*: Feminist Reconstructions of Being and Knowing. New Jersey: Rutgers University Press, 1992, pp. 92-114.

later Anse's; and at the same time that she refuses monogamy, she fulfills her "duty" of giving Anse children as his wife: she both rebels against and accepts her role in patriarchy.

Addie's paradoxical view of motherhood, of fusion with the maternal body and of repulsion/attraction to the mother's blood, is a recurrent theme in psychoanalytical discourse. Braidotti (1997, p. 65) mentions the relationship of the maternal body with life and death, attraction and repulsion: "We are all of woman born, and the mother's body as the threshold of existence is both sacred and soiled, holy and hellish; it is attractive and repulsive, all-powerful and therefore impossible to live with." Concerning this relationship, Braidotti reminds us of Kristeva's discussion on "abjection"; of Freud's essay about the head of the Medusa, connecting attraction and repulsion to the sight of female genitalia; and of Kristeva's insight of "the female sex as the site of origin [that] also inspires awe because of the psychic and cultural imperative to separate from the mother and accept the Law of the Father" (BRAIDOTTI, 1997, p. 66). She continues: "Woman/mother is monstrous by excess; she transcends established norms and transgresses boundaries" (BRAIDOTTI, 1997, p. 66). This is the feeling that arises while reading Addie's narration: it is as if its excess both shocks and delights; as in (antimaternal) male readings of the female genitalia, Addie threatens and is part of patriarchal laws at the same time.[5]

Bergman (1996) reads Addie's narrative as breaking the bounds between sex and motherhood, showing female sexuality outside procreation. According to her, the connection between sex and procreation explains why living is terrible for Addie: the character is in a "society that demands that biology be destiny for her" (BERGMAN,

[5] Fowler (2010) reads *As I Lay Dying* in Lacanian terms, showing how during the Bundren's quest the sons both try to join and to sever form the mother's body, both enforcing and threatening patriarchal laws. The sight of women as both terrible/threatening and as sacred mothers is also relatable with what De Beauvoir (2011, Vol. I, Part Three, Ch. 1) calls "myths," which are created by men around women: "Both ally and enemy, it appears as the dark chaos from which life springs forth, as this very life, and as the beyond it reaches for: woman embodies nature as Mother, Spouse, and Idea; these figures are sometimes confounded and sometimes in opposition, and each has a double face."

1996, p. 403), and she thus denounces "biology as destiny," providing "a way to break sex from its reproductive function" (BERGMAN, 1996, p. 404). Bergman also mentions that Addie shows the relation to words and deeds as different for men and women, since for the latter it carries the burden of child bearing and rearing. Opposing Bergman in a way, Marc Hewson (2000) tries to reconnect Addie with her children. By analyzing both her sons' actions and her statement that her children were of her alone, Hewson concludes that they have Addie's spirit to fight, or at least not to submit to, patriarchy as represented by Anse. According to him, she makes her children an extension of herself and thus "refuses to validate the masculine dominance which attempts to silence her". Even from her coffin, she is the reason of the trip to Jefferson, which "becomes for her boys a form of education in her ways" (HEWSON, 2000, p. 552). Still according to Hewson (2000, p. 555), "Maternity gives Addie the sense of union which she sought elsewhere but failed to find because motherhood seems to be the only possible relationship that is not necessarily mediated by linguistic communication." Hewson also mentions passages in which her sons' love for her is expressed by actions and not by words.

Addie's relationship to motherhood, child-rearing, language and materiality is so complex and paradoxical that it allows different readings such as Bergman's and Hewson's. Therefore, I propose to analyze whether we can relate Addie to different feminist discourses concerning motherhood and the body in order to see if we can approximate her to one of them or whether her complexity transcends them.

2. NATURE/CULTURE; "DEEDS" AND "WORDS"

An important discussion that I also see as possible in the "Addie" section of *As I Lay Dying* is the questioning of the nature/culture dualism, a recurrent theme in philosophy and of extreme importance to feminism. Different feminisms have

different positions in relation to the nature/culture dichotomy, thus having different goals and different views concerning the achievement of women's liberation. Simone de Beauvoir (2011) saw equality (to men) as the goal of feminism, which aimed to break the vision that biology was destiny to women. She importantly points that there is no such thing as a maternal instinct, but she does this by denying maternity — and therefore nature — as a whole in order to associate women with culture and (male) rationality. Pregnancy is a paradoxical "drama" to her:

> But pregnancy is above all a drama playing itself out in the woman between her and herself. She experiences it both as an enrichment and a mutilation; the fetus is part of her body, and it is a parasite exploiting her; she possesses it, and she is possessed by it; it encapsulates the whole future, and in carrying it, she feels as vast as the world; but this very richness annihilates her, she has the impression of not being anything else. A new existence is going to manifest itself and justify her own existence, she is proud of it; but she also feels like the playing of obscure forces, she is tossed about, assaulted. [...] it [her body] no longer exists for herself alone and then becomes bigger than it has ever been. [...] she is a human being, consciousness and freedom, who has become a passive instrument of life. (DE BEAUVOIR, Vol. II, Part Two, Ch. 6)

Addie's narrative shares similarities with De Beauvoir's point. Her terrible life does not begin when she marries Anse. She does not feel violated by having sex with him, but by having her first child: "And when I had Cash, I knew that living was terrible and that this was the answer to it. […] I knew that it had been, not that my aloneness had been violated until Cash came. Not even by Anse at nights" (FAULKNER, 1973, p. 136). As I have discussed before, Addie shows desire to fuse with her children as well as she feels the burden that they impose on her. Close to De Beauvoir's view, for Addie, motherhood is both enrichment and mutilation; she both possesses and is possessed, and thus she feels that her "aloneness" is violated. De Beauvoir (Vol. II, Part Two, Ch. 6) brings examples and concludes that "there is no such thing as maternal 'instinct'; the word does not in any case apply to the human species." She also mentions and comments on the assertion "[...] that motherhood is enough in all cases to fulfill a

woman: this is not at all true. Many are the mothers who are unhappy, bitter, and unsatisfied" (DE BEAUVOIR, Vol. II, Part Two, Ch. 6). The denial of maternal instinct is relatable to Addie's discourse. When she finds out that she is pregnant for the second time, she regrets it again: "Then I found that I had Darl. At first I would not believe it. Then I believed that I would kill Anse. It was as though he had tricked me, hidden within a word [...]" (FAULKNER, 1930, p. 136). However, she does not blame neither the child nor herself, but Anse — not for having sex with her, but for making her pregnant.

The conditions of maternity depend on the husband and on the relationship the woman has had with her mother (DE BEAUVOIR, 2011). Though the importance of Addie's mother is unknown, we are acquainted with her relationship with her husband. When she finds out that she is pregnant of Jewel, after ending her relationship with Whitfield, her reaction is not as negative as it is with Anse's children:

> Then it was over. Over in the sense that he was gone and I knew that, see him again though I would, I would never again see him coming swift and secret to me in the woods [...].
> But for me it was not over. I mean, over in the sense of beginning and ending, because to me there was no beginning nor ending to anything then. [...] Then I found that I had Jewel. When I waked to remember to discover it, he was two months gone.
> My father said that the reason for living is getting ready to stay dead. I knew at last what he meant [...]. And so I have cleaned my house. With Jewel – I lay by the lamp, holding up my own head, watching him cap and suture it before he breathed – the wild blood boiled away and the sound of it ceased. Then there was only the milk, warm and calm, and I lying calm in the slow silence, getting ready to clean my house. (FAULKNER, 1973, p. 139)

Addie is then ready to clean her house to finally die: it is as if after giving birth to Jewel, her favorite child, born of her pleasure, she was ready for death. Before that, there was no "ending," but after his birth there is "warm and calm." She then mentions that she had given other children to Anse to compensate it, as if, by doing this, her duties were fulfilled. The fact that Addie is able to see Jewel's pregnancy differently

from Cash's and Darl's shows that maternity is not always terrible to her. She does not generalize her view of motherhood. The fact that De Beauvoir (Vol. II, Part Two, Ch. 6) sees maternity negatively — "Ordinarily, maternity is a strange compromise of narcissism, altruism, dream, sincerity, bad faith, devotion, and cynicism" — does not fully apply to Addie. She refuses maternity as the only way of experiencing her sexuality and she seems able to love at least one of her children. Her worries transcend their births: what seems to bother her is being defined by her role as a mother, as well as having her sexuality limited to it.

De Beauvoir denies nature to value culture. She sees working as the only way out for women, for it would ensure them social importance: "[...] it is the woman who has the richest personal life who will give the most to her child and who will ask for the least, she who acquires real human values through effort and struggle will be the most fit to bring up children" (DE BEAUVOIR, Vol. II, Part Two, Ch. 6). Concerning Addie, this is partly true and partly not. She lives with Anse and does not have a life of her own; she has given up teaching. However, she did not seem to feel complete when she worked, which was negatively seen as "the only way I could get ready to stay dead" (FAULKNER, 1973, p. 134).

French feminist Luce Irigaray (1993) sees equality as a discourse that has not worked in practice and thus she defends a culture of difference — which is criticized by some as a return to nature. According to Irigaray (1993, p. 20), sexual difference cannot be reduced to an extralinguistic fact of nature, since "It conditions nature and is conditioned by it". It determines "the gender of words and their division into grammatical classes: […] It's situated at the junction of nature and culture." But since patriarchal values have reduced the value of the feminine, "instead of remaining a different gender, the feminine has become, in our languages, the non-masculine, that is to say an abstract nonexistent reality" (IRIGARAY, 1993, p. 20). Following Irigaray, language, while supposedly neutral, is actually male, and thus excludes the feminine.

Similarly, Addie sees a problem in the fact that those who named "motherhood" were not mothers; she sees "words" and "deeds" as separated:

> That was when [when Cash is born] I learned that words are no good; that words don't ever fit even what they are trying to say at. When he was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn't care whether there was a word for it or not. […] I knew that it had been, not that they had dirty noses, but that we had had to use one another by words like spiders dangling by their mouths from a beam, swinging and twisting and never touching, and that only through the blows of the switch could my blood and their blood flow as one stream. […]
> He [Anse] had a word too. Love, he called it. But I have been used to words for a long time. I knew that that word was like the others: just a shape to fill a lack; that when the right time came, you wouldn't need a word for that […]. Cash didn't need to say it to me nor I to him, and I would say, Let Anse use it, if he wants to. (FAULKNER, 1973, p. 136)

It does not matter how motherhood is called; those who have to call it (men) are not the ones who are there, rearing the children. It is only by action, by whipping them, that Addie feels that they are of the same blood, mother and children. Anse is the one who names what he and she have as "love"; with Cash, she does not need to say it to him, nor him to her.

The decision of not having more children with Anse is not for Addie to take.[6] However, concerning facts that cannot be named such as her relationship with Whitfield, she seems to have agency. Their affair is a product of her desire, and thus it is outside the possibilities of discourse/language in the patriarchal context she lives in, in which sex, for women, equals procreation. Their relationship is confined to the realm of "deeds," never to be referred to by "words." Similarly, Addie describes sin not as a word, but as a "garment":

> I would think of sin as I would think of clothes we both wore in the world's face, of circumspection necessary because he was he and I was I; the sin the more utter and terrible since he was the instrument ordained by God who created the sin, to

[6] When Darl is born and Addie asks Anse to be buried in Jefferson, he answers: "Nonsense [...] you and me ain't nigh done chapping yet, with just two" (FAULKNER, 1973, p. 137).

> sanctify that sin He had created. While I waited for him in the woods, waiting for him before he saw me, I would think of him dressed as sin. I would think of him as thinking of me dressed also in sin, he the more beautiful since the garment which he had exchanged for sin was sanctified. I would think of the sin as garments which we would remove in order to shape and coerce the terrible blood to the forlorn echo of the dead word high in the air. (FAULKNER, 1973, pp. 138-139)

Here we have a very pagan view of religion: it was God who created the sin to sanctify it; and the existence of sin only makes Whitfield's garment even more beautiful for her eyes to see, since it was sanctified. Here, the word "sin" itself is only an echo above the lovers. In their social context, it is used for something that cannot be pronounced, as a sacred euphemism for something unmentionable. Her affair with Whitfield and the paternity of Jewel are not named among her family; they are only hinted by Darl. When words fail, Addie has her agency. (Female) Experience and language are thus different things for her since male experience serves as a mold to name experience as a whole, as a supposedly "human" experience which is actually male. Irigaray (1993, p. 20) mentions that vocabulary related to women is often denigrating, objectifying them in relation to men: "This accounts for the fact that women find it so difficult to speak and to be heard as women. They are excluded and denied by the patriarchal linguistic order. They cannot be women and speak in a sensible, coherent manner." Addie finds her way of speaking by dealing with the material world or by materializing words into tangible things such as clothes or switches.

Concerning childbirth, Irigaray mentions:

> How can the natural suffering a woman experiences during childbirth be separated from the artificial suffering society imposes upon her? I think most women still experience childbirth alone, that no one allows them to talk about it as *subjects*, but rather they are always valorized as *mothers*, and thus as having suffered. They are identified as such and pass on this identity they bear as a *talion*: to be a woman, you must suffer. (IRIGRAY, 1993, pp. 101-102)

Indeed, there is more than one male narrator in *As I Lay Dying* that admits that women suffer and have hard lives, but not necessarily pointing a need for a change.[7] In Addie's case, childbirth is a social obligation when it comes to having her husband's children. However, with Jewel, as aforementioned, it is different. She seems to talk about it as a "subject," but as a subject that does not feel comfortable with words, since they always present her as a "mother." Addie's issue with motherhood seems close to the following statement by Irigaray (1993, p. 103): "But if motherhood is forced upon them [women] as their inescapable fate, following on from some 'original sin,' then it becomes an unbearable injustice for women: the deprivation of their subjective rights." Likewise, it is not maternity, but forced maternity what Addie denies.

Ecofeminist Ynestra King (1992) reconnects women with nature, criticizing male rationality that explored earth as well as women. Her goal is not equality *per se*, but denying both nature and culture and thus leaving the nature/culture dualism — she sees maternity as both natural *and* social. Concerning women's relation to nature, King (1992, p. 129) emphasizes the social dimension of it: "Part of the work of feminism has been asserting that the activities of women, believed to be more natural, are in fact absolutely social. […] Giving birth is natural, although how it is done is very social, but mothering is an absolutely social activity." In Addie's case, though she denies (male) language, choosing materiality instead, she has social functions such as motherhood, marriage, and relationships in general, not to mention her brief career as a teacher. She is also close to nature, for her sexuality before marring is expressed through natural tropes, as well as the birth of her children: "My children were of me

[7] In his narration, Tull quotes Anse's speech: "It's a hard life on women, for a fact. Some women. I mind my mammy lived to be seventy and more. Worked every day, rain or shine; […]" (FAULKNER, 1973, p. 26). In Moseley's section, when he denies selling abortive medication to Dewey Dell, he meditates: "Then I looked at her [Dewey Dell]. But it's a hard life they have; sometimes a man… if there can ever be any excuse for sin, which it can't be. And then, life wasn't made to be easy on folks; […]" (FAULKNER, 1973, p. 166).

alone, of the *wild blood boiling along the earth, of me and of all that lived*; of none and of all" (FAULKNER, 1973, p. 139, emphasis added). Addie is in-between the social realm, while bringing children to it, and the natural realm: she is close to the wilderness; she has something wild in her; her body is close to the earth, to "all that lived." This is precisely where King (1992, p. 130) situates mothering: "The process of nurturing an unsocialized, undifferentiated human infant into an adult person — the socialization of the organic — is the bridge between nature and culture." King reinforces that the ideal of (feminist) freedom is leaving the nature/culture dualism: "As feminists, we shall not develop an ideal of freedom that is neither antisocial nor antinatural" (KING, 1992, pp. 133-134). I am inclined to say that Addie's narrative, concerning her social and natural relations, can be seen as out of the dualism. I would not say that she is a proto-ecofeminist, because, among other reasons, this is not the point of this work. However, her complexity seems to make it difficult to situate her in one side of the nature/culture dualism, and thus I believe she somehow transcends it.

3. CONCLUSION

Cora says that she prays for Addie, whom she sees as "blind to sin"; about this, Addie synthetizes: "[…] because people to whom sin is just a matter of words, to them salvation is just words too" (FAULKNER, 1973, p. 140). According to Addie, actions are more important than their corresponding words; thus she refuses to pray for salvation with Cora. Belonging to the realm of culture, words and religion do not carry meaning for Addie. She has lived a life based on actions, close to nature. But she also discredits nature as a locus imposed on women by patriarchy: she denies the imposition of motherhood as well as the fact of being reduced to it.

As I have discussed, Addie separates sexual desire from motherhood and denies biology as destiny, but not maternity as whole: she thinks that her duty to bear and

rear Anse's children is terrible, but she is able to love Jewel — accepting him right away — and alludes that she and Cash showed love without words. She denies (male) language, by which things are named by those who have not personally been through them (such as motherhood), but she makes her own attempts — through materiality and even through words, in her narration — to express herself. She can create meaning by other means, acting thus socially. She denies the nature that imprisons her and the culture that allows others to speak for her. At the same time, she has a close relationship to the earth and is still a social subject.

The paradoxical nature of Addie's narration, its complexity, allows us to approximate it to De Beauvoir's (2011), Irigaray's (1993) and King's (1992) discourses, but somehow it transcends the three of them. Addie's narrative is also between Bergman (1996) and Hewson (2000) and, most likely, beyond my paper: she is a difficult character to grasp. In spite of her disapproval of words, she has led me to write; in spite of her death, she is the reason of her family's (material) quest, which is the main theme of *As I Lay Dying*. Through the novel, we come back to the realm of words, and the cycle continues.

REFERENCES

BERGMAN, J. "'This was the answer to it': Sexuality and Maternity in *As I Lay Dying"*. In: *The Mississippi Quarterly (Special Issue: William Faulkner),* Vol. 49, Fasc. 3, 1996, pp. 393-407.

BRAIDOTTI, R. "Mothers, Monsters, and Machines (1994)". In: COMBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (eds.). *Writing on the Body*: Female Embodiment and Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1997, pp. 59-79.

DE BEAUVOIR, S. *The Second Sex* (1949). New York: Vintage Books, ePub Edition, 2011.

FAULKNER, W. *As I Lay Dying* (1930). Harmondsworth, Mddx: Penguin Modern Classics in asso. with Chatto & Windus, 1973.

FOWLER, D. "Matricide and the Mother's Revenge: *As I Lay Dying"* (Fall 1988/ Spring 1989). In: FAULKNER, W. *As I Lay Dying*: *Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism (A Norton Critical Edition).* (ed. Michael Gorra). New York: W. W. Norton & Company, 2010.

HEWSON, M. "'My children were of me alone': Maternal Influence in Faulkner's *As I Lay Dying"*. In: *The Mississippi Quarterly*, Vol. 53, Fasc. 4, 2000, pp. 551-567.

IRIGARAY, L. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference (1990)*. London: Routledge, 1993.

KING, Y. "Healing the Wounds: Feminism, Ecology, and Nature/Culture Dualism". In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (Orgs.). *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing.* New Jersey: Rutgers University Press, 1992, pp. 115-141.

WILSHIRE, A. B. "The Uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-Visioning Knowledge". In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (Orgs.). *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing.* New Jersey: Rutgers University Press, 1992, pp. 92-114.

Submetido em: 02/02/2015

Aceito em: 19/03/2015

O INAPREENSÍVEL NA DRAMATURGIA DE JON FOSSE

THE INAPPREHENSIBLE IN JON FOSSE'S DRAMA

Ana Caroline Ferreira Costa[1]

RESUMO: O artigo apresenta o caráter inconclusivo do sentido e uma análoga falta de sentido existencial nas peças teatrais do norueguês Jon Fosse (1959 -). Também demonstra que, através das personagens, o autor desenvolve um forte discurso filosófico sobre o inapreensível. Por fim, atem-se ao exemplo do texto *Os dias se vão* (2006) para observar uma estrutura que busca uma incompletude simbólica semelhante à ideia de *descentramento* de Derrida.
Palavras-chave: incompletude; descentramento; Jon Fosse.
ABSTRACT: The article presents the inconclusiveness of the sense and a similar lack of existential feeling in Jon Fosse's (1959 -) plays. It also demonstrates that the author develops a philosophical discourse about the inapprehensible through its characters. Finally, it follows the example of the play *Sleep* (2006) to show a structure that searches for a symbol of incompleteness similar to the *decentering* idea of Derrida.
Keywords: incompleteness; decentering; Jon Fosse.

O norueguês Jon Fosse (1959 -), um dos mais prestigiados autores contemporâneos, nunca foi econômico ao discutir sobre sua escrita e a visão de vida que a alimenta. No ensaio *Do dizer via mostrar até escrever*[2] (1989), o escritor fala do conceito de *différance* de Derrida, que define um signo por sua relação com outros signos (*apud* STEHLÍKOVÁ, 2006, p. 68*)*. Já em *A gnose da escrita* (1999), coloca-se em clara oposição à teoria e trata da escrita como um espaço no qual se conhece mais ao

[1] Mestre em Letras, UFPR.

[2] As obras do autor têm poucas traduções para o português, sendo nenhuma delas aqui elencadas. Na falta de uma compreensão da língua norueguesa, alguns títulos citados neste artigo são de fontes em inglês e outras em francês. Este ensaio em específico sequer tem publicação em segunda língua, de modo que o citamos através da análise da estudiosa Karolína Stehlíková (2006, p. 68), que traduz o seu título para o inglês como "From telling via showing to writing".

conhecer menos (FOSSE, 2005, p. 181). O que poderia parecer uma mudança de posição de alguém que se inspirava em noções da filosofia da linguagem acaba se mostrando uma reafirmação das mesmas referências: "aquilo que não podemos falar, é preciso escrever, como disse um filósofo francês bem conhecido [Derrida], parafraseando o enunciado de um filósofo austríaco, Wittgenstein" (p. 184).

Não é difícil notar que Fosse escreve para manter uma estranheza, algo que se faz sentir, mas que não encerra uma compreensão. Neste artigo, procuramos demonstrar que as peças do autor propõem uma organização simbólica que busca falhar ao interromper relações de correspondência que estabelecia o entendimento para que, assim, apresentem-nos tudo como fora da possibilidade de definição e estabeleçam a presença de um sentido que se mantém sempre ausente. Como no conceito em que signos somente existem em relação a outros, que Fosse admite a Derrida[3], o dramaturgo retira a equivalência direta e instaura uma falta de diferenciação essencial entre os elementos. Defendemos que tal estrutura é análoga a um sentimento de falta ou insuficiência existencial das personagens e que elas não apenas constantemente discursam sobre essa condição, como refletem sobre a não compreensão daquilo que conhecemos e experimentamos.

Depois de uma introdução de aspectos gerais da obra do autor, concentramo-nos na análise de *Os dias se vão*[4] (publicada pela primeira vez em 2006).

As peças de Fosse, segundo Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva (2012), enquadram-se no *poema dramático*, uma forma de drama que, contaminada pelo poema, "substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica" (in SARRAZAC, 2012, p. 141). Na obra do norueguês, o ritmo é o primeiro aspecto que salta à percepção como abrangente desta artificialidade. Ele se estrutura pela

[3] O conceito é originalmente de Saussure, vide *Curso de Linguística Geral*.
[4] Traduzimos o título da versão francesa utilizada para o estudo, *Les jour s'en von.* É relevante mencionar que o original *Svevn* foi traduzido para o inglês como *Sleep* ('sono').

descontinuidade das falas, que, apesar de nunca apresentarem pontuação (nem mesmo interrogativa), revelam sua constante hesitação através da quebra visual das frases. As rubricas, sempre assinaladas pela fonte em itálico, colaboram descrevendo o caráter dos tantos momentos de silêncio, que intensificam gradualmente o peso de tudo que foi dito. Como no seguinte exemplo de *Eu sou o vento*[5]:

> O OUTRO
> E agora
> sim
> *silêncio muito breve*
> sim agora
> sim agora que o barco está amarrado
> sim
> *interrompe-se, silêncio muito breve*
> sim nós fazemos o que
> *Silêncio*
> O UM
> Sim (FOSSE, 2010, p. 30).

Em muitos dos textos, "sim" e "não" são frequentes preenchimentos das cambaleantes tentativas de comunicação e destacam ainda mais a economia restrita do vocabulário que já se faz notar em todo o tempo nas peças de Fosse.

Seu uso de *leitmotiv* também nos faz sentir o caráter inconclusivo do que é dito, como em *E nunca seremos separados*[6] (1994), em que a falha em escapar da situação é representada por um ciclo de repetições de uma mesma personagem feminina obcecada pela chegada de seu parceiro para o jantar: "É preciso que ele venha agora", "Ele não virá nunca", "eu devo parar de esperar", "porque eu sou tão forte e tão grande e tão bela", "eu me sinto tão bem / Eu e meus objetos" (FOSSE, 2000, p. 73), retornando sempre para "É preciso que ele venha agora". Karolína Stehlíková (2006), estudiosa do autor, ressalta que, em geral a fala ressurge num novo contexto a cada

[5] Tradução minha do francês *Je suis le vent*. Todas as fontes de língua francesa utilizadas neste artigo são de versões de Terje Sinding.
[6] Tradução do francês *Et jamais nous ne serons séparés*.

vez. Podemos perceber então que, ainda que o entorno mude, algo permanece inconcluso e é a repetição que sedimenta a falta na vida das personagens, desenha uma existência que se configura pela ausência.

Ainda que as frases repetidas sejam bastante significativas em relação ao estado de cada personagem, se tomadas isoladamente, são insignificantes, tanto quanto tudo mais que é dito. Assim, a própria constatação sobre a insuficiência dessas falas e de qualquer definição maior se repete em peças diferentes, e ela é sempre expressa logo após uma elaboração sobre o funcionamento da vida. Como em *Os dias se vão*, em que a afirmação de que o tempo passa muito rápido, se segue de "digo besteiras" (p. 129). Em *Sonho de outono*[7], peça na qual esse tipo de conclusão aparece várias vezes, podemos citar o final de uma reflexão sobre morte e Deus: "Apenas falamos / Isso são besteiras / tudo isso que dizemos" (FOSSE, 2005, p. 31). No entanto, a ideia da impossibilidade de expressar das experiências aparece mais diretamente em *Eu sou o vento*:

O UM
São só coisas que a gente diz
O OUTRO
Sim
O UM
Sim
silêncio muito breve
sim
silêncio muito breve
sim isso não existe
silêncio muito breve
tentamos dizer como uma coisa é
dizendo outra
O OUTRO
Porque não sabemos dizer
como ela é realmente
O UM
Sim
silêncio muito breve
sim claro

[7] Tradução do francês *Rêve d'automne*.

breve silêncio
O OUTRO
Só saem palavras
Silêncio
O UM
Palavras e palavras
Silêncio (FOSSE, 2010, pp. 34-5).

A tentativa de comunicação é claramente frustrante e, ainda assim, necessária, pois mesmo que o vazio nunca se extinga, demanda preenchimento todo o tempo.

Há, então, dois tipos de prisão que se configuram de maneira interdependente: a de uma linguagem limitada, incapaz de alcançar sua plenitude, que, por sua vez, é análoga a outra, e o estado estático em que as figuras se encontram, numa permanente falta de algo, numa existência essencialmente falha. A busca incessante por uma libertação desse vazio, do sentimento de incompletude, também se faz exprimir, como na fala abaixo, em que a mulher de *Um dia de verão*[8] (1998) se dirige a seu marido:

em qualquer lugar que você se encontre
em qualquer lugar que você viva
será igual
Na cidade você não se contentava
E agora você não se contenta mais aqui
Você não se contentará
em qualquer lugar que você more
Você quer sempre
viver em outro lugar
Você é assim (FOSSE, 2000, p. 94).

Em vários momentos, ela repete: "Você está sempre tão inquieto / você não encontra a calma" (FOSSE, 2000, p. 108). A curta peça *Liberdade*[9] (2011) faz do tema algo ainda mais claro. A personagem chamada O Homem pergunta à mulher que o abandonou por que ela quer retornar para ele se antes desejava ser livre. Sua

[8] Tradução do francês *Un jour en été*.
[9] Tradução do inglês *Freedom*, vertido do original por Neil Howard.

resposta: “quando se é livre / não se é livre / de todo / (...) Porque então se / está preso / preso e preso / somente a si” (FOSSE, 2014, pp. 5-6/ 37).

Podemos perceber que o autor frequentemente cria um discurso filosófico através das personagens, o da incerteza. Algumas das curtas peças de Fosse parecem existir apenas para desenvolver essa tese de maneira poética, sem que haja qualquer evolução de ação. *Viver no segredo* [10] (2005), por exemplo, defende que “a compreensão” não existe; que é preciso viver no segredo, pois a alma não se deixa ver (FOSSE, 2005, pp. 175-8). A voz do texto, que não se identifica, afirma que “os outros” acreditam que o que é dito, enunciado e mostrado se transforma naquilo que se expressa, mas que isso é besteira. Em vez de definir, a tentativa dos homens deve ser a de “esquecer” e a de ter uma vida em “ocultação” (pp. 177-8). Aqui, mais uma vez, a palavra e a existência aparecem ligadas por aquilo que elas mantêm ausente. Isso porque, se não é possível falar de si ou da experiência, aquilo que de qualquer modo se revela para o indivíduo nunca é verdadeiramente uma revelação. A peça, então, não apenas argumenta que não se pode saber da vida, como orienta a deixarmos que ela seja um segredo. Uma pergunta plausível ao leitor é como seria possível estar certo de tal orientação, uma vez que é necessário não conhecermos definições? Bem, até a voz do texto não está, avança hesitante pelo pensamento, como fica subentendido que é preciso que o faça.

No entanto, ainda que por vezes Fosse defenda ideias, convivemos mais frequentemente com a economia de explicações, ilustrações, exemplificações. As pessoas estão bem ou mal; algo lhes dá medo ou lhes acalma; alguém veio, alguém se foi; havia muitas pessoas na região, agora há poucas... O que parece muito a um indivíduo — a vida, a existência, o movimento do tempo — é definido com alguns poucos elementos que são apenas reproduzidos na próxima tentativa de definição. A própria generalidade dos nomes das personagens, que raramente são próprios e

[10] Tradução do francês *Vivre dans le secret*.

costumam muito mais ser uma referência a seus papéis no contexto da peça, nos choca com a extrema limitação de uma composição que nos apresenta poucos signos, sejam eles verbais ou rubricas para a cena.

Assim, o minimalismo, a repetição e hesitação nas falas, bem como a lenta evolução da ação, impedem o avanço de um fluxo frenético de múltiplos sentidos e forçam o leitor e o espectador a uma estranha estabilidade.

A esses recursos, no entanto, soma-se algo que define o caráter do inapreensível nas peças de Fosse. Acreditamos que o que causa a estranheza tão essencial aos seus textos é a percepção de que não compreendemos *se quer* o que é expresso, ainda que a princípio isso pareça tão pouco e tão óbvio. Mesmo que nos sejam tão conhecidos na vida, os simples movimentos de ir ou vir, passar ou ficar, revelam-se misteriosos. Estas ações adquirirem uma obscuridade, uma insuficiência de definição, através de uma gradual construção de falhas na simbologia que primeiramente se apresenta no texto. Esse pode ser o verdadeiro caráter daquilo que Wittgenstein denominou como inexprimível pela palavra, pelo menos no entendimento de William Franke, autor e compilador de *On what cannot be said* (2007): "O ponto mais revelador dessa discussão é que para Wittgenstein o indizível está contido *na* linguagem — na linguagem do poema — ao invés de se estabelecer em oposição radical a ele como além da linguagem" (FRANKE, 2007, p. 167). O filósofo francês Maurice Blanchot, no texto "O problema de Wittgenstein" do livro *A Conversa Infinita* (1986), talvez diga algo semelhante: "Falta de linguagem quer dizer (para começar) duas coisas: falta em comparação com aquilo que há para significar, mas, ao mesmo tempo, falta que é o centro e a vida do sentido, a realidade e a fala" (BLANCHOT, 2010, pp. 81-2). E conclui que a falta pode já ser afirmada no "jogo das manobras ou mecanismos" que pretendem constituí-la e, assim, não apenas tratam dela, mas conseguem "manter em funcionamento essa mesma falta" (p. 84). De diferentes modos em cada texto de Fosse, haverá sempre uma promoção simbólica que falha e, desse modo, transforma os

signos em incompletos, insuficientes. Assim, a falta se expressa na própria existência dos signos, que se revelam inapreensíveis.

Se tomarmos como exemplo *Os dias se vão* percebemos que, de início, a peça nos leva a crer que ressalta as diferenças entre duas experiências, porém mais adiante a ideia do que seja "diferença" é posta em xeque.

Os dias se vão se inicia com a apresentação de dois casais jovens que dividem o espaço da cena embora não o dramático. São eles O Primeiro Jovem e A Segunda Jovem e, paralelamente, O Segundo Jovem e A Segunda Jovem.

Ambas as duplas conhecem o apartamento para o qual estão de mudança e podemos notar os claros contrastes entre suas reações. Uma muito animada por passar a morar junto, abraça-se e beija-se com vontade e reciprocidade; a outra, com um homem satisfeito e uma mulher tentando ser convencida, desencontra-se até no toque. Ambos os homens querem ter filhos e presenteiam as mulheres com um carrinho de bebê, mas apenas aquela que já está feliz quer ser mãe. A outra anseia por conhecer todos os cômodos do imóvel, a primeira tem medo. Em dois momentos, já se aponta sutilmente um escape da estrutura formal, um furo na convenção espacial: O Segundo Jovem consegue ver os outros dois e parece invejar a felicidade deles (FOSSE, 2010, p. 84); em seguida, A Segunda Jovem olha para A Primeira Jovem parecendo enxergá-la (p. 85) e depois parece observar o casal (p. 92).

Há um salto de tempo. O segundo casal já vive há muito neste lugar e, assim, surge o *leitmotiv* da peça: "inverno primavera verão outono / inverno primavera (...)" (FOSSE, 2010, p. 93). A esposa reclama que nada acontece. Deseja que eles se mudem, que algo diferente aconteça. Ele a convence que será sempre igual, mesmo em outro lugar: "sim não pode ser de outro modo" (p. 94), e deixa claro o motivo: "sim porque não tivemos filhos" (p. 95). Já o primeiro casal tem dois filhos e espera o terceiro (p. 96), motivo pelo qual a falta que sentem é menos existencial e mais material: eles têm dificuldades para pagar as contas.

O novo salto de tempo tem uma ação simbólica: O Segundo Jovem é substituído por O Homem Maduro, o que é representado por um aperto de mãos entre os dois antes que o primeiro saia e o outro passe a assumir a cena (FOSSE, 2010, p. 95). Num ritual semelhante, A Primeira Jovem dá lugar a A Mulher Idosa (p. 97). Assim que essa entra, temos o grande desvio da condução: ela conversa com O Homem Maduro e pergunta se ele a conhece, desestabilizando definitivamente a convenção do espaço. Ele responde que não, que nunca a viu, "não que eu saiba" (p. 98). Ela admite que isso seja verdade, mas afirma que sempre esteve ali, "E isso você sabe" (p. 98). Ele concorda:

O HOMEM MADURO
Sim
talvez
A MULHER IDOSA
Com certeza
O HOMEM MADURO
Compreendo
A MULHER IDOSA
Não você não compreende
O HOMEM MADURO
Sim
A MULHER IDOSA
Não
silêncio muito breve
porque não podemos compreender
Silêncio
Não é assim
Silêncio breve
Mas você me conhece
Eu estava aqui
bem antes de você
estava aqui
Estou aqui
E ficarei aqui
Eu só fico aqui
O HOMEM MADURO
Sim (FOSSE, 2010, pp. 98-9).

Gradativamente ele parece saber quem ela é, pois relata que ela passou mal e desmaiou (FOSSE, 2010, p. 100), algo que acontece logo em seguida — como se a cena subsequente fosse passado. Agora, O Primeiro Jovem também é substituído, O Homem Idoso assume seu lugar e é ele quem ajuda a esposa desfalecida a se recuperar. Paralelamente, O Homem Maduro narra a si mesmo como foi deixado pela mulher, quando aparece novamente o *leitmotiv* da passagem das estações (pp. 101-4). O ponto em comum entre as duas cenas, que novamente se sobrepõem, parece estar no sentimento de perda por parte das figuras masculinas. Subitamente, eles voltam a integrar a mesma situação dramática quando o mais velho pede ajuda para levantar a idosa. Eles conversam, mas nenhum consegue entender quem é o outro, os dois dizem estar em sua própria casa (p. 106).

As cenas se dividem novamente quando A Mulher Idosa acorda. Ela explica ao marido como era quando estava desmaiada: "sim exatamente como / agora eu estou aqui / e não estou aqui" (FOSSE, 2010, p. 112). Assim, a ideia da ausência da figura feminina se realça.

Podemos ser levados a supor que o primeiro casal é uma projeção do que gostaria de ter sido o segundo, já que é somente este último que consegue, no início, observar (talvez, sonhar) o outro. É significativo que o segundo seja o que se insinue o real, pois é essa ordem que nos permite ver o anterior como o desejo que desencadeia as ações na realidade. Adiante, A Mulher Idosa continua a reafirmar essa hipótese dizendo que esteve ali a vida toda e que ele, O Homem Maduro, a conhece, só não sabe disso (FOSSE, 2010, p. 114). Chegamos a mais um dos momentos em que Fosse parece estabelecer seu discurso filosófico através das personagens:

> A MULHER IDOSA
> *olha para O Homem Maduro*
> Você
> como todo mundo
> sabe menos que qualquer um o que você é
> e você não poderá mais compreender

você não compreenderá nunca o que você é
porque então você não será
o que você é
é assim
silêncio breve
Mas tudo isso são só palavras
Silêncio muito breve
e pensamentos impotentes (FOSSE, 2010, p. 114).

Somente agora é que A Segunda Jovem é substituída por A Mulher Madura. O *leitmotiv* das estações retorna através dela (FOSSE, 2010, p. 117). Sua reclamação é do quanto as coisas permanecem sempre iguais, ainda que não cessem de mudar (p. 118), comentário bastante significativo para como se dará a evolução da ação.

Os paralelos continuam: A Mulher Madura reclama de sempre sentir fome (FOSSE, 2010, p. 117), A Mulher Idosa tem de ser convencida pelo marido a comer (p. 120); a primeira finalmente larga o marido e vai embora com o amante (p. 124) — algo que já tinha sido anunciado por ele em sua narração solitária —, a outra explica mais um desmaio dizendo "Eu caí / e depois eu me fui" (p. 125); A Mulher Madura retorna para visitar o ex-marido, ainda reclamando que nada muda (parece-nos que aquilo que não se altera é sua permanente sensação de insuficiência) e queixa-se de suas pernas —elas não querem mais me suportar" (p. 130), mesma explicação que é dada pelo O Homem Idoso sobre a doença da esposa: "suas pernas não querem mais a suportar" (p. 132). Insinua-se aqui que A Mulher Madura possa vir a ter os problemas de saúde que tem a idosa, o que reitera a hipótese do segundo casal como uma projeção do primeiro, talvez apenas do homem, que é quem por vezes narra como a situação aconteceu e que é quem mais desejava o casamento. Na cena final, esse último resolve se dedicar a auxiliar O Homem Idoso em seus cuidados com a esposa (p. 138), no que parece ser a única coisa que lhe resta fazer depois de abandonado: viver com suas projeções, nas quais se realiza cuidando da mulher até o fim da vida.

No entanto, tal proposição não se deixa confirmar por conta de uma narração de O Filho logo antes desse final:

> O FILHO
> *para si mesmo*
> Eu cresci aqui
> *ele olha ao redor*
> é aqui que eu morei
> *breve silêncio*
> e depois eles morreram
> mamãe e papai
> *e se volta em direção à Mulher Idosa e ao Homem Idoso*
> eles morreram
> eles se foram
> primeiro mamãe
> ela ficou doente
> nunca mais andou
> nunca mais falou
> ela simplesmente ficou velha
> tão velha quanto se pode ser
> e depois
> *silêncio breve*
> sim outras pessoas moraram aqui
> claro
> um casal jovem
> *silêncio muito breve*
> mas eles não tiveram filhos
> eles moraram durante anos
> *silêncio muito breve*
> mas agora eles devem estar mortos (FOSSE, 2010, p. 134).

Ele ainda relata o abandono da segunda esposa e sua morte, anterior à morte do ex-marido, deixando claro o último paralelo entre as histórias: as duas personagens femininas realmente apresentavam uma doença fatal com os mesmos sintomas.

Com a fala de O Filho, fica bem definido que os dois casais são reais e que um se designa "o primeiro" e "o segundo" pela ordem em que viveram naquele mesmo apartamento, bem como que suas histórias se encontram e se separam apenas por diferentes tipos de união, insuficiência e separação.

No entanto, épocas se sobrepõem e eles podem se ver e conversar. A Mulher Idosa diz que sempre está lá, ficará lá e que O Homem Maduro sabe quem ela é. Além disso, ainda antes que O Filho conte sobre a morte de todos, A Mulher Idosa afirma que, "como agora", está e não está lá. Ausência e presença não têm diferenças claras. Passagem e imanência também não. É dessa forma que a passagem do tempo, tantas vezes narrada de maneira tão simples na alusão à sucessiva troca de estações do ano e que nos comunicava a mesmice da vida, adquire um caráter estranho. A reclamação de A Mulher Madura era de que nada muda, apesar de tudo mudar. A Mulher Idosa inverte a observação: "Tudo está diferente / *breve silêncio* / sempre igual / e sempre diferente" (FOSSE, 2010, p. 118). Assim, na revelação de um passado que permanece a ponto de se encontrar com um tempo que o sucede, a ideia de permanência mesmo na mudança adquire um ponto extremo: o que nos é comunicado é que nada do que já aconteceu cessa de continuar acontecendo e, assim, mesmo que passado, continuar a mudar.

Desta forma, o pensamento de que nada muda, que parecia de simples conexão com o tédio, adquire uma estranheza. Os signos, tanto verbais quanto da cena, também perdem a clareza que provinham através da oposição de experiências antagônicas. Elas passam a poder ser uma mesma conjuntura, um encontro entre linhas paralelas possibilitado pela ausência de clareza entre o passado e o presente ou entre o ausente e o presente.

Assim, a hesitação do ritmo e das personagens em expressar sua condição chega até a relação dos signos e a estruturação da ação. A incerteza entre como diferenciar liberdade e prisão expressa em *Liberdade*, morar na cidade ou no isolamento que aparece em *Um dia de verão*, ou o tempo passar ou ficar aqui em *Os dias se vão*, é a própria razão pela qual as personagens de *Eu sou o vento* chegam à conclusão de que tentamos dizer uma coisa e acabamos dizendo outra. Ela parte da pergunta: qual é a

referência? Ou então: o que define? Falta a localização de uma centralidade de diferenciação, geradora de sentido.

Isso tem relação com o pensamento de Derrida, no qual, conforme citamos anteriormente, Fosse se inspira. Ele nos fala[11] de um signo que só se determina por sua relação com os outros. Não há correspondências diretas que nos sirvam de base e estabeleçam o significado, de forma que os signos, segundo Derrida, deixam de poder ser vistos como significantes (DERRIDA, 1995, p. 233). Já numa estrutura provida de centro, seria "proibida a permuta ou a transformação dos elementos" para que se estabeleça uma "certeza tranquilizadora" na qual "a angústia pode ser dominada" (pp. 230-1). Esta tranquilidade está ligada a uma "determinação do ser como presença" (p. 231), podemos dizer também como *apreensível*. A ausência do centro, da origem, de um significado transcendental ou de um conhecimento substancial, "amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação" (p. 232).

A indeterminação dos vínculos na obra de Fosse faz com que a sintaxe simples, o vocabulário reduzido, as definições curtas que pareciam tão fáceis, adquiram algo exterior a elas, a ausência de algo que reja tudo. As personagens do dramaturgo estão sempre buscando alcançar o ponto de estruturação, mas ele se conserva fora do que elas fazem ou falam transformando tudo em incerto e angustiante. A estranheza sentida por elas chega ao leitor/espectador através de pontos de transformação das relações dos signos no avanço da ação. Eles são responsáveis por tornarem a peça inconclusiva e darem a ela um movimento que retorna a si a mesma, semelhante aos *leitmotiven* que descrevem a prisão de suas figuras. Isso porque há algo de inapreensível na sua organização da significação, algo que falha e que, desse modo, espelha na forma o discurso do dramaturgo sobre a necessidade da incerteza. No fim, a própria falta, como coloca Blanchot (2010), se mantém em funcionamento e é, em si, o centro e a vida do sentido.

[11] Inspirado pelo conceito de Saussure.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *A Conversa Infinita 3: a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOSSE, J. *Et jamais nous ne seron séparés; Un jour en eté; Dor mon petit enfant*. Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arche, 2000.

_____. *Rêve d'automne; Violet; Vivre dans le secret*. Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arche, 2005.

_____. *Je suis le vent; Les jours s'en vont.* Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arch, 2010.

_____. [Kobo]. *Plays six:* Rambuku; Freedom; Over there; These eyes; Girl in yellow raincoat. Todas as traduções (com exceção de *Freedom*): May-Brit Akerholt. Tradução de *Freedom*: Neil Howard. London: Oberon Books, 2014.

FRANKE, W. *On what cannot be said*: *volume 2 — modern and contemporary transformation*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 2007.

STEHLÍKOVÁ, K. *Language used in drama at the end of the twentieth century: a textual analysis of works by Jon Fosse and their place in the scandinavian context* [dissertação]. Brno, Masarykova Univerzita, 2006.

JOLLY, G. e SILVA, A. M. da. "Poema dramático". In: SARRAZAC, J. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Submetido em: 23/02/2015

Aceito em: 21/04/2015

THE ARCHITECTURE OF HUMANS: SPACE IN "THE YELLOW WALLPAPER", BY CHARLOTTE PERKINS GILMAN[1]

A ARQUITETURA DOS HUMANOS: O ESPAÇO EM "THE YELLOW WALL-PAPER", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Letícia Pilger da Silva[2]

ABSTRACT: This paper aims at analyzing space and its role in *The yellow wallpaper* (1892), a short story written by Charlotte Perkins Gilman, since it is a fundamental element for the development of the plot and interferes in the characters' behaviors. In order to understand the role of space, a parallel between the parts of the house where the story takes place and the characters will be established and highlighted with contributions from Yi-Fu Tuan's experiential perspective theory (1977) and Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1964).
Keywords: space; *The yellow wallpaper*; experiential perspective theory.
RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o espaço e seu papel em *The Yellow Wallpaper* (1892), conto de Charlotte Perkins Gilman, uma vez que ele é elemento fundamental para o desenvolvimento do enredo e interfere no comportamento dos personagens. Com o propósito de compreender o papel do espaço, um paralelo entre as partes da casa em que a história é ambientada e os personagens será traçado a partir da teoria da perspectiva da experiência de Yi-Fu Tuan (1977) e de *A poética do espaço* de Gaston Bachelard (1964).
Palavras-chave: espaço; *The Yellow Wallpaper;* teoria da perspectiva da experiência.

1. THE SHORT STORY AS A HOUSE — THE BLUEPRINT

Beyond the uncountable aspects of a text, *space* can be as important as the narrator, the characters, time, and structure. In fact, according to Antonio Dimas

[1] This paper was written under the supervision of Msc. Janice Inês Nodari, professor at UFPR.
[2] Undergraduate student of Letras at UFPR.

(1987), sometimes space is "diluted" onto some narratives in a fashion that its importance becomes secondary. By contrast, in other narratives, space is fundamental for the development of the plot, as in *The yellow wallpaper,*[3] written by Charlotte Perkins Gilman. Having said this, this paper aims at analyzing the importance and the influence of space and place[4] for the unfolding of the plot and the characters' personalities in Gilman's short story, regarding the symbols and the architecture portrayed.

Space is more than only the scenario in which events happen, and objects that are part of some spaces are more than mere decoration for functional purposes. It is possible to claim that they are *alive*. Common sense states that walls have ears and the "eyes are the windows to the soul"[5]. According to the humanistic geographer Yi-Fu Tuan, "the home place is full of ordinary objects. We know them through use; we do not attend to them as we do to works of art. They are almost *part of ourselves*[6], too close to be seen." (TUAN, 1977, p. 144). Moreover, Tuan (1977) also says that space has personality — exactly like humans do.

Perhaps, the ordinary objects are part of the humans to whom they belong and for this reason they come alive with their owners. So, the walls really have ears, human ears. Furthermore, perhaps humans are also part of the objects and the space — a house, for instance —, and are what makes space become a place. Perhaps

[3] All quotations followed only by a page number were taken from the short story. Source: PERKINS-GILMAN, Charlotte. "The yellow wall-paper" IN: CANDANCE, W. *Great Short Stories by American Women*. New York: Dover, 1996. Pp. 74-88.

[4] According to Tuan, the meaning of space is directly connected to the meaning of place: "the meaning of place often merges with that of space. 'Space' is more abstract than place. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. Architects talk about the special qualities of place; they can equally well speak of the locational (place) qualities of space. The ideas of 'space' and 'place' require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause of movement makes it possible for location to be transformed into place."(1977, p. 6). He also claims that while "[p]lace is security, space is freedom" (1977, p. 3).

[5] From the Latin proverb "oculus animi index" (SILVA, 2000).

[6] Italics used to emphasize the connection between "objects" and "humans".

Gilman's narrator is (metaphorically) the wallpaper in *The yellow wallpaper,* and she destroyed it in order to be herself, rather than a piece of furniture or decoration. Following this theoretical assumption, the specific focus of this work is to draw a parallel between the parts of the house where the wallpaper is and the characters of Gilman's short story to show that humans — in this case, the characters — are affected by space and by the place where they are, and also that they can be space and place. Incidentally, as a major metaphor, each section of the paper will be related to a part of a house that has a parallel to the function of the characteristics under analysis.

2. THE HIDDEN STRUCTURE OF THE HOUSE — THE WRITER

This short story is considered semi-autobiographical. It was published in 1892, and Charlotte Perkins Gilman's biography provides relevant details to understand it and its purpose (HEILMANN, 2000; SCHOPP-SCHILLING, 1975) and because of this no socio-historical background is necessary (MACPIKE, 1975). The author was an American feminist, visual artist, novelist, writer of short stories, nonfiction and poetry, and lecturer for social reform. The event of her life which guides the semi-autobiographical reading is the treatment she undergoes due to postpartum depression under the supervision of the leading physician in nervous disorders S. Weir Mitchell, who prescribed her complete bed rest, and avoidance of intellectual stimulation, in other words — living an inactive life (CANDANCE, 1996). *The yellow wallpaper* was the result of this treatment, despite Mitchell's prescription. As the short story became well-known right after its publication, Gilman published a likely-letter in *The Forerunner* (1913, volume 04) explaining her purpose for writing this "controversial" piece:

> For many years I suffered from a severe and continuous nervous breakdown tending to melancholia and beyond. During about the third year of this trouble I went, in devout faith and some faint stir of hope, to a noted specialist in nervous diseases [Mitchell], the best known in the country. This wise man put me to bed and applied the rest cure, to which a still-good physique responded so promptly that he concluded there was nothing much the matter with me, and sent me home with solemn advice to "live as domestic a life as far as possible," to "have but two hours intellectual life a day," and "never to touch pen, or pencil again" as long as I lived. This was in 1887. [...]The little book is valued by alienists and as a good specimen of one kind of literature. It has, to my knowledge, saved one woman from a similar fate so terrifying [sic] her family that they let her out into normal activity and she recovered. [...]But the best result is this. Many years later I was told that the great specialist had admitted to friends of his that he had altered his treatment of neurasthenia since reading "The Yellow Wallpaper."(GILMAN, 1913, s/p)

She also wrote in this letter that she came back to work and to life, in her words, "the normal life of every human being." (GILMAN, 1913, p. 271). For her, writing was a narrow escape and a way to save people from being driven insane. It is important to point out that, although it is considered semi-autobiographical, the short story is fictional and presents "Gilman's own interpretation of her breakdown" (SCHOPP-SCHILLING, 1975, p. 285) [thus] there can be no 'objective reality' as such because it is, as always, seen by subjective observers." (MAPIKE, 1975, 288).

However, the short story is not controversial only because it directly criticizes Mitchell's prescription, but also because it portrays women's conditions at the end of the nineteenth century (TREICHLER, 1984). Gilman firstly focused her writing on the equal status of women in the institution of marriage, arguing that the women's domestic lives robbed them the expression of creativity and intelligence, and also their professional and public lives. She was a victim of this chauvinistic culture that undervalued women because, according to the physician who treated her, depression was brought to female patients by exceeded mental activity and not enough attention to domestic activities.

3. THE BARGEBOARD — THE STYLE AND THE NARRATIVE

After clarifying the aspects of Gilman's biography that influenced the writing of the plot of *The yellow wallpaper*, we can enter the colonial mansion where the "horrid paper" (p. 77) that drove the narrator mad can be found.

In this Gothic[7] short story, Gilman portrays an insane first-person narrator and ends up focusing on the narrator's own perceptions and thoughts. Gilman also drew on the traditional female Gothic novels of the late eighteenth century — although her short story is set in the late nineteenth century —, which usually present innocent and beleaguered ladies locked in haunted houses — Gothic castles, actually —, where they have to deal with the grotesque domestic life as well as patriarchy (ELLIS, 1989).[8] However, while Gothic heroines want an enclosed space as their refuge, Gilman's narrator makes the opposite movement and tries to get out.

The author has also structured the short story as an epistolary work, though not addressed to anyone but herself, like a diary. This kind of narration, according to the psychoanalytical literary criticism, focuses "on the unconscious motivations of characters or on the psychoanalytical significance of objects or events in the text." (EAGLETON, 1996, p. 154). Thus, Gilman's choice of first-person can be related to the Lacanian theory of the mirror situations, because the narrator writes to someone who is and is not herself, someone who is her mirror-image (EAGLETON, 1996). During the narrator's writing process, she figures out her identity and her desire of freedom, by means of her relationship with language and her sensory experiences with the house, specially the wallpaper. By doing "literary language", she blocks her downfall and her

[7] "Gothic (goth-IK): a literary style popular during the end of the 18th century and the beginning of the 19th. This style usually portrayed fantastic tales dealing with horror, despair, the grotesque and other *dark* subjects. Gothic literature was named for the apparent influence of the dark gothic architecture of the period on the genre." *Glossary of Literature Terms of University of North Carolina at Pembroke.*

[8] Owing to constraints of space and time, this assumption will not be deeply exploited.

process of sinking into (real) madness, because, according to Terry Eagleton, "in Lacanian theory, anyone who is unable to enter the symbolic order at all, to symbolize their experience through language, would become psychotic." (EAGLETON, 1996, p. 164).

As a consequence of this first-person narration and the characteristics of the narrator, the events are filtered through her consciousness. Gilman used this technique to show the narrator's sinking into madness objectively and subjectively — the narrator tells the real events that happened and her (allegedly) schizophrenic perspective — of them:

> I don't know why I should write this.
> I don't want to.
> I don't feel able.
> And I know John would think it absurd. But I *must* say what I feel and think in some way — it is such a relief! (p. 80)

This technique also approximates the reader to the story, since it causes feelings of intense intimacy and complicity that occur mainly when the narrator says she had to interrupt her writing to keep it secret from John and his sister. Thus, it is from the perspective of the mad narrator that we get to know the house — mainly her room — where she is staying for the summer to treat her nervous disease.

4. THE HOUSE *PER SE*

The space — along with the narrator, time and the characters — helps to build the story. There are, however, two kinds of space: the outside and the inside, the external world and the characters' consciousness. The arrangements of a house require the selection and the harmonization of uncountable elements. This section will

focus on the structure of the house by establishing a parallel between its parts and the ones of a human body.

According to Tuan, a house is "a relatively simple building. It is a place, however, for many reasons. It provides shelter; its hierarchy of spaces answers social needs; it is a field of care, a repository of memories and dreams." (TUAN, 1977, p. 164).

In the beginning of the short story, the house is described as a whole. The narrator talks on the *grandeur* of the colonial mansion with ancestral walls, and makes clear that the house is old and had been uninhabited for years. It also has a queer and ghostly atmosphere — a fact that confirms the Gothic style, as in "A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height of romantic felicity (...) Still I will proudly declare that there is something queer about it". (p.74) Moreover, in a symbolical reading, this queer ancestry can stand for patriarchy (TREICHLER, 1984).

For Gaston Bachelard (1964), old houses can be seen as reliable as documents that leave their marks on a biography. Following this biographical aspect, the narrator's description of the external part of the house shows us her first impression of it as:

> the most beautiful place! It is quite alone, standing well back from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are hedges and wall [...] there is a delicious garden! I never saw such a garden — large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them". (p. 75)

This excerpt also suggests that the relation between the narrator and the house is not close yet, since the place is not considered "home", just a beautiful — and haunted — place where the narrator's husband took her to stay during the three-month-long summer vacation. The house was neither a place nor a space, since, according to Tuan, home is a place and brings security, while space brings freedom.

The narrator did not have her place, because the house was not hers, and she also did not have a space, because she was controlled. Moreover, what called her attention the most was the "delicious garden", a place full of life, yet in the outside of the house.

After this utopic description, the narrator says that there had also been a greenhouse, but that it was broken; she thinks there was something strange about the house, a kind of ghostliness that interferes with the way she feels about the place that would be her home:

> There were greenhouses, too, but they are all broken now. There was some legal trouble, I believe something about the heirs and coheirs; anyhow, the place has been empty for years. That spoils my ghostliness, I am afraid, but I don't care — there is something strange about the house — I can feel it. (p. 75)

Following the external description, she enters the house and shows her room. Firstly, she says she did not like the room and that she wanted another one, downstairs, which opens to a *piazza* and has flowers all over the window. However, John ignored her desire and took her to the nursery at the top of the house. The narrator says that that room had already been a nursery, a playground and a gymnasium, and from these previous uses it might have kept barred windows and rings on the walls. In the course of the story the reader discovers that these objects had been put there by John to protect his wife. According to MacPike, "(...) the furnishings of the narrator's room become a microcosm of the world that squeezes her into the little cell of her mind (...)" (1975, p. 286). To end the description, the room is depicted as big and airy with ridiculous and spoilt yellow wallpaper.

Gaston Bachelard (1964) claims that a house is not only a landscape, but also a psychic state, "even when reproduced as it appears from the outside, it bespeaks intimacy." (BACHELARD, 1964, p.72). In *The yellow wallpaper*, the space and the characters are connected and the intimacy between them can be illustrated every time

the narrator thinks about her condition or life in general, since she ends up talking about the materiality of the house.

The sociologist Jean Baudrillard said that, in given situations, "the real dimension they (furniture and objects) occupy is captive for the moral dimension which it is their job to signify." (BAUDRILLARD, 2004, p. 16). The objects disposed in the narrator's room illustrate this meaningful "moral dimension", since the narrator thinks the rings and the bars were there because of the previous use of the room as a nursery and a playroom. However, throughout the story, the reader discovers that each one of these objects was put there because of her — to protect her from herself. This means that, although he says she has no mental problems, the narrator's husband treats her like a mentally disturbed person.

Furthermore, not only the objects were put on their places because of the narrator, but also every detail of the short story, such as Gilman's choice for the yellow color to decorate (or to derange) the narrator's room. The color appears already in the title and it is not by accident. The famous painter Paul Cézanne said "There is only one route for rendering everything, for translating everything: color. Color is biological, if I can put it that way. Color is living, all alone it breathes life into things." (DORAN, 2001, p. 120). Cézanne once said he sometimes felt that "colors are like great noumenal entities, living ideas, creatures of pure reason... With whom we might correspond", as quoted in Doran (2001, p. 120). By applying this assumption to the wallpaper, one may claim it was alive, not because of its materiality, but because of its yellowness. Also, since each part of the space is meaningful and thus conveys a message, Gilman's choice for this color shows how the atmosphere of the room with the yellow wallpaper was, and how it changes throughout the story:

> The color is repellant, almost revolting; a smoldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight. [...] I am really getting quite fond of the big room, all but that horrid paper. I'm getting really fond of the room in spite of the wall-paper. Perhaps, because of the wall-paper. It dwells in my mind so! [...] the

> color is hideous enough, and unreliable enough, and infuriating enough, but the pattern [of the wallpaper] is torturing. [...] It is the strange yellow, that wall-paper! It makes me think of all the yellow things I ever saw — no beautiful ones like buttercups, but old foul, bad yellow things. (p. 76 - 84).

More than just the materiality of the wallpaper, its color annoys the narrator, and it is not a coincidence. According to Israel Pedrosa (2009), the yellow color has taken a variety of meanings along History. Synchronously to Gilman's time, the yellow color was related to the aesthetic and decadent movement of the end of the nineteenth century, as, for example, *The Yellow Book* — a French novel with a yellow cover about decadence —, Van Gogh's sunflowers, Whistler's Peacock room, Albert Moore's "Yellow Marguerites", Oscar Wilde (HEILMANN, 2000). In an asynchronous way, it represents heat, clarity and energy, and also symbolizes movement in opposition to passivity and obscurity of the other colors. According to Jean Chevalier (2006), on the one hand, the yellow color also represents youth, eternity and good soil, since it is the gods' color. On the other hand, Chevalier (2006) says it represents decay, old age arrival, death, treason, cruelty and simulation. In Ancient Egypt, this color was used to represent female bodies on the *Book of the Dead*, in opposition to the color red, which represented the male bodies. Still about ancient religions, yellow was used to keep the survival of the soul (PEDROSA, 2009), what happens also in the catholic religion, since the priest guides the dead body's soul to eternal life using [yellow] gold instruments (CHEVALIER, 2006). For Greeks, according to Israel Pedrosa (2009), the yellow color was used to represent the sun, intellectuality and maturation, and, for the Mexicans, according to Chevalier (2006), it symbolized renovation, what can be related to the freedom conquered by the narrator through her "madness", because she was reborn after the removal of the wallpaper. People usually put "yellow" in their lives when they want clarity for decision-making and protection from depression. Conversely, the yellow color also symbolizes hopelessness, impatience, annoyance and social

devaluation, concepts that can be related to the narrator's initial condition: controlled, "mad" and, of course, woman.

As presented, the color yellow has been associated with either positive or not so positive ideas, depending on the cultures that make reference to it along History. This controversy can be connected to the condition of the narrator in Gilman's story for, at first, the yellow paper looked hideous to her. She, then, starts ripping it off. After a while, and towards the climax of the story, she becomes part of it and of the wall, suggesting acceptance or even failure.

On the other hand, the wallpaper can also be seen as a metaphor to the narrator's state of mind (MACPICKE, 1975) and her condition as a woman in society (SCHOPP-SCHILLING, 1975). Moreover, the yellow color allows the narrator to identify the patterns and sub-patterns on the wallpaper and to approach her self-discovery and her voice as woman (TREICHLER, 1984). The color yellow may symbolize Gilman's reaction to the resting cure, externalizing through the reference to the intellectuality in her.

The wallpaper may also represent the "ghostliness" in the short story, since the narrator sees women creeping on it and shaking the bars. However, Gilman's narrator is a woman from the real world who, according to "normal" people, is mad. Gilman tells her story using the narrator's insane perspective; consequently, the short story is read in the realistic way (MACPIKE, 1975), thinking the moving pictures on the wall exist only in the narrator's troubled mind; the ghostly perspective is not a "reliable" one because the narrator herself said she had a kind of mental disorder:

> You see he [John] does not believe I am sick... but temporary nervous depression — a slight hysterical tendency — what is one to do?[...]. Of course it is only nervousness. [...]I cry at nothing, and cry most of the time [...]. It is getting to be a great effort for me to think straight. Just this nervous weakness I suppose. (p.74 - 80).

The wallpaper, and consequently the house as a whole, is also personified, because in the narrator's words the pattern of the wallpaper "lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down" (p. 78), showing human characteristics. However, according to Yi-Fu Tuan (1977),

> even a piece of furniture can seem to possess an obstructive presence. Things, however, have this power only to degree that people endow them with inanimate or human characteristics. Human beings possess this power naturally. [...] Human beings can be treated as objects so that they are no more in one's way than are bookshelves. (TUAN, 1977, p. 59).

Moreover, before the narrator sinks completely into madness, she says "I never saw so much expression in an unanimated thing before, and we all know how much expression they have! I used to lie awake as a child and get more entertainment and terror out of blank walls and plain furniture than most children could find in a toy-story" (p. 78). These words show that "the adult's perceptual categories are from time to time infused with emotions that surge out of early experiences" (TUAN, 1977, p. 20). They may also show the narrator has never been a *normal person*, and contradict the fact she is mad. Perhaps she is just different — and unfortunately, being different is not seen as a good thing by *normal* people at her time.

5. THE MIRROR — A PARALLEL BETWEEN OUTER AND INNER SPACE

As highlighted before, a parallel can be drawn between the outer space/the material house and the inner space/the characters' personalities and bodies.

The characters just turn into/behave as space through experience, as the function of the rooms in a house are determined by the furniture put in it and experiences that are attributed to them (TUAN, 1977). Four walls can be place for someone's works, such as a studio, or a place for someone's sleep. Humans, in the

same way, are what they live — and, maybe, what life gives to them. This is what Gilman and her narrator want: get away from the functions society had attributed to them (GREENE, n. d.)

This parallel can be supported by Tuan's (1977) experiential perspective theory, since, for him, "experience is directed to the external world. Seeing and thinking clearly reach out beyond the self" (TUAN, 1977, p. 09), thus the humans' relation to the space is determinant for the architecture of their consciousness. Incidentally, this short story is the result of Gilman's experiences in the space of her life — her homeland, her space in society as a woman, her space as a writer and, mainly, the space where she was confined to due to the resting cure —, therefore it is a combination of space-Gilman-experience.

Firstly, Gilman's biography can be the substructure of the house, because it seemed to have directly influenced the plot once the short story is considered semi-autobiographical. The themes that show Gilman's opinion — the subordination of women in marriage, the importance of self-expression and the consequences of the *resting cure* — can be the basement of the house. (SCHOPP-SCHILLING, 1975).

John seems to be the villain, although the narrator does not allow the reader to see him as complete evil, because, according to her, "he loves me very dearly, and hates to have me sick! [...] He said I was his darling and his comfort and all he had, and that I must take care of myself for his sake, and keep well." (p. 80-81). He personifies the walls, the ground and the roof, the whole structure which limits the (narrator's) movement and the connection between the outdoors and the indoors. According to Tuan, the "walls and the roof give it (a house) a unified shape" (1977, p. 182), an idea illustrated by the excerpt from the story: "he is very careful and loving and hardly lets me stir without special directions" (p. 75) and "[...] but John has cautioned me to not to give way to fancy in the least" (p. 77).

Houses in their materiality along history have had the function of protecting their residents against robbers, wild animals and forces of nature, but sometimes they acted as claustrophobic prisons, thus causing terror. John tried to help his wife by applying his knowledge as a physician to treat the narrator's depression, not to make her worse; unfortunately, his assistance through the "resting cure" caused terrible outcomes and, instead of helping, made her sank into madness. Incidentally, after John's suggestion, Gilman tells the physician's name who treated her in real life and reproaches his treatment: "John says if I don't pick up faster he shall send me to Weir Mitchell in the fall. But I don't want to go there at all. I had a friend who was in his hands once, and she says he is just like John and my brother, only more so!" (p. 79).

Moreover, John is only a house, not a home. This fact suggests that the relationship between the narrator and her husband is not a close one. According to the narrator, John does not stay much time in the house because of his work: "John is away all day, and even some nights when his cases are serious (p. 76)."

Jennie, John's sister who appears indirectly a few times, is responsible for what Bachelard classifies as "the maintenance of the security of the being through the housework." (BACHELARD, 1964, p. 68). Thus, she is the movement that airs and keeps the house alive, regarding the mechanical housework. Jennie does the activity Bachelard gave to the housewife, in her case, as a housekeeper, who "awakens furniture that was asleep" (1964, p. 68). Jennie's presence intensifies the narrator's feeling of guilt over her inability to act according to the expectations of the time, as a traditional wife and mother:

> there comes John's sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! [...] She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. [...] Of course I didn't do a thing, Jennie sees to everything now. But it tired me all the same. (p.78 - 79).

Jennie also takes part of the narrator's "spatiality" taking for herself the role of a mother, since mothers are their children's "first permanent objects" (TUAN, 1977, p. 20) and, consequently, first place. Owing to the fact that babies do not have notion of space and their parents are the first things they know that are fixed, stable, Jennie confirms the lack of space of the narrator by being around the baby.

The narrator and the most important character, whose name may or may not be Jane, is the wallpaper. According to Schopp-Schilling, "after having been forbidden by her husband to exercise her creative powers in writing, [the narrator] defies him by turning to a different kind of paper, the hideous wallpaper." (SCHOPP-SCHILLING, 1975, p. 285). She stands for all the women throughout history since she is plain. She does not have self-expression and behaves in order to obey the society's conventions and her husband's rules. This idea can also be associated to the number of women the narrator sees behind the patterns of the wallpaper — "sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one [...]" (p. 85). Nevertheless, all these women she sees moving behind the wallpaper are the different facets of her own personality, or the different roles she has or could have, such as woman, wife, mother, housekeeper.

The wallpaper is plain and limited by the walls in which it is stuck as the narrator is limited by her husband's medical prescription and rules. On describing her first impression of the yellow wallpaper, the narrator focuses on saying how horrid the paper is, but, as time goes by, she starts to "follow that pointless pattern to some sort of a conclusion" (p. 79) and passes to figure out pictures on its surface. As the narrator recognizes images on the wallpaper's patterns and thinks about them, sinking into her inner fascination with the wallpaper, she becomes progressively dissociated from the outer world of her daily life. This process begins when she decides to keep her writing and her thoughts secret, and gradually dives into fantasy. The narrator also says that there is a lack of sequence on the wallpaper that is

irritating to a normal mind; this can be combined to the bizarre and oppressive situation caused by her husband and the patriarchal society.

The narrator starts to see a woman (women after) imprisoned on the wallpaper that shakes the bars-patterns. In a moment, she realizes that she is the imprisoned woman (or even all women) on the wall, the reason why she destroys the wallpaper as a way to free herself. The room with the wallpaper becomes her place, because it became familiar, it is a pause; furthermore, she conquered her "space" by destroying the wallpaper whose patterns and sub patterns were moving, since "space [...] allows movement." (TUAN, 1977, p. 6)

Her madness can symbolize her escape from the conventions of being a woman in the patriarchy (TREICHLER, 1984). The narrator claims "he [John] laughs at me so about the wall-paper!"(p. 77). John thinks she is wasting her time worrying about the wallpaper — or about her condition —, but, according to Tuan

> objects and places are centers of value [...] to attend to them even momentarily is to acknowledge their reality and value. [...] an object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind. (1977, p. 18).

Hence, as opposed to what John thinks, the narrator does not waste her time analyzing the wallpaper, because she *is* the wallpaper. She discovers the mysteries of it and, consequently, about her own condition and state of mind (MACPIKE, 1975). However, the way she acknowledges herself is "sinking into madness" through her sensory experience, which is the way of experiencing the space (TUAN, 1977) — she sees the wallpaper, she touches it and she smells it.

The end of the short story comes when her husband — the limitations of the house — asks her "Open the door, my darling! (p. 88)", and she does not do it. The last evidence she is the wallpaper appears in her last sentence: "I've got out last, [...] and

I've pulled off most of the paper, so you can't put me back" (p. 88). The wallpaper was over and she was free.

6. THE DOOR — THE CONCLUSION

All in all, the space in *The yellow wallpaper* is utterly meaningful. This work aimed at showing that the characters are not just humans in the short story, but also "space", represented by the house, turned into "place" as a consequence of their experiences. Space does not work just as the setting of the story, as a diluted characteristic of it, but is fundamental for the developing of the plot, and also behaves as a character, since it shows personality (TUAN, 1977). By reading the short story, the reader enters many spaces — of different roles — that guide the reading experience and the understanding of the themes worked throughout the piece and their nuances, such as the Gothic atmosphere, the reasons why Gilman wrote this story and the choices she makes in terms of characters' personalities and behaviors.

Basically, these aspects are worked through the narrator's writing on her diary, whereby we get to know two kinds of space in the short story: the outer space/the material house and the inner space/the characters' personalities and bodies, that influence and work as a reflection of one another. The relationship between a human being and place is made through experience and the places and spaces occupied by human beings shape who they are — according to the experiential perspective theory of Tuan's (1977) and Bachelard's *The Poetics of Space* (1964). Thus, it is possible to draw a parallel between the parts of a house and some objects and the characters, since both humans and house have function, value and story.

The result of this parallel drawn is the blueprint of the short story regarding the roles of the characters, where: the author's biography and the women's condition at the end of the nineteenth century can be considered the substructure of the house,

since *The Yellow Wallpaper* is semiautobiographical; the narrator's husband can be related to the walls, the ground and the roof, since he controls the movement and the connection between the outdoors and the indoors, and symbolizes the patriarchy; the sister of the narrator's husband is the movement responsible for the mechanical maintenance of the house; and, finally, the narrator and main character is the wallpaper, since she is plain and limited by the concreteness of the walls, the limitation imposed by her husband, the educated physician, and the patriarchal society as a whole. The narrator sank into madness, and acknowledged her condition as a woman in the Victorian Age. However, when she destroyed the wallpaper, after experiencing the space of the house and its objects and realizing her own spatiality, she freed herself, because she wanted to be herself rather than a piece of furniture or decoration.

REFERENCES

BACHELARD, G.. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1964.

BAUDRILLARD, J.. *The System of the Objects.* London: Verso, 1996.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A.. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DIMAS, A.. *O espaço e romance.* São Paulo: Ática, 1987.

DORAN, M.. *Conversations with Cézanne.* Berkeley: University of California Press, 2001.

EAGLETON, T.. *Literary theory: an introduction.* Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

ELLIS, K. F. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. University of Illinois: University of Illinois Press, 1989.

GILMAN, C. P. "The Yellow Wallpaper" [1892]. In: CANDANCE, W. *Great Short Stories by American Women*. New York: Dover, 1996. Pp. 74-88.

GILMAN, C. P. "Why I wrote "The Yellow Wallpaper"". In: *The Forerunner*, October 1913. Retrieved on December 30th, 2014 from: < http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=forerunner>.

Glossary of Literature Terms of University of North Carolina at Pembroke. [Online]. Retrieved on December 30th, 2014 from: <http://www2.uncp.edu/home/canada/work/allam/general/glossary.htm>.

GREENE, G. L. *The Yellow Wallpaper* [Online]. In Virginia Esleyan College site. Retrieved on April 15th, 2015 from: <*http://facultystaff.vwc.edu/~cbellamy/Dream%20Child/Gilman-%20Greene,Leed.htm*> n. .d.

HEILMANN, A. "Overwriting Decadence: Charlotte Perkins Gilman, Oscar Wilde, and the Feminization of Art in 'The Yellow Wallpaper'" (2000) Short Story Criticism". In: WITALEC, J.. *Literature Resource Center*. 62. Detroit: Gale, 2003. Pp. 175-188.

MACPIKE, L. (1975) *Environment as Psychopathological Symbolism in "The Yellow Wallpaper"*. American Literary Realism 1870 — 1910, 8 (Summer 1975). Pp. 286-288.

PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente.* Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

SILVA, J. P. (2000) *Alguns provérbios, máximas e frases feitas de origem latina bastante comuns*. Revista Philologus, Rio de Janeiro, 4 (1998). Pp. 87-116.

SCHOPP-SCHILLING, B. (1975) *"The Yellow Wallpaper": a rediscovered "realistic"story.* American Literary Realism 1870 — 1910, 8 (Summer 1975). Pp. 284-286.

TREICHLER, P. (1984) *Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in "The Yellow Wallpaper"*. Tulsa Studies in Women's Literature. 3 (1/2), Feminist Issues in Literary Scholarship (Spring — Autumn, 1984). Pp. 61-77.

TUAN, Y. *Space and Place.* London: University of Minnesota Press, 1977.

Submetido em: 26/02/2015

Aceito em: 11/04/2015

EXCENTRICIDADE E TRANSGRESSÃO DE GÊNERO NA AUTOBIOGRAFIA DE MARGARET SKINNIDER

EXCENTRICITY AND GENDER TRANSGRESSION IN MARGARET SKINNIDER'S AUTOBIOGRAPHY

Raimundo Sousa[1]

RESUMO: Mediante análise da autobiografia da militante feminista e nacionalista Margaret Skinnider, atuante no processo de descolonização irlandesa, investigamos, com base na teoria da performatividade, seu uso excêntrico e transgressivo da vestimenta na constituição performativa do gênero, sublinhando sua instrumentalização do vestuário em microrresistências operadas nos interstícios das tecnologias disciplinares. Atentos ao modo como Skinnider jogava com padrões de vestuário, demonstramos que a militante transgredia duplamente as normatividades de gênero, seja por uma condescendência estratégica na qual burlava códigos de feminilidade no ato mesmo de sua suposta iteração, seja pela prática da travestilidade, que lhe facultava uma constante flutuação entre os polos masculino e feminino.
Palavras-chave: autobiografia; performatividade; Margaret Skinnider.
ABSTRACT: Through the analysis of the autobiography of the feminist and nationalist militant Margaret Skinnider, who acted in Ireland's decolonization process, we investigate, based on the performativity theory, her eccentric and transgressive use of clothing in the performative constitution of gender, highlighting her instrumentalization of clothing in microrresistences operated in the openings of disciplinary technologies. Attentive to the way Skinnider played with clothing patterns, we demonstrate that the militant doubly transgressed gender normativities, were it through a strategic condescendence in which she cheated codes of femininity in the very act of their supposed iteration, were it through the practice of travestility, which favored a constant fluctuation between male and female poles.
Keywords: autobiography; performativity; Margaret Skinnider.

[1] Doutorando em Letras, UFMG.

1. O GÊNERO VESTUÁRIO E O GÊNERO COMO VESTUÁRIO

Embora conceba a resistência como contraface primeira do poder, asseverando que onde houver este último aquela também se fará presente, Michel Foucault (1976) se atém menos às formas de resistência do que ao modo pelos quais operam os dispositivos disciplinares e às posições-de-sujeito que estes engendram. Dessa opção analítica, resulta, segundo Stuart Hall (1996):

> a formal account of the construction of subject positions within discourse while revealing little about why it is that certain individuals occupy some subject positions rather than others. By neglecting to analyse how the social positions of individuals interact with the construction of certain "empty" discursive subject positions, Foucault reinscribes an antinomy between subject positions and the individuals who occupy them. Thus his archaeology provides a critical, but one-dimensional, formal account of the subject of discourse. Discursive subject positions become *a priori* categories which individuals seem to occupy in an unproblematic fashion. (HALL, 1996, p. 10).

Ainda que cada arranjo social legitime determinados padrões identitários pela universalização de princípios monocentrais, a hegemonia, longe de absoluta, dá-se numa dinâmica entre norma e agência em que as formas de apropriação pelos atores podem tanto reproduzi-la, quando se conformam com as determinações advindas dos padrões centralizados, quanto desafiá-la, nos casos em que assumem um caráter ex-cêntrico. Porém, o descrédito com que geralmente tratamos as experiências "banais" não raro impossibilita a devida apreensão dessa potencialidade disruptiva, haja vista a análise de um eminente sociólogo acerca das implicações da moralidade sexual instituída pela Igreja católica na Irlanda. Seguro de que o monopólio moral eclesiástico intimidou a formação de dissidências sexuais naquele país até meados do século XX, Tom Inglis (2005) superestima a normatividade, atribuindo-lhe um poder que, embora limitativo, não foi suficientemente implacável para impedir transgressões, e subestima as microrresistências, assegurando que "é difícil encontrar quaisquer

vestígios de resistência ou desafio à ordem normativa existente" (p. 13; nossa tradução [2]). Ao restringir a possibilidade de mudança social ao domínio da macroestrutura, sua perspectiva desconsidera que tal mudança se constitui graças, também, à somatória de rupturas isoladas. Ora, porque alheio à alçada dos eventos que, monumentalizados, constituem a chamada História Oficial, o cotidiano é associado, no mais das vezes, a uma ciclicalidade de práticas repetitivas e, portanto, estáticas. Todavia, longe de ser exclusivamente restrito ao universo da rotina (repetição), o mesmo cotidiano constitui um campo aberto para o inusitado (ruptura) na medida em que, segundo Michel de Certeau (1980), a subversão pode operar nos interstícios das tecnologias institucionais e dos discursos dominantes por meio de formas sub-reptícias de transgressão que jogam com os mecanismos disciplinares.

Uma forma de captar esse potencial excêntrico consiste em redimensionar a lente investigativa, somando-se ao foco nas instâncias repressivas a atenção também para o âmbito da "experiência vivida", conceito fenomenológico caro ao projeto inicial dos estudos culturais, a fim de observar possíveis fissuras e contradições na ordem instituída. Afinal, o panorama macrossociológico, ao priorizar os aparatos disciplinares, favorece um mapeamento da rede de discursos dominantes, mas, em contraposição, não apreende a complexidade das relações de gênero, se tomado isoladamente — já estas se dão na dialética entre o nível macroestrutural (da regulação) e o nível microestrutural (da experiência).

Por sua vez, um modo de apreender as transgressões operadas no campo da experiência vivida consiste em atentar para a não-naturalidade do gênero, tal como fez Joan Riviere (1929), de forma pioneira, ao conceituar a feminilidade nos seguintes termos, a partir do caso de uma conferencista que exibia comportamentos

[2] Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha autoria. Em benefício da fluência textual, optei por traduzir as citações diluídas no texto e, em prol da fidelidade às fontes, por manter na língua original as citações recuadas.

exageradamente "femininos" como contrapeso de sua transgressão de gênero numa conjuntura desfavorável à atuação da mulher no espaço público:

> Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...]. The reader may now ask [...] where I draw the line between genuine womanliness and the "masquerade." My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial. They are the same thing. (RIVIERE, 1929, p. 38).

A intrigante sinonímia estabelecida pela psicanalista antecipa o desconstrutivismo ao sugerir que a feminilidade que a mulher supostamente arremeda é também uma simulação que inexistente *in natura*, não passa de uma apropriação de padrões culturais como autoproteção numa organização social falocêntrica.

A pressuposição da teatralidade do gênero na noção de feminilidade como máscara tem inspirado feministas como Judith Butler (1990), que, em formulação seminal para a teoria *queer*, compreende o gênero como efeito de atos performativos de cuja iteratividade depende a naturalização de determinados paradigmas culturais. Contudo, a mesma cadeia de repetição que naturaliza padrões de gênero pode atuar inversamente mediante *performances* que subvertem a ilusão de estabilidade identitária. Donde o caráter transgressivo da travestilidade, na qual o sujeito, ao trajar-se parodicamente como o "sexo oposto", transgride representações de gênero e a própria equivalência entre sexo e gênero, já que a diferença entre a anatomia da/do *drag* e o gênero representado revela o caráter contingente e imitativo deste último, expondo como a identidade é constituída performativamente pelas próprias expressões que supostamente seriam sua exteriorização.

Essa formulação tem recebido, ao lado de comentários elogiosos, severas críticas, por passar ao largo das especificidades contextuais em que as *performances* de gênero se situam e, consequentemente, por não problematizar suas nuances e

contradições. Ki Namaste (1996), por exemplo, relaciona o textualismo de Butler a uma distorção da proposta inicial dos estudos culturais, que tinham em mira o campo da experiência como paradigma de estudo, e reclama que a teórica, no lugar de compreender como os conflitos de gênero sucedem no aqui-e-agora das relações sociais, restringe-se a significações textuais desprendidas de sua base material, numa perspectiva meramente ensaística e abstrata que perde de vista o horizonte interventivo. Nessa mesma senda, outras feministas, como Sheila Jeffreys (2003), também questionam o modo como as análises empreendidas sob o horizonte teórico dos Estudos *Queer* frequentemente resultam em trabalhos cujo preciosismo teórico os tornam inacessíveis senão para acadêmicos especializados e, desse modo, acabam por despolitizar o gênero ao se distanciarem da realidade social. Assim, esses estudos não se pautariam numa agenda comprometida efetivamente com a mudança social, uma vez que romantizam a transgressão sem considerar as condições precárias vivenciadas diariamente por travestis e transgêneros.

Ciente tanto da pertinência conceitual da performatividade para o exame da construção social do gênero quanto, em contrapartida, da obliteração das relações materiais sob cuja base se instauram as práticas de significação como uma das limitações das metodologias textualistas, procurarei, neste ensaio, analisar a noção de performatividade a partir da "experiência vivida", a fim de explorar como os sujeitos tomam parte em sua formação identitária mediante suas práticas sociais. Para tanto, investigarei as formas de negociação empreendidas por mulheres que, apesar do empenho da *intelligentsia* nacionalista irlandesa em restringir seu agenciamento, atuaram no nacionalismo para além dos limites impostos ao seu gênero. Sem a pretensão de traçar um panorama geral da participação das mulheres no referido projeto nacional[3], focalizarei especificamente o caso paradigmático da militante feminista e nacionalista Margaret Skinnider (1893-1971), observando, a partir dos

[3] Para tal, ver, dentre outros, Margaret Ward (1989), Cliona Murphy (1989) e Sinéad McCoole (2003).

registros memoriais contidos em sua autobiografia, *Doing my bit for Ireland* (1917), como sua agência, sob efeito da travestilidade, desmantelava não somente papéis de gênero como a própria noção de gênero.

2. EXCENTRICIDADE E TRANSGRESSÃO DE GÊNERO NA AUTOBIOGRAFIA DE MARGARET SKINNIDER

Emergente numa episteme calcada na obsessão por dicotomias de gênero sob influxo de uma cosmologia ocidental que polarizava o universo em dois domínios supostamente ontológicos — o masculino e o feminino —, o imperialismo moderno se assentou em um regime de significação no qual praticamente tudo era submetido a uma taxonomia binária e classificado como masculino ou feminino, inclusive os países, e, neste caso, se reduziam ao binarismo heteronormativo e ao determinismo biológico complexas disparidades históricas, econômicas e culturais entre povos:

> In figuring the conquerors as the exponents of a principle coded and celebrated as masculine (encompassing an aggressive will to historical progress, technical mastery and rational transcendence, et cetera), and the conquered as the embodiment of a principle stereotyped and discounted as female (encompassing a passive repose in organic cyclicality, affective immanence and domestic concerns, et cetera), imperialist discourse has inscribed a vicious symbolic circle in which sexual and socio-economic dominance reflect and authorize one another. (VALENTE, 1994, p. 189).

De largo uso como aparato discursivo legitimador do projeto expansionista imperial, essa lógica binária disjuntiva teve recursividade particular na conquista da Irlanda, colônia europeia cuja especificidade etnogeográfica exigia um engenho particular na justificação moral para sua expropriação. Por conseguinte, se o imperialismo investiu na feminilização dos colonizados com vistas à chancela de medidas interventivas e exploratórias, a resistência anticolonial, em posição estatuária desfavorável no embate geopolítico, viu-se forçada a estruturar sua agenda em torno do revide a essa estratégia de desempoderamento. Assim, preso a uma dialética na

qual suas formas possíveis de autoinvenção se davam em necessária contraposição às imputações do discurso colonial e, portanto, prendiam-se a elas, o anticolonialismo irlandês fundamentou seu projeto de descolonização em rígidas assimetrias de gênero, a fim de provar a virilidade dos homens nativos, instaurando um código de hipermasculinidade que demandava, em complemento, um código de hiperfeminilidade análogo. Portanto, o primado da remasculinização teve como corolário um efeito subtrativo na agência das mulheres a fim de que não eclipsassem o protagonismo masculino nem desestabilizassem as balizas de gênero que o referendavam (cf. CAIRNS & RICHARDS, 1988; HOWESS, 1998; VALENTE, 2011).

Todavia, diversas mulheres não apenas conseguiram ultrapassar o *cordon sanitaire* que cindia as esferas masculina e feminina, como obtiveram êxito no Levante de 1916 como mensageiras, espiãs e transportadoras de armas e munições, já que, valendo-se do estigma de "sexo frágil", passavam despercebidas pelas tropas inglesas por não levantarem suspeitas de engajamento no nacionalismo militar. Assim, sob seus vestidos e saias, moças aparentemente inofensivas estabeleciam contato entre os postos distribuídos em Dublin, transportando desde documentos confidenciais e grandes somas de dinheiro até armas e munições (CURTIS, 1994). Quando da invasão e inspeção de sua casa por soldados britânicos, Kathleen Clarke (1991), zeladora das finanças do *Irish Republican Brotherhood*, disfarçou o medo encarnando um estereótipo de feminilidade em uma cena típica de comédia policial que ilustra a teatralidade do uso do gênero na subversão da feminilidade pela própria feminilidade: "A fim de mostrar-lhes o quão pouco suas ações me preocupavam, peguei um lenço [...] que eu vinha fazendo e fiquei trabalhando nele durante toda a busca" (p. 84).

No entanto, quem melhor explorou a potencialidade disruptiva da performatividade de gênero foi a escocesa Margaret Skinnider, que, tendo aprendido a atirar em um clube de artilharia criado pelos britânicos "para que as mulheres pudessem ajudar na defesa do Império" (SKINNIDER, 1917, p. 6), testaria seu

aprendizado marcial contra o próprio império. Convidada por Constance Markievicz a colaborar no Levante de 1916, a *suffragette* e integrante da *Cumann na mBan* de Glasgow desembarcou na ilha armada literalmente dos pés à cabeça, usando seu vestuário "feminino" como suporte para materiais bélicos: "Em meu chapéu eu estava levando [...] detonadores para bombas e os fios estavam enrolados em torno de mim sob o meu casaco" (p. 9).

Na casa de sua mentora, Skinnider notou uma variedade de trajes teatrais usados tanto como caracterização por atores quanto como disfarce por *suffragettes* e líderes trabalhistas no encalço da polícia. Essa dupla utilidade das roupas em *performances* teatrais e no uso, não menos teatral, como forma de transgressão de gênero e de classe, parece tê-la inspirado a explorar o recurso pragmático-funcional da travestilidade. Assim, a voluntária arregimentada para atuar como mensageira se mostrou hábil também para outra função:

> When I told Madam [Markievicz] I could pass as a boy, even if it came to wrestling or whistling, she tried me out by putting me into a boy's suit, a Fianna uniform. She placed me under the care of one of her boys to whom she explained I was a girl, but that, since it might be necessary some day to disguise me as a boy, she wanted to find whether I could escape detection. [...] We went out, joined the other Fianna, and walked about the streets whistling rebel tunes. (SKINNIDER, 1917, p. 22-23).

Incumbida de duas funções que a inscreviam em papéis de gênero duais, Skinnider atuaria (em sentido teatral) ora como mulher/mensageira, ora como homem/fuzileiro, devendo ser ora "feminina" o bastante para executar suas operações de espionagem e transporte clandestino sem levantar suspeitas e ora suficientemente "masculina" para convencer seus pares de que era um deles. Nessa alternância de funções, a troca de gênero (*genre*) vestuário constituía um rito de passagem que implicava também mudança de gênero (*gender*):

> Whenever I was called down to carry a despatch (sic), I took off my uniform, put on my gray dress and hat, and went out the side door of the college with my message. As soon as I returned, I slipped back into my uniform and joined the firing-squad. (SKINNIDER, 1917, p. 138).

Essa transformação ritualística, que aponta duas cadeias de repetições antitéticas, evidencia como o gênero, literalmente, vive de aparências, pois não apenas se constitui pelo vestuário como ele próprio é um vestuário enquanto inscrição cultural. Ao assumir transidentidades cambiantes numa constante flutuação por categorias que evidencia a insustentabilidade do binarismo ontológico homem/mulher, Skinnider expõe a contingência de categorias de gênero cuja suposta diferença ontológica se resume a convenções sociais materializadas no vestuário. Assim, o caráter paródico de suas *performances* aponta a natureza artificial do próprio gênero, como se nota na fotografia abaixo (Figura 1), em que a ativista parodia o estereótipo de masculinidade, numa versão superlativa do masculino, posando com as pernas entreabertas, as mãos enfiadas nos bolsos e um charuto na boca.



FIGURA 1 — Skinnider travestida como homem. (SKINNIDER, 1917, p. 21).

Ao mesmo tempo em que aparentemente reforçava a cultura dominante, Skinnider se inseria numa contracultura que a desafiava pela transgressão paródica do dimorfismo masculino/feminino. Ao cumprir uma de suas missões noturnas, despertou a curiosidade de um policial que, no entanto, identificou-a como apenas uma jovem indefesa:

> A policeman came slowly toward me. He had his dark-lantern and, catching sight of me, flashed it in my face. He stared, but said nothing. No doubt he was wondering what a decently dressed girl was doing in that part of town at such an hour. I watched him as closely as he watched me. He caught sight of my string, I intended to give three jerks, and, at the same moment, throw pepper in his face [...]. But he did not notice the string, and passed on. (SKINNIDER, 1917, p. 51).

A mesma máscara de feminilidade que intriga o policial o despista de examiná-la atentamente, pois a transgressão espaço-temporal é contrabalançada pelo vestuário, que no mapa conceitual do guarda a reposiciona em seu lugar de gênero como respeitável professora de classe média. Pelo tom irônico de sua autodescrição como "uma moça decentemente vestida", Skinnider parece tão crítica quanto à natureza prescritiva da feminilidade que a utiliza como recurso, de modo que a aparente reverência constitui uma forma de transgressão na qual, ao vestir a máscara, ela desmascara convenções. Assim, servindo-se da estética como transgressão, Skinnider se mostra obediente aos preceitos de gênero pela incorporação de uma feminilidade respeitável que, paradoxalmente, permite-lhe desrespeitá-la e, sob a aparente ingenuidade feminina, vigia sem ser notada, tal como quando passa despercebida por um policial: "Ele não prestou atenção em mim; eu era apenas uma garota de bicicleta. Mas eu o observei bem de perto." (SKINNIDER, 1917, p. 95).

Seu uso consciente da feminilidade como recurso é notável na cena cinematográfica em que Skinnider se vale de um truque "feminino" para induzir um rapaz a ajudá-la no reconhecimento do território onde se situariam os barracões:

> When I reached the spot where I thought the magazine ought to be, I took my handkerchief and let it blow — accidentally, of course — over this outer wall. A passing boy gallantly offered to get it for me. Being a woman and naturally curious, I found it necessary to pull myself up on tiptoe to watch him as he climbed over the wall. The ground between the two walls had not been paved, but was of soft earth. I had seen enough. Thanking the boy, I put my handkerchief carefully into my pocket so as not to trouble any one else by making them climb about on Dublin walls, and went on my way. (SKINNIDER, 1917, pp. 40-41).

Pela ironia com que se refere a estereótipos de gênero, a militante republicana deixa claro que, em vez de considerar a feminilidade uma essência da qual a mulher se vale quando conveniente, considera-a uma fabricação cultural que só produz efeitos de sentido pela repetição. De fato, numa perspectiva foucaultiana, de que o poder,

longe de centralizado numa instância dominante, encontra-se capilarmente espalhado pelo tecido social e, portanto, onipresente de forma multidirecional na dinâmica das relações sociais, mulheres como Skinnider obtinham empoderamento não por reproduzir acriticamente a ordem vigente, mas por trapaceá-la mediante uma condescendência estratégica que Homi Bhabha (1985), referindo-se à agência do sujeito colonizado, denomina *civilidade dissimulada*. Se não podiam confrontar radicalmente o patriarcado, tais mulheres empreendiam microrresistências, ao assumir identidades provisórias, nas quais o repertório vestuário, sob o aparente reforço de códigos de gênero, servia como recurso para a transgressão de limites físicos e simbólicos, resultando que suas *performances* subvertiam a norma no ato mesmo de sua suposta iteração. Portanto, mesmo a adequação ao padrão de feminilidade pode ser disruptiva enquanto artificialidade calculada, pois, ao aparentemente se submeterem aos códigos de gênero dominantes pelo vestuário "bem-comportado", tais mulheres desnudavam em seu vestuário a estrutura imitativa e contingente do gênero, embaralhando a polaridade entre conformação e resistência.

Ao arremedar o sistema cultural hegemônico, Skinnider se engajava em uma dinâmica de conformação e resistência na qual, apropriando-se dos repertórios disponíveis, participava de sua construção de gênero em vez de se enquadrar acriticamente em posições-de-sujeito. Portanto, a forma como essa e outras mensageiras e espiãs vestiam a feminilidade como máscara contradiz o argumento, sustentado por Luce Irigaray (1985; 1989), de que tal recurso evidencia o *status* da mulher como espetáculo, não como expectadora, como objeto de desejo, não como sujeito desejante, configurando uma forma de reificação, na qual esta usufrui alguma aquiescência social à custa da satisfação de fantasias masculinas e adequação a um sistema de valores que não o seu, anulando-se e anulando seu próprio desejo. Ora, se, por um lado, a máscara pressupõe *mise-en-scène* para um expectador, por outro, encerra um jogo de simulação e dissimulação que permite ver escondendo-se.

Mensageiras e espiãs como Skinnider também desconstroem a tendência do feminismo radical à vitimização da mulher pela identificação dos padrões estéticos como dispositivos de controle institucionalizados cuja convergência entre interesses capitalistas e patriarcais a aprisiona à condição ornamental, simultaneamente impelindo-a ao consumo e inscrevendo-a como mercadoria dependente da aparência para atração do desejo masculino[4]. Ao desconsiderar o potencial de agência da mulher na forma como (in)veste suas roupas, tal perspectiva incorre na mesma subestimação adorniana da possibilidade negociativa dos consumidores frente à Indústria Cultural, cujas imposições seriam introjetadas acriticamente pela massa concebida como receptáculo passivo da ingerência do poder, e recai, ainda, no mesmo sexismo patriarcal que codifica a mulher como passiva, ingênua e vulnerável. Quando, em vez de indagarmos o que as normatividades de gênero fazem das mulheres, reformulamos a questão para o que estas fazem com o que tais normatividades procuram fazer delas, encontramos formas de resistência nas franjas das próprias normas, pois os significados que atribuem ao vestuário não são necessariamente aqueles determinados pela ideologia de gênero.[5] Todavia, se, por um lado, a vitimização da mulher, ao inscrevê-la como passiva frente à ingerência patriarcal, ratifica a própria ideologia falocêntrica que a sustenta, atribuir à mulher uma liberdade plena para jogar transgressivamente com as normatividades de gênero seria uma generalização perigosa, já que nosso foco investigativo incide sobre um caso bastante específico. Ao conceituar o gênero como vestuário, não procuramos relativizar o impacto dessa construção social que nos constitui, mas, sim, pensar em possibilidades de negociar performativamente com padrões de feminilidade. Portanto, o exemplo de performatividade tratado neste ensaio evidencia a estrutura contingente e imitativa

[4] Para uma crítica a essa tendência, ver Rita Felski (1995).

[5] Relação similar ao binômio codificação/decodificação tomado por Stuart Hall (1973) para argumentar que os significados idealizados pelos produtores midiáticos não são necessariamente os mesmos recebidos pelos consumidores, pois estes os ressignificam a partir de seu próprio contexto de experiência.

do gênero na medida em que este não apenas se constitui pelo efeito da vestimenta como ele próprio é uma roupagem que assumimos, transgressivamente ou não, em nossas práticas sociais.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Irlanda, o anticolonialismo constituiu, a rigor, um corolário ideológico do próprio colonialismo, na medida em que respondia à economia maniqueísta que distinguia a virilidade imperial e a feminilidade colonial pelo imperativo de resgate da hombridade gaélica, incorrendo em semelhante maniqueísmo ao instaurar uma fixação obsessivo-compulsiva pela distinção entre masculinidade e feminilidade no ordenamento social e simbólico irlandês. Ora, uma vez que a masculinidade hegemônica se define em relação oposicional e complementar com a feminilidade e, portanto, qualquer alteração nos padrões desta última desestabiliza os referenciais da primeira, no projeto nacional irlandês, as mulheres eram encurraladas sob diversas tecnologias disciplinares com vistas à circunscrição de suas possibilidades de agência.

Todavia, mulheres como Margaret Skinnider dão mostras de que o mesmo nacionalismo que limitava sua atuação lhes permitia exercer alguma forma de empoderamento, quer pela apropriação disruptiva que subvertia os códigos de feminilidade no ato mesmo de sua aparente iteração, quer pelo efeito da travestilidade que facultava um movimento transidentitário revelador da estrutura contingente e imitativa do gênero. De fato, a configuração monológica desse projeto foi comprometida por suas próprias contradições constitutivas, uma vez que sua agenda, embora falocêntrica, era desafiada por microrresistências operadas nos interstícios das tecnologias disciplinares por mulheres cujas performatividades de gênero jogavam com os códigos de feminilidade instituídos.

Ao proceder à leitura da autobiografia de uma mulher obliterada pela memória histórica referente ao processo de descolonização política da Irlanda, procurei, em alguma medida, empreender um exercício revisionista desse processo, já que a memória oficial, seletiva por excelência, alçou ao estatuto de heróis nacionais apenas figuras masculinas, passando ao largo da contribuição de mulheres como Skinnider na luta pela descolonização do país. Nesse sentido, este ensaio constitui um procedimento analítico coadunado com o que Adrienne Rich (1979) denomina *re-visão*, isto é, o ato de revisitar um texto do passado — e, por conseguinte, esse mesmo passado — sob um novo olhar, orientado criticamente por indagações do presente, com vistas ao resgate da experiência histórica das mulheres e dos registros escriturais dessa experiência. Todavia, é preciso considerar as limitações de tentativas — como a empreendida neste ensaio — de retirar dos escombros da História os personagens relegados à margem das narrativas hegemônicas. Afinal, se, como alerta Gayatri Spivak (1988) no provocativo ensaio "Can the subaltern speak?", em uma cultura hierarquizada, o subalterno é balizado pela heteronomia discursiva, o pesquisador, ao supostamente dar voz a uma figura silenciada, acaba falando "por" ela e, desse modo, ratifica sua subalternidade.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. K. *Sly civility*. October, Cambridge, Massachusetts, v. 34, Outono, 1985, Pp. 71-80.

BUTLER, J. *Gender trouble*: *feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CAIRNS, D.; RICHARDS, S. *Writing Ireland: colonialism, nationalism, and culture*. New York: St. Martin's, 1988.

CLARKE, K. *Revolutionary woman*: *my fight for Ireland's freedom*. Ed. Helen Litton Dublin: The O'Brien Press, 1991.

CURTIS, L. *The cause of Ireland*. Belfast: Beyond the Pale Publications, 1994.

CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien*: 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1980.

FELSKI, R.. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*, v. I: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

HALL, S. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: University of Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973.

HALL, S. "Introduction: Who needs identity?". In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996, Pp. 1-17.

HOWES, M. *Yeats's nations*: *gender, class, and irishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

INGLIS, T. *Origins and legacies of Irish prudery: sexuality and social control in modern Ireland*. Éire-Ireland, v. 40, n. 3&4, Morristown, New Jersey, 2005, Pp. 9-37.

IRIGARAY, L. *Masquerade reconsidered: further thoughts on the female spectator*. Discourse, Los Angeles, California, v. 11, n. 1, 1989, Pp. 42-54.

IRIGARAY, L. *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

JEFFREYS, S. *Unpacking queer politics*: *a lesbian feminist perspective*. Cambridge: Polity Press, 2003.

MCCOOLE, S. *No ordinary women*: *Irish female activists in the revolutionary years, 1900-1923*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

MURPHY, C. *The women's suffrage movement and Irish society in the early twentieth century*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

NAMASTE, K.. "Tragic Misreadings: queer theory's erasure of transgender subjectivity". In: BEEMYN, B.; ELIASON, M. (eds.). *Queer studies*: *a lesbian, gay, bisexual, and transgender anthology*. New York: New York University Press, 1996, Pp. 183-203.

RICH, A.. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". In: _____. O*n Lies, Secrets, and Silence*: *Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton, 1979, Pp. 35-49.

RIVIERE, J. *Womanliness as masquerade.* The international journal of psychoanalysis, Malden, Massachusetts, v. 10, 1929, Pp. 303-313.

SPIVAK, G. C. "Can the Subaltern Speak?". In: GROSSBERG, L.; NELSON, C. (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois, 1988, Pp. 271-313.

SKINNIDER, M. *Doing my bit for Ireland*. New York: The Century CO., 1917.

VALENTE, J. *The myth of manliness in Irish national culture, 1880-1922*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.

VALENTE, J. *The myth of sovereignty: gender in the literature of Irish nationalism*. ELH, Baltimore, Maryland, v. 61, n. 1, 1994, Pp. 189-210.

WARD, M. *Unmanageable revolutionaries: women and Irish nationalism*. London: Pluto Press, 1989.

Submetido em: 26/02/2015

Aceito em: 29/04/2015

A POVOAÇÃO E O CENTRO: UMA INTERPRETAÇÃO DE *A CAVERNA*, UM ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

THE VILLAGE AND THE CENTER: AN INTERPRETATION OF A CAVERNA, A NOVEL BY JOSÉ SARAMAGO

Gabriela Ribeiro[1]

RESUMO: Com base nos conceitos de Reprodutibilidade Técnica e Indústria Cultural, formulados por Walter Benjamin (1936) e Theodor Adorno (1962), este artigo propõe uma leitura possível do romance *A Caverna*, do escritor português José Saramago, pautada pelas transformações sociais ocorridas em decorrência da Modernidade, nos conceitos de Marshall Berman.
Palavras-chave: Reprodutibilidade Técnica; Indústria Cultural; *A Caverna*.
ABSTRACT: Considering the concepts of Mechanical Reproduction and Cultural Industry proposed by Walter Benjamin (1936) and Theodor Adorno (1962), this article proposes a reading of *The Cave*, a novel by the Portuguese author José Saramago. This reading is guided by Modernity's social changes, taking into account the concepts developed by Marshall Berman.
Keywords: Mechanical Reproduction; Cultural Industry; *The Cave*.

A Caverna, romance de José Saramago, foi publicado na virada do milênio e, sendo os fechamentos de séculos períodos de recorrente reflexão sobre o meio e o homem, a exemplo do ocorrido entre os fins do século XIX e início do século XX[2], a narrativa funciona como um convite ao questionamento acerca do modo de vida da

[1] Graduanda em Letras Português/Inglês, UFPR.

[2] Aqui me refiro, por exemplo: às séries de movimentos vanguardistas (Futurismo, Surrealismo, Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo); aos processos de emancipação político-econômicos, como as Proclamações da República do Brasil e de Portugal, em 1889 e 1910, respectivamente; ao desenvolvimento dos estudos filosóficos, tendo como marco a publicação de "A Interpretação dos Sonhos", de Sigmund Freud, em 1900; ao desenvolvimento dos estudos literários independentemente dos estudos biográficos e sociológicos, centrados inicialmente no Círculo Linguístico de Moscou, etc.

moderna sociedade capitalista, à medida que trata de um período de intensa transformação na vida de cada uma das personagens de uma família que se vê obrigada a lidar com mudanças impostas pelo surgimento de um novo centro de poder.

Os conceitos de Indústria Cultural e de Reprodutibilidade Técnica, elaborados pelos críticos Theodor Adorno e Walter Benjamin em textos de 1962 e 1936, respectivamente, fazem parte de um conjunto maior de manifestos sobre usos da arte produzidos pelos integrantes da Escola de Frankfurt, fundada na Alemanha em 1924. Pelo fato destes conceitos terem sido empregados para refletir sobre a série de mudanças de ordem cultural e social advindas das revoluções tecnológicas ocorridas na virada do século XIX, é impossível não analisar, também, o embate das personagens de Saramago com a Modernidade em si. Para definir esse conceito, usaremos a definição apontada por Marshall Berman, tentando, ao mesmo tempo, identificar de que maneira as formulações de Adorno e Benjamin aparecem configuradas no romance. De acordo com o teórico, "o turbilhão da vida moderna" é alimentado por

> grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano [...]; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1998, p. 16).

Com ênfase nesse "turbilhão", o objetivo deste artigo torna-se identificar, no romance, a partir da análise da descrição das personagens e da construção do espaço (imagens constituídas conjuntamente pela voz dos protagonistas e do narrador) e do enredo, como se dá: o movimento do campo para a cidade — do povoado para o Centro —, o que põe em questão o choque entre as sociedades arcaica e moderna; o

processo de estabelecimento da industrialização da cultura, nos termos de Adorno; o reconhecimento da existência da reprodução técnica e a consequente perda do valor de autenticidade das obras de arte, na conceituação proposta por Benjamin.

A QUESTÃO DOS BENS CULTURAIS

Primeiramente, é necessário esclarecer e adaptar o uso de alguns dos termos que serão utilizados neste artigo. Quando Adorno e Benjamin tratam das questões culturais, procurando verificar quais são as implicações da modernidade sobre as obras de arte e como sua função (e relação com o público) é alterada devido a modificações ocorridas com o avanço da técnica, os críticos referem-se a bens culturais como sendo filmes, livros, música e fotografia, naquele contexto. No entanto, partindo da definição proposta pelo antropólogo inglês Edward Tylor, que explica que a Cultura é "um todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (TYLOR, 2009, p. 15), é possível expandir os conceitos dos teóricos de modo que passem a abarcar outros bens culturais, aplicando as noções de Indústria Cultural e Reprodutibilidade Técnica também ao campo das artes plásticas, mais especificamente às louças e esculturas modeladas em barro, itens fundamentais no desenvolvimento do enredo de *A Caverna*.

É possível justificar o alargamento do conceito de *bem cultural* anteriormente proposto utilizando como exemplo a importância histórica da olaria como técnica tradicionalmente portuguesa[3]. De acordo com o livro *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*, esta é uma das técnicas mais antigas de modelagem do barro, e sua história

[3] Também poderia utilizar como exemplo os trabalhos de modelagem em barro e vidro desenvolvidos na Alemanha, França ou Inglaterra. Porém, dada a nacionalidade de Saramago, fator que exerceu enorme importância em sua produção literária e posição política, a opção por comentar a história da fabricação de louças em Portugal parece um tanto quanto óbvia.

remonta à Idade Média, partindo do descobrimento de artefatos no vale do Tejo (o rio mais importante que banha Lisboa). Os autores do estudo tratam dessa tradição como uma forma de colecionar memória e inventar Cultura. Para eles, o encanto da olaria deriva do fato do barro ser, numa fase inicial, um material dúctil, passível de ser modelado e remodelado, mas que adquire forma consistente e imutável através do cozimento, embora esse processo também o deixe frágil; da beleza das formas que possui, originadas do trabalho de vários homens e nos usos de outros, que foram aperfeiçoando a matéria até "transformar as peças em autênticas obras-primas" (FERNANDES; SILVA; SILVA, 2003).

Os autores concluem, de maneira geral, que os utensílios de barro têm acompanhado o homem desde um período muito próximo à sua origem e que a descoberta do fogo, sucedida pela possibilidade de transformar um material amorfo, como o barro, em matéria resistente, fez com que "a humanidade avançasse um pouco mais" (FERNADES; SILVA; SILVA, 2003, p. 19). Assim, quando se observa uma vasilha feita de barro, pode-se admirá-la por suas características formais, mas sua verdadeira beleza reside em seu modo de produção e utilidade. Por trás de peças de olaria, está o oleiro que a fez.

Por meio da definição de *cultura* proposta por Tylor (2009) e da identificação da importância histórica da técnica da olaria, torna-se plausível a classificação dessa produção como parte integrante da cultura de um povo, de modo que podemos vislumbrá-la, também, como um bem cultural, o que permite a utilização dos conceitos teóricos já mencionados para análise de certos elementos da narrativa. De fato, o próprio narrador do romance reconhece a importância cultural da olaria. Diz: "lá adiante, no meio do campo, onde se avistam aquelas árvores juntas, escondido pelas moitas de silvas, é que está o *tesouro arqueológico* da Olaria de Cipriano Algor" (SARAMAGO, 2000, p. 305, grifo meu), apontando o lugar onde estavam depositadas

as louças. Desse modo, chego finalmente à história do oleiro Cipriano Algor, protagonista de *A Caverna*.

ANÁLISE

No romance *A Caverna*, são narradas as histórias entrelaçadas de cinco personagens: Cipriano Algor, um oleiro de 64 anos que viveu toda a sua vida num povoado distante de um centro econômico; Marta Isasca Algor, filha do oleiro, que seguiu a profissão do pai e administra as tarefas domésticas desde o falecimento da mãe, Justa Isasca; Marçal Gacho, guarda do Centro, marido de Marta; Isaura Estudiosa, viúva que habita o mesmo povoado que Cipriano; e o cão Achado, cuja origem animal não impede uma quantidade considerável de reflexões acerca da vida humana[4].

Embora não seja especificado, pode-se inferir que o tempo é contemporâneo ao nosso, pela semelhança dos hábitos das personagens e por uma menção específica de Cipriano: ele rememora a implementação de um banheiro dentro de casa no período de sua adolescência. Considerando-se que esse cômodo só passou a ser comum dentro das residências a partir de meados do século XX[5] e que Cipriano apresenta 64 anos no romance, a conta resulta nas proximidades da publicação do livro (2000).

Mesmo não localizável, o espaço da narrativa é bem definido: a paisagem é descrita vagarosa e repetidamente nas viagens realizadas pelo oleiro para levar o genro, Marçal, ao trabalho e as louças ao centro comercial para serem postas à venda. As personagens habitam uma região muito afastada da área central:

[4] Na tentativa de limitar as dimensões deste estudo, ainda que parcialmente, não mencionarei aqui as trajetórias de Isaura Estudiosa e do cão Achado, embora elas estejam muito coladas à de Cipriano Algor e acabem convergindo para o mesmo destino que esta ao final da narrativa.

[5] De acordo com a *História da vida Privada — Volume V: da Primeira Guerra aos nossos dias* (p.53–99).

> a povoação começava uns cem metros além [de uma estrada secundária], era um pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado, com a sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois altos plátanos. (SARAMAGO, 2000, p. 29).

Entre a povoação e o Centro, descrito primeiramente como "uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão" (p. 17), se encontram a Cintura Agrícola, a Cintura Industrial e um espaço "despejado de construções, entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas" (p. 16), que delimita uma área da cidade em constante expansão.

Cipriano Algor é um oleiro que divide a casa com sua filha, o genro e o cão. Sua residência e olaria ficam localizadas "no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios" (p. 29). Há anos, vende a louça de barro que produz artesanalmente para o Centro — "a organização [...] concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas atividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinchar e identificar, podiam comunicar entre si" (p. 39) —, edifício que concentrava todas as atividades econômicas da cidade, monopolizando-as.

O protagonista é caracterizado como um homem que tem sua história muito mais próxima de uma tradição anterior, ligada à vida rural, que de uma vida moderna, exemplificada pela agitação de grandes centros urbanos. Isso se evidencia não só pela localização de sua casa, por acreditar fortemente em superstições (crê que pode atribuir um acontecimento de má sorte ao número em que se encontrava na fila de atendimento: treze) ou pelo seu ofício de oleiro (uma herança cultural familiar, passada de geração em geração aos homens, que receberam todos o nome de Cipriano Algor), mas também porque é uma imagem construída gradativamente em oposição

ao Centro, de modo a marcar o distanciamento extremo entre os modos de vida de ambos os lugares.

A transformação da vida das personagens tem seu processo iniciado quando o Centro intenciona interromper as encomendas dos produtos da olaria porque os consumidores passaram a preferir utensílios feitos de plástico. Ao ser informado da situação, Cipriano questiona o subchefe da recepção dos produtos do Centro:

> Pode-me dizer o que é que fez com que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a *imitar* o barro, imitam-no tão bem que parecem *autênticas*, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro é sempre barro, é *autêntico*, é *natural* [...]. (p. 23, grifo meu).

Nesse ponto se estabelece a primeira conexão possível com o conceito de Indústria Cultural proposto por Adorno: enquanto sistema econômico e político que tem como objetivo produzir bens de cultura como mercadorias, o Centro equivale à lógica da indústria cultural, à medida que determina quais são os "produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo" (ADORNO, 1962, p. 92), exercendo o papel de portador da ideologia dominante, dotada de um forte estímulo publicitário.

De acordo com Benjamin, a situação em que Cipriano se encontra se deve, em parte, à reprodução técnica, que "substitui a existência única da obra por uma existência serial" (BENJAMIN, 1936, p. 168), de modo que os produtos artesanais perdem seu espaço para os produtos industrializados que, além de terem seu custo reduzido em função da produção mecanizada e consequente ausência de necessidade de custeio de trabalho humano, "podem colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original" (p. 168), oferecendo aos compradores das louças uma amplitude de uso, porque, sendo feitos de plástico, os utensílios se tornam mais resistentes a choques e a própria deterioração do tempo.

Destaca-se, ainda, que a personagem consegue reconhecer que o produto que está tomando lugar do seu não é original, "autêntico", "natural", é uma "imitação". Isto coincide com o que Benjamin define como perda da autenticidade que a obra de arte sofre ao ser copiada, imitada, reproduzida. Para ele, a autenticidade seria "a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem" (BENJAMIN, 1936, p. 168-170). A profissão de oleiro, como já mencionado, fora transmitida de neto para pai para filho, de modo que essa herança cultural pode ser lida, nos termos de Benjamin, como a tradição que confere a uma obra sua autenticidade.

Sujeito às determinações comerciais impostas pelo Centro, Cipriano fica sem saber como reagir. O Centro dispensa novas entregas de seus produtos e prevê uma possível necessidade de retirada de todo o estoque que já se encontrava lá, deixando o oleiro sem opções de subsistência e com uma furgoneta lotada de louças. Durante o retorno à povoação, aparece mais uma vez nos pensamentos de Cipriano a consciência de falsidade (de ausência de autenticidade) das louças que utilizavam o plástico como matéria prima e máquina como produtora: "a ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das *mentiras* de plástico, maliciosamente *fingidas à imitação* do barro" (p. 27, grifo meu). O artesão chega à conclusão de que seu ofício não terá um futuro próspero: "em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão. Não vão durar muito, pensou [...]" (p. 28).

Chegando a casa, Cipriano demora a contar o acontecido à filha. Quando toma consciência do problema, Marta questiona: "que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar a louça se são os gostos do Centro que determinam o gosto de toda a gente" (p. 42), novamente aproximando a ideia de equivalência entre o Centro e a lógica da Indústria Cultural, por serem determinadores do "gosto de toda a gente". Seu primeiro movimento é telefonar para seu marido,

Marçal, que, como guarda do Centro, poderia de alguma maneira interceder em favor dos produtos da olaria.

Desde o começo da narrativa, Marçal é distanciado do sogro e fica evidente que essa diferença se deve ao fato do contato constante de Marçal com a vida no Centro. Ocupando o posto de guarda, ele passa dez dias trabalhando e quatro dias em casa, trânsito realizado por Cipriano e que, por sua vez, também permitia que o oleiro fizesse suas entregas ao Centro. Marçal é descrito como sendo um indivíduo "nervoso, da raça dos desassossegados de nascença, sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se o tem de sobra" (p. 13), características comum às pessoas que estão inseridas na sociedade moderna "de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez" (BERMAN, 1998, p. 18). A figura de Marçal enquanto guarda fardado também o diferencia do sogro, inserindo-o no ambiente moderno onde a aparência, em oposição à essência, é mais valorizada. O narrador revela, sobre o fato de nunca terem sido parados pela polícia que fiscalizava o vai e vem de mercadorias durante o trajeto para o Centro: "não imaginavam, um e outro, que fosse precisamente o uniforme de guarda do Centro que Marçal Gacho envergava o motivo da continuada tolerância ou da benévola indiferença da polícia de trânsito" (p. 14).

Em conversa com Marta pelo telefone, Marçal deixa claro que pouco pode fazer pela situação do sogro, uma vez que é apenas um subordinado. Por estar aguardando uma promoção à guarda residente, o que implicaria numa mudança definitiva da família para o Centro e um acréscimo considerável de salário, Marçal põe essa expectativa como solução para o problema da possível falta de emprego de Cipriano. À recusa do genro em buscar alternativa, Cipriano responde à filha que "a diferença está em que o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração" (p. 51), reconhecendo Marçal como um ser completamente dissolvido e alterado pela vida na sociedade moderna. A respeito de ir embora do povoado e mudar-se para o Centro, o oleiro tem certeza de

sua posição: “e o pai está de acordo em ir conosco para o Centro, deixar a olaria, perguntou Marta, Deixar isto, nunca, está fora de questão [...]” (p. 31). A filha argumenta que “foi o Centro quem nos alimentou até hoje comprando o produto do nosso trabalho, continuará a alimentar-nos quando lá morarmos e não tivermos nada pra lhe vender” (p. 34), e tenta, sem sucesso, convencer o pai: “toda gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro, Eu não quero, Que vai fazer se o Centro deixar de nos comprar louças e se as pessoas daqui começarem a usar utensílios de plástico, Espero morrer antes disso” (p. 34).

Diante da recusa do Centro em continuar a adquirir as peças de louça feitas por Cipriano e Marta, a filha busca uma alternativa, uma maneira de contornar a determinação da lógica da Indústria Cultural e voltar a inserir no sistema mercadorias artesanais feitas de barro passíveis de venda. A filha entende que tirar o pai do lugar que ocupa será um processo extremamente doloroso: “devo pôr-me no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, *da vida*” (p. 35, grifo meu). Neste trecho verifica-se que a profissão de oleiro era intrínseca ao homem, e que, para ele, ser privado de seu trabalho/arte era o mesmo que ser privado da possibilidade de viver; era o que aconteceria caso se mudasse para o Centro. Marta acaba por dar a ideia da confecção de bonecos de barro, a serem usados para fins decorativos. Cipriano julga ser uma boa ideia e, após Marta realizar desenhos de seis personagens (a saber: uma enfermeira, um mandarim, um bobo, um assírio, um esquimó e um palhaço), leva sua proposta ao chefe do departamento de compras do Centro.

Depois de alguns dias, fica acordado, entre Cipriano e o Centro, que será realizada a entrega de duzentos exemplares de cada um dos personagens dos bonecos de barro e que a louça antiga deverá ser retirada do estoque do Centro pelo próprio oleiro no prazo de quatro semanas, para liberação do espaço ocupado pela mercadoria parada. Durante a conversa, o chefe de departamento evidencia novamente o caráter

do Centro de, nas palavras de Adorno, manipulador e irradiador da ideologia e determinador dos produtos a serem consumidos pela massa:

> para o Centro, Senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, *se compram e continuam a comprar*, nós também o estaremos, veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela e, como o produto, [...] não valia o trabalho e a despesa de os *convencer de que estavam em erro*. (p. 130, grifo meu).

A passagem retoma, também, a asserção de Adorno acerca da autonomia dos bens culturais "que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores de poder" (ADORNO, 1962, p. 93). Também pode-se enxergar uma dimensão política do Centro, que se utiliza de sua enorme concentração de poder para determinar toda a tendência de consumo da sociedade, fazendo com que os recursos permaneçam sempre sob seu domínio, possibilitando a constante expansão das fronteiras da cidade.

A partir desse momento, a narrativa centra-se em todas as transformações pelas quais a olaria tem que passar para alcançar a capacidade de produzir a encomenda de mil e duzentos bonecos de barro. O que ocorre é uma micro representação do processo de industrialização e modernização que fora enfrentada pela sociedade com a Revolução Industrial, inicialmente, e, posteriormente, com os avanços tecnológicos surgidos no início do século XX. Os oleiros, pai e filha, modificam as proporções de mistura do barro, a maneira de realizar o cozimento e fazem do processo uma linha de produção, com a divisão das etapas de fabricação entre os dois. Cipriano fica responsável pelo trato com o barro (o prepara para o uso e acompanha a cozedura) e Marta encarrega-se da parte artística (modelagem dos protótipos para realização do moldes e posterior pintura dos bonecos). Por estar novamente envolvido com a atividade que atribui sentido a sua vida, o oleiro sente-se cansado, porém feliz:

> prazer, sentia-se como se estivesse para realizar o trabalho mais difícil e delicado da sua vida de oleiro, a venturosa cozedura de uma peça de *altíssimo valor estético* modelada por um grande *artista* [...]. (p. 173, grifo meu).

Antes mesmo que a fabricação da encomenda fosse concluída, o chefe do departamento de compras do Centro faz uma proposta a Cipriano: mediante a realização de uma pesquisa de mercado para avaliar o potencial de venda dos bonecos, o oleiro daria ou não continuidade à produção. Aceitando a proposta, Cipriano leva uma parcela da quantidade de bonecos que já estavam prontos para o Centro, que faz um pagamento adiantado por eles. Caso o resultado da pesquisa fosse desfavorável, as relações comerciais entre as partes seriam finalizadas definitivamente. Durante o tempo que leva a pesquisa, ocorre nova reviravolta no enredo: Marçal é finalmente promovido à guarda residente e assim, todos se veem sob uma nova possibilidade. Embora Cipriano estivesse decidido a não abandonar sua casa e sua olaria, a resposta negativa da pesquisa de mercado o desilude: "[...] para o Centro não tem importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto o que somos para eles, zero" (p. 199). Diante dessa situação, o oleiro se vê forçado a transferir-se para o Centro com a filha e o genro.

À medida que "toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais" (ADORNO, 1962, p. 93), pode-se verificar concretamente que o Centro orienta suas mercadorias culturais "segundo o princípio de sua comercialização" (ADORNO, 1962, p. 93) porque a decisão a respeito da compra ou não de uma remessa maior de bonecos é tomada a partir de uma consulta ao mercado. Como as demandas são criadas pelo próprio Centro, já era dado que o resultado da pesquisa seria desfavorável aos propósitos do oleiro, afinal, seria impertinente que, para uma sociedade extremamente avançada e tecnológica como a habitante do Centro, bonecos de barro tivessem algum tipo de utilidade: "vai-se

procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame" (ADORNO, 1962, p. 94). Por fazerem parte de um tipo de produção prévia aos moldes estabelecidos pela indústria cultural e pelo avanço da tecnologia, tanto as louças quanto os bonecos de barro não são mais dignos de pertencerem a esta lógica de mercado e, por serem excluídos desta indústria, não têm direito à propaganda, ao "reclame", o que, nestes novos termos impostos, torna estes produtos desinteressantes e incapazes de gerar lucro.

Desesperançado, Cipriano sente que sua vida está se tornando um despropósito: "sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra, pensou" (p. 308). Tinha sido destinado a morar em um ambiente que para ele, desde o começo da narrativa, funcionava como um apagador e fragmentador de individualidades — como se o fato de morar no Centro significasse aderir ao (e aceitar o) processo de modernização e transformação da sociedade sem questionamentos, se fundir na massa (um agregado sem forma, sem rosto e sem identidade). No limite, a vida no Centro é encarada como uma impossibilidade:

> e é ali, disse Cipriano Algor entredentes, que o meu querido genro quer que eu vá viver, por trás de uma daquelas janelas que não se podem abrir, diz ele que é para não alterar a estabilidade térmica do ar condicionado, mas a verdade é outra, as pessoas podem *suicidar-se*, se quiserem, mas não atirando-se de cem metros de altura para a rua, é um desespero que dá demasiado nas vistas e espevita a curiosidade mórbida dos transeuntes, que logo querem saber porquê. (p. 101, grifo meu).

Lê-se no comentário de Cipriano o verdadeiro controle que o Centro exerce sobre as pessoas, limitando, inclusive, a liberdade de opção entre a vida e a morte. Isso se deve à necessidade que o Centro tinha de vender a imagem, de *aparentar*, que todos os residentes do complexo eram felizes e completos.

Nesse sentido, a mudança de residência deixa Cipriano completamente atordoado. A situação de olhar para as mãos e saber que elas não têm utilidade é

encarada como a pior das sensações. A nova atmosfera, — "de expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma" (BERMAN, 1998, p. 18) — dá origem a um sentimento novo em Cipriano: a sensibilidade moderna. Inicialmente, ele se questiona sobre o que fazer com a ociosidade que lhe é imposta e o próprio narrador reconhece que está a "acompanhar o passo sonâmbulo" (p. 302) do antigo oleiro.

Em concordância com a ideia de que o objetivo último da indústria cultural é causar a "dependência e servidão dos homens" (ADORNO, 1962, p. 99), a narrativa de *A Caverna* vai colocar Cipriano, enquanto morador do Centro, em experiências inteiramente novas que tentam "fixar a ideia de uma vida verdadeira" (ADORNO, 1962, p. 97), recriando e simulando a vida real. Cipriano descreve uma dessas experiências à filha e ao genro:

> Entras numa sala de acolhimento [...], depois de teres pago e de te darem um impermeável, um gorro, umas botas de plástico e um guarda-chuva, tudo colorido, também podes ir de negro, mas terás de pagar um extra, passas a um vestiário onde uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, e logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro, mas com bastante espaço entre elas para se poderem mover à vontade, éramos uns trinta, havia alguns que se estreavam, como eu, outros que, segundo julguei perceber, iam ali de vez em quando, e pelo menos cinco deles deviam ser veteranos, a um ouvi mesmo dizer Isto é como uma droga, prova-se e fica-se enganchado. [...] Depois começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz do altifalante deu-nos ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, é preciso tê-lo vivido, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, gorros que escapam da cabeça, as mulheres a gritar para não rirem, os homens a rir para não gritarem, e o vento aumenta, é como um tufão, as pessoas escorregam, caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio, gastámos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu que uns vinte e cinco ou trinta metros, [...] depois voltámos para trás e logo começou a cair neve, ao princípio uns flocos dispersos que pareciam fiapos de algodão, depois mais e mais grossos, caíam na nossa frente como uma cortina que mal deixava ver os colegas, alguns continuavam com os guarda-chuvas abertos, o que só servia para atrapalhar ainda mais, finalmente chegámos ao vestiário e ali havia um sol que era um resplendor, Um sol no vestiário, duvidou Marçal, Nessa altura já não era vestiário,

> mas assim como uma campina, E essas foram as *sensações naturais*, perguntou Marta, Sim, *Não é nada que não se veja todos os dias lá fora*, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender. [...] Amanhã vou à praia, anunciou Cipriano Algor, Aí já estive uma vez, disse Marçal, E como é aquilo, Género tropical, faz muito calor e a água é tépida, E a areia, O piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece *autêntico*, Mas ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, *As coisas que os homens são capazes de inventar*, Sim, disse Marçal, é um bocado *triste*" (p. 312-314, grifo meu).

Embora Cipriano se deixe levar pelas possibilidades de experimentação viabilizadas por esse novo contato com a modernidade, ele não se deixa enganar completamente, como fica claro no trecho "não é nada que não se veja todos os dias lá fora", citado acima. Inconscientemente, o antigo oleiro percebe que "a satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela *ilusoriamente* lhes propicia" (ADORNO, 1962, p. 99, grifo meu). Ainda de acordo com Adorno,

> a ideia de que *o mundo quer ser enganado* tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entreveem; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de *autodesprezo*, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que *suas vidas se lhes tornam intoleráveis* tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, *não o são.* (1962, p. 96, grifo meu).

Essa tolerância torna-se definitivamente insuportável após a descoberta da verdadeira Caverna de Platão nas profundezas do Centro, mantida em segredo por algum tempo. O mito da caverna trata da exemplificação de como podemos nos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona por meio da luz da verdade, e Saramago apodera-se dele para exemplificar a condição real da moderna sociedade

capitalista. Quando visitam a Caverna (Marçal enquanto guarda que protege o segredo da descoberta e Cipriano enquanto curioso ciente de que ali se escondia um grande mistério e possivelmente a resposta para seus problemas) e tornam-se conscientes do tipo de vida que estão a levar, tanto Cipriano quanto Marçal desistem de viver no Centro e a oposição estabelecida entre eles desde a primeira página do livro se desfaz, pois acabam compartilhando o mesmo destino.

Confrontando a ordem transmitida pela indústria cultural, a consciência do homem se sobrepõe ao conformismo e ele não se deixa curvar diante de seu monopólio: todas as personagens principais se encontram na casa da povoação, juntam seus pertences e partem daquele lugar, deixando como testemunhas das mazelas daquela sociedade (e como prova de seu trabalho autêntico) todos os bonecos de barro remanescentes da encomenda a proteger a entrada da casa. A prova mais evidente do tipo de sociedade e ideais absurdamente corrompidos que se firmavam no Centro é formulada nas frases finais do livro, quando Marçal conta como os chefes lidaram com a desmistificação: colocaram um cartaz na fachada do Centro, com os dizeres "BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA" (p. 350).

O uso político da arte antevisto em 1936 por Benjamin, esquerdista que se encontra ante o crescimento de regimes fascistas, não é mais uma ideia de futuro possível para Adorno em 1962. Benjamin acreditava na potencialidade da modernidade (no romance isso pode ser exemplificado pelo desenvolvimento de novas técnicas de cozedura do barro, que o deixariam mais uniforme e resistente, e de máquinas pulverizadoras de tinta que facilitariam a pintura dos bonecos), mas o autor de "A Indústria Cultural" já tinha vivido a experiência da segunda guerra e estava diante do avanço da indústria cultural no capitalismo hollywoodiano. Na sociedade apresentada por Saramago (2000), a manipulação do consumo, a indústria cultural, passou a exercer um controle tão grande sobre as pessoas que elas não mais viviam,

mas assistiam a vida, como alertou Adorno. A única saída, nessa situação, tornou-se afastar-se dessa sociedade.

Partindo-se da afirmação de que

> o sistema da indústria cultural reorienta as massas, quase não permitindo a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento [...] e somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo em seu espírito da diferença entre arte e a realidade empírica, é que explica por que as massas não veem e aceitam de há muito o mundo tal como ele lhes é preparado pela indústria cultural. (ADORNO, 1962, p. 98)

pode-se concluir que a narrativa de Saramago, ao mesmo tempo em que mostra que a indústria cultural coloca cada vez mais homens dentro da caverna, também vislumbra a saída para uma possibilidade de existência e convivência em sociedade que pode se estabelecer tendo como base a busca pela luz, pelo conhecimento, pela verdade e o desejo de que esta busca se torne um objetivo universal, libertando todos os homens d'A Caverna, da escuridão, da ignorância.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. "A Indústria Cultural" (1962). In: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. Pp. 92-99.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar — A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FERNANDES, I. M.; SILVA, R. H. da; SILVA, R. B. da. *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Fotografias de José Carlos Garcia. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (orgs.) *História da vida privada — Volume 5, da primeira Guerra aos nossos dias*. Trad. de Denise Bottmann e Dorothée de Bruchard. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2009.

SARAMAGO, J. *A Caverna.* 12ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TADIÉ, J. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1987.

TYLOR, E. B. *Primitive Culture*. Charleston: BiblioLife, 2009.

WALTER, B. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). In: *Obras escolhidas* (vol. 1): magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1994. Pp 165-198.

Submetido em: 04/03/2015

Aceito em: 03/04/2015

FEMALE SUBVERSIVENESS IN *SENSE AND SENSIBILITY*: AN ANALYSIS OF THE CHARACTER MARIANNE DASHWOOD

SUBVERSÃO FEMININA EM SENSE E SENSIBILITY*: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM MARIANNE DASHWOOD*

Fernanda Korovsky Moura[1]

ABSTRACT: This work aims at analysing the behaviour of the character Marianne Dashwood in the novel *Sense and Sensibility*, by Jane Austen, demonstrating that her sentimental conduct is a means of protest against the behaviour expected from women in nineteenth-century England. Based on Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* and Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman*, this article explores the way Austen's character contributes to a critical and feminist view of women's role in Regent society.
Keywords: Jane Austen; feminism; sensibility.
RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o comportamento da personagem Marianne Dashwood no romance Razão e Sensibilidade, de Jane Austen, mostrando que sua conduta sentimental é uma forma de protesto contra o comportamento esperado das mulheres na Inglaterra do século dezenove. Com base em *Theory of Moral Sentiments* de Adam Smith e *A vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft, este artigo a forma como a personagem de Austen contribui para uma visão crítica e feminista do papel das mulheres na sociedade Regente.
Palavras-chave: Jane Austen; feminismo, sensibilidade.

The world has faced significant historical changes that have transformed our society considerably, especially since the Industrial Revolution, considered by Eric J. Hobsbawm (2013) as the major turning point of this period, causing a massive population growth and great development in scientific knowledge.

[1] Mestranda em Literatura Inglesa, UFSC.

What is commonly thought of women's role in the patriarchal society of that time is that they were destined to play a supporting role, always shadowed by the male figures. However, according to Geneviève Fraisse & Michelle Perrot,

> it would nevertheless be wrong to think that time was only the period of a long domination, an absolute submission of women. In fact, this century [19th] marks the birth of feminism, an emblematic word that means both major structural changes (wage labour, autonomy of the civil subject, the right to education) as the collective emergence of women in politics[2]. (FRAISSE & PERROT, 1991, p.9)

It is therefore the time when women began to reflect upon their own condition and to look for ways to express their dissatisfaction, either consciously or unconsciously.

It was in the beginning of that century that the first works of the British writer Jane Austen were published. If one thinks about the hard task of being a woman in the start of the 19th century, it is nothing compared to the even tougher undertaking of being a female writer. Virginia Woolf, a modernist writer and an advocate of feminist causes, wrote in her essay *A Room of One's Own* about the difficulties of the female writer to find her place in the history of literature, and acknowledged the achievements of 19th-century female writers like Jane Austen, George Eliot and the Brontë sisters.

According to Woolf (2014), women lacked the proper atmosphere to the act of writing, which was possible to men but denied to them: an independent and private room where she could write without being interrupted, a fair amount of money that would allow her to buy something more than clothes, and, surely, the liberty to come and go in search of new experiences that were worth being told. "Such material difficulties were formidable; but much worse were the immaterial. “The indifference of the world which Keats and Flaubert and other men of genius have found so hard to

[2] My translation.

bear was in her case not indifference but hostility" (WOOLF, 2014, p. 78). Men laughed at women's attempts to write, for they strongly believed that was a manly task, not compatible with the female intellectual inferiority. However, this hostile scenario did not entirely prevent great names of the literature written by women from arising, Jane Austen amongst them.

1. *SENSE AND SENSIBILITY*

Sense and Sensibility was originally published in October, 1811. This was the earliest book by Austen to be published, even though it was not the first to be written by the author. Initially, *Sense and Sensibility* had been thought as an epistolary novel, a very common genre in the previous century, however already in decline since the beginning of the 19th. Austen's original idea was to reveal the plot through letters written by the Dashwood sisters, Elinor and Marianne. Nevertheless, this plan was discarded by the author, and the book was rewritten as a novel, the way we know it today. In fact, the novel was the most popular literary genre among women at that time. According to Virginia Woolf (2014), this is due to the fact that

> all the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of the common sitting-room. People's feelings were impressed on her; personal relations were always before her eyes. Therefore, when the middle-class woman took to writing, she naturally wrote novels. (WOOLF, 2014, p. 98)

Jane Austen was no exception.

Sense and Sensibility tells the story of the women of the Dashwood family, who, because of the death of the family patriarch, were forced to resign their land and possessions to John Dashwood, the only son of Mr. Dashwood's first marriage. The women were thus obliged to change their residence and to drastically limit their

spending. The story focuses on the lives of Elinor, the elder sister, and Marianne, the middle one, whilst they adapt to a new way of life, discover love and suffer the restrictions imposed on the female gender by the society in which they lived.

Although this book was written over two hundred years ago, the 21st century readers still connect to the story of the Dashwood sisters. A few years back, scholars have re-discovered Austen's work and realized that, beyond the superficial novel of manners, the books of the British writer have a depth of meaning, irony and social criticism. In her essay *Austen Cults and Cultures* (2011), Claudia L. Johnson explains that this enthusiasm for Jane Austen and for the details regarding her character broke out during the last two decades of the 19th century. According to Johnson (2011), up to the beginning of the 20th century, Austen's works were considered a simple representation of the manners and customs of the English bourgeois class from the late-18th and early-19th centuries. It was with the publication of the essay *Regulated Hatred*, written by Professor D. W. Harding in 1940, that the criticism regarding Jane Austen changed its path.

> Harding's depiction of Austen as a subversive opponent of dominant values proved helpful to the next generation of academics, especially feminists, who also considered Austen at odds with dominant values, and to all readers who took candidly non-moralistic and non-moralizing pleasure in her sarcasm (JOHNSON, 2011, p. 240).

As soon as this deeper layer is discovered, Jane Austen's production becomes even more fascinating, giving rise to multiple interpretations.

Today Austen is considered one of the great names of English Literature. Nevertheless, it was not without difficulties that she entered the traditional literary canon, so marked by the massive presence of male writers. According to Pam Morris (2000), the tendency to regard women writers as *special cases* is the consequence of the "perception of a heroic tradition of literature composed entirely of a succession of

great fathers and great sons. There are no mothers or daughters within the dynasty of the literary canon as constructed by male critics" (MORRIS, 2000, p. 47). Therefore, the literature written by women as it is seen today is without precedents.

In view of this "rediscovery" of Austen's writings, the present paper proposes a critical analysis of Marianne Dashwood's character in the already known story by Jane Austen. Through a new perspective, based on feminist, philosophical and literary theories, this article aims to propose, through an examination of Marianne's behaviour, that she is a woman that does not conform to the role destined to the female gender in the society in which she takes part, illustrating how she exteriorizes her discontent through an excessive and ironic sensibility.

2. STATE OF ART

Much has been written about feminist traces in Jane Austen's work, however *Sense and Sensibility* is not much prioritised by scholars in the field. When it is, the character Marianne Dashwood is usually overshadowed by her sister Elinor, considered by many the protagonist of the story.

In her work *Jane Austen, Feminism and Fiction* (1997), Margareth Kirkham dedicates a short chapter, only two pages long, to the novel *Sense and Sensibility*. She explains the dichotomy *schema* between Reason and Sensibility, chosen by Jane Austen to represent the two sisters. Elinor characterizes "female good sense and prudence" (p. 86), while Marianne is "led into error and difficulty by impulsiveness and excesses of feeling and conduct" (Ibid). Nonetheless, the author does not consider Marianne's behaviour as a non-conforming and feminist attitude.

Other feminist analyses of Austen's works have already been made. One of these which takes into consideration the Dashwood sisters' story is the essay *Northanger Abbey and Sense and Sensibility*, written by Thomas Keymer (2011). The author points

out the incongruity of behaviour between the two Dashwood sisters, stating that "it is certainly easy to detect a pattern in which Marianne's extravagant demonstrations of feeling are unfavourably contrasted with Elinor's self-command and commitment to propriety" (p. 33). Keymer also regards Marianne's excesses of sensibility as a demonstration of her dissatisfaction towards society.

> By contrast, Marianne's habit of causing stirs and making scenes, while at one level a mark of culpable self-absorption, also works to disrupt the serenity of social mechanisms that empower rank and wealth at the expense of both sisters. In this sense, histrionics are her only available means of registering protest or fighting back (KEYMER, 2011, p. 36).

Keymer asserts that Marianne's behaviour is a protest to the rules of the society, although he does not link it to a feminist attitude of the character. In my view, this protest-like behaviour is the way Marianne finds of exteriorizing her beliefs, which can be considered feminist as I will argue in the analytical part of this article.

3. THEORETICAL BASIS

It is perceptible in Marianne an on-purpose breaking with the standard female behaviour of her time. In order to better understand her attitude, and how it influences her development as an independent and active woman, the text *The Theory of Moral Sentiments*, written by Adam Smith and published for the first time in 1759, will be used as a theoretical basis for the literary analysis of Austen's character.

In this work, Smith explains five main principles of his theory. The first one is the concept of *sympathy* and how it affects human relations. According to him,

> pity and compassion are words appropriated to signify our fellow-feeling with the sorrow of others. Sympathy, though its meaning was, perhaps, originally the same, may now, however, without much impropriety, be made use of to denote our fellow-feeling with any passion whatever. (SMITH, 1790, p. 06)

In other words, sympathy is the feeling that overwhelms us when we see others going through experiences of happiness, misery, or pain, and we put ourselves in their skin. Smith mentions examples that are clarifying: for instance, when we see someone who is about to take a stroke in the arm or in the leg, we tend to feel the same anxiety, and once the stroke is received, we seem to feel the same pain; or when we see an artist balancing on a tightrope, we recoil just as if we were on the tightrope ourselves. Smith states that "in every passion of which the mind of man is susceptible, the emotions of the by-stander always correspond to what, by bringing the case home to himself, he imagines should be the sentiments of the sufferer" (SMITH, 1790, p. 06). As it may be inferred from Smith's theory, it is inherent to human nature.

The second principle postulated by Smith is the pleasure that comes from mutual sympathy. "Nothing pleases us more than to observe in other men a fellow-feeling with all the emotions of our own breast; nor are we ever so much shocked as by the appearance of the contrary" (SMITH, 1790, p. 9). According to his romantic view, the human being feels the need of this compassion, and of the sense of security that it provides.

The next principle refers to the relation between propriety and affections. If a particular passion is in line with the emotions of the spectator, or society as a whole, it is considered fair and appropriate. However, if the opposite happens, society judges the affections of the individual unfit and non-justifiable. According to Smith, "in the suitableness or unsuitableness, in the proportion or disproportion which the affection seems to bear to the cause or object which excites it, consists the propriety or impropriety, the decency or ungracefulness of the consequent action" (SMITH, 1790, p. 13)). And from this decision regarding the merit or demerit of the behaviour in question, a reward or punishment is resulted.

As fourth principle, Smith reflects on the amiable and respectable virtues. As amiable virtues, he considers "the virtues of candid condescension and indulgent

humanity" (SMITH, 1790, p. 18), and the respectable virtues are "the virtues of self-denial, of self-government, of that command of the passions which subjects all the movements of our nature to what our own dignity and honour, and the propriety of our own conduct require" (Ibid). Based on these virtues a human being is considered honourable and his conduct worthy and proper.

Finally, Adam Smith discusses the various passions and their degrees of compatibility with convenience. He considers the passions that arise from the body the ones originated from imagination, the unsocial, social and selfish passions.

According to Susan Manning (2004), "the novel [*Sense and Sensibility*] plays out the implications of the *Theory of Moral Sentiments* [by Smith]: as a condition where emotions exceed words" (MANNING, 2004, p. 85), not just in relation to Marianne Dashwood, but also to other characters. Elinor, Marianne's sister, is, according to Manning (Ibid), a better Smithian that many economists and philosophers. She states that "Smith's *Theory* contained insecurities that were exactly suited to the kinds of inquiry explored in Austen's fiction" (Ibid). Those kinds of enquiry will be investigated in the analysis of the character in this article.

Moreover, it is perceptible in Marianne, as a justification for her lack of virtue, a purposeful subversiveness of behaviour, as a means of protesting to the role reserved for women in the beginning of the 19th century. For a better understanding of the women's claims of this period, the book *A Vindication of the Rights of Woman*, written by Mary Wollstonecraft in 1792, was also taken as theoretical basis.

Mary Wollstonecraft is considered the first feminist and her treatise *A Vindication of the Rights of Woman* is a feminist declaration of independence. Wollstonecraft begins her work discussing the rights of the human race as a whole: men and women. According to her, the rights and duties of the human race can be summarised in three words: reason, virtue, and knowledge. It is the degree of each one

of these qualities that every person possesses that regulate the laws and harmonize society.

The author criticizes the division of power in the society of her time, especially its unreasonable detention by kings and noblemen. According to her, "all power inebriates weak men; and its abuse proves that the more equality there is established among men, the more virtue and happiness will reign in society" (2004, p. 24). According to this statement, every subordination is incompatible with freedom.

From this first reflection, Wollstonecraft further investigates the subordination of women. They were taught since an early age to obey the male sex in order to guarantee their protection. From birth, women's beliefs about their own role in society were imbued with prejudice. "The mind will ever be unstable that has only prejudices to rest on, and the current will run with destructive fury when there are no barriers to break its force" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 28). According to Wollstonecraft, the way to break these barriers is through education. The best kind of instruction, in her opinion, is "such an exercise of the understanding as is best calculated to strengthen the body and form the heart. Or, in other words, to enable the individual to attain such habits of virtue as will render it independent" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 31). It is through education that the individual becomes independent. However, at that time, women still had little (or none at all) access to education.

According to the author, the woman is left in ignorance on purpose, for thus she will always be obedient. "Strengthen the female mind by enlarging it, and there will be an end to blind obedience; but, as blind obedience is ever sought for by power, tyrants and sensualists are in the right when they endeavour to keep women in the dark" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 34-35).

Deprived of education, women were forced to devote their time to superfluous pastimes and to find a good match for marriage. In one of Wollstonecraft's many questionings, she ponders that

> women ought to endeavour to purify their heart; but can they do so when their uncultivated understandings make them entirely dependent on their senses for employment and amusement, when no noble pursuit sets them above the little vanities of the day, or enables them to curb the wild emotions that agitate a reed over which every passing breeze has power? To gain the affections of a virtuous man is affectation necessary? (WOLLSTONECRAFT, 2004. p. 40)

She also deliberates about the lack of ambition of women of her time, who spent their lives dreaming, not exercising their mind or body instead of seeking reasonable pleasures and becoming notable when practicing virtues that honour humanity.

This lack of ambition and extreme concern with frivolous pleasures are, according to Wollstonecraft, reasons for the degradation of the women's status. "Pleasure is the business of woman's life, according to the present modification of society, and while it continues to be so, little can be expected from such beings" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 72). Women, according to the author, did not have, at that time, enough virtue to fight for their freedom.

Finally, Mary Wollstonecraft discusses women's preoccupation in maintaining a good reputation in the society they lived. For her, this fear is like poison, through which morality deteriorates substance. "Women acquire, from a supposed necessity [of having a good reputation] an [...] artificial mode of behaviour" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 164). This behaviour is the result of the false morality of the time, which prevented women from taking heroic and innovative attitudes. There were few women who had the courage to face that intimidating society; Mary Wollstonecraft and Jane Austen were amongst them.

Based on these works by Adam Smith and Mary Wollstonecraft, the behaviour of the character Marianne Dashwood will be analysed. She was a woman who did not hesitate to externalize her feelings even if that lack of decorum was condemned by the conservative society of the early 19th century.

4. ANALYSIS

Marianne is the Dashwood sister who represents Sensibility in the opposition presented in the book title. Her older sister, Elinor, is the personification of Reason. According to Thomas Keymer (2011), "it is certainly easy to detect a pattern in which Marianne's extravagant demonstrations of feeling are unfavourably contrasted with Elinor's self-command and commitment to propriety" (KEYMER, 2011, p. 33). While Elinor "possessed a strength of understanding, and coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counsellor of her mother" (AUSTEN, 1994, p. 4), Marianne was "sensible and clever, but eager in everything; her sorrows, her joys, could have no moderation" (p. 5). The fact is not that Elinor was not capable of feeling, quite the contrary, she "had an excellent heart; her disposition was affectionate, and her feelings were strong: but she knew how to govern them: it was a knowledge which her mother had yet to learn, and which one of her sisters had resolved never to be taught" (p. 4-5). This is the main difference: both sisters were capable of love, but Marianne had no control over her emotions.

Based on Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments*, Marianne's attitude does not correspond to the emotions of her spectators, the other characters in the novel, and, therefore, is considered improper. Her sensibility is considered 'excessive' by Elinor.

In chapter 5, *Of the amiable and respectable virtues*, Adam Smith delineates what proper behaviour is. "What noble propriety and grace do we feel in the conduct of those who, in their own case, exert that recollection and self-command which

constitute the dignity of every passion, and which bring it down to what others can enter into" (SMITH, 1790, p. 19). In other words, Elinor is the embodiment of Smith's definition of respectable conduct. Marianne, on the other hand, is the representation of the opposite. Smith (Ibid) states that "we are disgusted with that clamorous grief, which, without any delicacy, calls upon our compassion with sighs and tears and importunate lamentations". Society feels disgusted by Marianne's excessive sensibility.

Furthermore, Marianne is, in opposition to her elder sister, a lover of nature and the life outdoors, characteristics which are compatible with her free and wild spirit. Conversely, Elinor prefers the security of the inside of her house, preference which reflects her moderate and diffident style.

The comparison of the male ideals of Marianne and Elinor also points to the fundamental difference between the sisters. While Willoughby, Marianne's favourite, is charming, attractive, mysterious and gallant, features which attracted Marianne's bold essence, Edward Ferrars did not have

> any peculiar graces of person or address. He was not handsome, and his manners required intimacy to make them pleasing. He was too diffident to do justice to himself; but when his natural shyness was overcome, his behaviour gave every indication of an open, affectionate heart. His understanding was good, and his education had given it solid improvement (AUSTEN, 1994, p. 13).

Such are the characteristics which attracted Elinor's spirit, peaceful and straightforward, but which did not draw Marianne's attention.

The same concern with which Elinor judges what is sensible and proper is also noticed in social events, such as the cordiality in ordinary conversations. If the situation required it, Elinor was ready to use strategies, as the use of commonplace lies, to maintain civility. Marianne, however, did not have the same control over her emotions. "It was impossible for her to say what she did not feel, however trivial the

occasion; and upon Elinor, therefore, the whole task of telling lies when politeness required it always fell" (AUSTEN, 1994, p. 118). Elinor camouflages her feelings with great composure, even in the hardest moments. For Marianne, such self-control would be unthinkable, against her own essence.

Throughout the whole novel, the way of thinking and acting towards women of the society in which Marianne lives is noticeable. Marriage was seen as the main objective in the life of a woman from that time, something encouraged to girls as young as seventeen years old, like Marianne. Mary Wollstonecraft, in *A Vindication of the Rights of Woman* (2004), discusses this essential goal in the lives of women from the 18th century and condemns it, stating that women would never be able to purify their hearts if they remained entirely dependent on the search of a man's affection. According to Wollstonecraft, "the woman who strengthens her body and exercises her mind will, by managing her family and practicing various virtues, become the friend, and not the humble dependent of her husband" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 40). Women, in accordance with Wollstonecraft, should go beyond the search of a husband, and exercise her mind and body, acquiring new knowledge. As she wrote, "strengthen the female mind by enlarging it, and there will be an end to blind obedience" (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 34).

However, this is not the predominant belief in the society depicted in *Sense and Sensibility*. In this community, a good marriage was still seen as the major achievement in a woman's life. For instance, Mrs. Jennings, the rich widow, did not have a better pastime than planning weddings to all young people of her acquaintance. Since the beginning, she saw in the union of Colonel Brandon and Marianne a great match. "She was perfectly convinced of it. It would be an excellent match, for *he* was rich and *she* was handsome" (AUSTEN, 1994, p. 34). The best characteristic that a woman could possess was beauty, while the man was supposed to be rich and able to offer a life of comfort and abundance to his wife.

It is not every character that shares this belief towards women. Marianne is a young lady who, little by little, starts to realize the absurdity of this distinction of roles and to condemn the way women were seen by the society. When talking to Sir John Middleton about young Willoughby, she shows a certain interest for the gentleman. Sir John teases her, saying she would "set her cap at him". Marianne promptly reacts:

> That is an expression, Sir John [...] which I particularly dislike. I abhor ever common-place phrase by which wit is intended; and 'setting one's cap at a man', or 'making a conquest', are the most odious of all. Their tendency is gross and illiberal; and if their construction could ever be deemed clever, time has long ago destroyed all its ingenuity (AUSTEN, 1994, p. 43).

Marianne's speech illustrates her condemnation of Sir John's belief that the objective of any woman is "to make a conquest", corroborating with Wollstonecraft's ideal. For Marianne, love must be the union of two passionate souls, and not a sealed contract with profits and interests. The way Sir John referred to women was seen by Marianne as rude and vulgar, limiting them to a role of inferiority and superficiality.

In certain passages of the novel, Marianne's self-awareness towards her own behaviour is perceptible. She was so inserted and used to the society's rules that she realizes her conduct differs from the norm. After her first encounter with Willoughby, Elinor reproaches Marianne for being too open, and Marianne admits:

> I have been too much at my ease, too happy, too frank. I have erred against every common-place notion of decorum! I have been open and sincere when I ought to have been reserved, spiritless, dull, and deceitful. Had I talked only of the weather and the roads, and had I spoken only once in ten minutes this reproach would have been spared (AUSTEN, 1994, p. 46).

However, there is an intense irony in Marianne's speech. As much as she admits her behaviour to be inadequate according to the standards of the time, she laughs at these conventions. For her, a woman who limits herself to a subservient and

superfluous role, who just talks about ordinary subjects, like the weather or the roads, is stupid and artificial. Mary Wollstonecraft (2004) states that

> the grand source of female folly and vice has ever appeared to me to arise from narrowness of mind; and the very constitution of civil governments has put almost insuperable obstacles in the way to prevent the cultivation of the female understanding — yet virtue can be built on no other foundation! (WOLLSTONECRAFT, 2004, p. 71)

Marianne shares this conviction. According to her, women must have and always be in search of knowledge in order to avoid the "narrowness of mind". She "never had much toleration for anything like impertinence, vulgarity, inferiority of parts, or even difference of taste from herself" (AUSTEN, 1994, p. 123), she values intelligence and demonstration of good taste through interesting conversations, and knowledge about music, literature and art.

Marianne, because of her exaggerated sensibility, may even be seen as a satire of the Sensibility Novel characters, very popular at the time. Susan Manning (2002) affirms that "the reputation of the eighteenth-century literature of Sensibility has never quite recovered from its embarrassing association with displays of unmeasured, extravagant emotion. It was 'excessive'" (MANNING, 2002, p. 80). Marianne is truly an ironic representation of this type of literature. However, her attitude goes beyond this purpose. According to Thomas Keymer (2011), "Marianne is more at such moments than a vehicle for satire on novels of sensibility, and she both demonstrates and articulates an element of social critique in Austen that is no less real for being partial and indirect" (KEYMER, 2011, p. 36). Marianne's protest is done indirectly, but not less intense because of that.

5. CONCLUSION

This work intended to bring forward another perspective of one of Jane Austen's character, Marianne Dashwood, usually overshadowed by her sister, Elinor, in most literary analyses. The goal of this paper was to show that, far from being only a novelist of manners, Jane Austen created deep characters, who are intensely ironic and critical to the society in which they lived.

It is important to emphasize that this literary piece was written in the beginning of the 19th century, a time when women struggled to find their space in a patriarchal society. In the field of Literature, Virginia Woolf (2014) wrote about the silence of women writers which lasted for many centuries and was only broken with the works of Jane Austen, George Eliot, and the Brontë sisters. They opened the path so other women writers could break into the masculine literary world. Their difficulties to enter the publishing market, nonetheless, were immense, and their participation was marginalized, for writing was not considered a feminine endeavour. Despite all the hardships, Jane Austen wrote six novels which obtained great success during her lifetime, and even greater nowadays.

In order to analyse *Sense and Sensibility*, and especially its character Marianne Dashwood, Adam Smith's *The Theory of Moral Sentiments* was used as a theoretical basis. Its five main principles were here explained: the concept of *sympathy*, the satisfaction derived from mutual sympathy, the relationship between affections and propriety, amiable and respectable virtues, and the degrees of compatibility between affections and the sense of propriety. Smith advocates that if we put ourselves in someone else's place, we are capable of feeling the other's passions, judging them as respectable or reproachable, according to our own beliefs and our society's. Such judgment is constant in *Sense and Sensibility*, chiefly between the two sisters. Just as

Elinor condemns Marianne's exaggerated and uncontrolled behaviour, Marianne reproaches her sister's conducts for considering them coward and artificial.

Another theory that based this paper was Mary Wollstonecraft's treatise *A Vindication of the Rights of Woman*, a feminist manifesto. In this work, Wollstonecraft supports the equality among men, in relation to mankind as a whole, as in relation to the equality among men and women. She states that women must be independent, and the only way to achieve this is through education, the strengthening of the mind and body. Marianne, after suffering a love disappointment, gets stronger, becomes more critical and independent, and learns to look for happiness in her own self, not in others.

Marianne's behaviour does not fit with the standard female behaviour of the 19th century. She does not surrender to submission, illustrating Wollstonecraft's assertion of the importance of women's independence. Different from other women of the time, Marianne sees marriage as the union of two passionate souls, not a businesslike submission contract. Rather, marriage for Marianne, as it was for Mary Wollstonecraft, is a tie of equals, where the woman is the husband's companion, and not his dependent. Marianne's notion of marriage develops with the character, who, after many love deceptions, finds the balance between Sense and Sensibility when she marries Colonel Brandon at the end of the novel. Far from betraying her essence, Marianne finally realizes that her happiness depends only on herself, and that sharing her life with someone who cherishes her is a lot worthier than submitting to exaggerated passions and even bigger disillusions.

In conclusion, Marianne's excessive sensibility is a lot more than juvenile whims. It is her way of protesting against the conventions of the society of her time. Her protest is, therefore, done indirectly, but not less real or effective. It is through her histrionics that Marianne externalizes her discontent with Willoughby's actions, with the male domination, the overrating of self-control, the imposed female submission

and her impotence of acting as she wishes, for being a woman. *Sense and Sensibility* is, in this way, a reflection on women's role in the 19th-century society and a maturation of feminist ideals. Austen's work, through this lens, shows a number of layers of meaning, which, when discovered, fascinate her readers with the capacity of this important writer in the history of the literature written by women.

REFERENCES

AUSTEN, J. *Sense and Sensibility***.** London: Penguin Popular Classics, 1994.

FRAISSE, G.; PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente Vol. 4: O Século XIX.* Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HOBSBAWM, E. *Da Revolução Industrial ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

JOHNSON, C. L. "Austen Cults and Cultures". In: COPELAND, E.; McMASTER, J. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

KEYMER, T. "Northanger Abbey and Sense and Sensibility"**.** In: COPELAND, E.; McMASTER, J. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

KIRKHAM, M. *Jane Austen, Feminism and Fiction*. London & Atlantic Highlands, NJ: The Athlone Press, 1997.

McMASTER, J. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MORRIS, P. *Literature and Feminism***.** Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

SMITH, A. *The Theory of Moral Sentiments.* Available at: http://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_MoralSentiments_p.pdfAccessed 7 February, 2015.

WOLLSTONECRAFT, M. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Penguin Classics, 2004.

WOOLF, V. *Um Teto Todo Seu***.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Submetido em: 08/03/2015
Aceito em: 11/04/2015

ITE, MISSA EST: UMA CONFISSÃO DE AMOR PELA POESIA — A CONSAGRAÇÃO DE UM MODERNISTA PROCURANDO O PECADO

ITE, MISSA EST: *A CONFESSION OF LOVE FOR POETRY — THE CONSECRATION OF A MODERNIST LOOKING FOR THE SIN*

Phelipe de Lima Cerdeira[1]

Phelippe Henrique Garcia Cordeiro[2]

RESUMO: Um poema pode representar mais do que um eu-lírico apaixonado, multiplicando vozes e apontando a confissão e o projeto literário de um escritor decidido a pecar. Sob essa perspectiva, o presente artigo promove uma leitura do poema *Ite, Missa Est,* do nicaraguense Rubén Darío.
Palavras-chave**:** poesia; modernismo Hispano-americano; Rubén Darío.
ABSTRACT: A poem can represent more than just a passionate persona, by multiplying voices and pointing the confession and the literary project of a writer decided to commit a sin. From this perspective, this paper promotes a reading of the poem *Ite, Missa Est*, by the Nicaraguan author Rubén Darío.
Keywords**:** poetry; Spanish American Modernism; Rubén Darío.

A entrada em um texto literário — especialmente quando esse está irradiado pelas veias líricas — é sempre uma tarefa árdua, pujante, na qual crítico e leitor acabam sendo tentados a uma leitura apaixonada. Tamanho ímpeto por essa relação passional acaba favorecendo, como era de se esperar, a um condicionamento do olhar, um flerte fatalmente ligado a dotes mais aparentes ou que, por alguma razão, parecem ser suficientes para a expectativa de uma união eterna. A observação não refuta um olhar que acompanha o horizonte da análise técnica e formal, tampouco minimiza a

[1] Doutorando em Letras, UFPR.
[2] Graduando em Letras, UFPR.

atuação ensaística sistematizada. Trata-se apenas da real consciência de que, na literatura, um bom texto ou, melhor, um texto "clássico"[3] acaba por despertar "[...] incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe" (CALVINO, 2007, p.12). Cabe ao crítico literário, pois, alimentar novas miradas diante de um mesmo objeto; favorecer um experimentar que extrapole as linhas plasmadas na superfície textual, ecoando, assim, o que está além da *indiscrição* de aliterações e de *vaidosas* rimas.

Se o enunciado poderia ajudar a representar uma espécie de postulado para o exercício da crítica literária, no caso pontual desse artigo trata-se de uma convocação, uma conduta obrigatória para revelar a grandiosidade de um escritor que transformou o cenário hispano-americano (e da literatura ocidental de maneira geral) ao final do século XIX. Dar-se-á, a partir daqui, especial atenção para a análise do poema *Ite, missa est* (1896), do escritor Rubén Darío. A proposta de leitura tomará o poema não simplesmente como uma unidade, mas como um palimpsesto[4], uma estrutura que esconde, em finas camadas, o resultado de múltiplas incursões de discursos e influências lidas e depositadas no papel. A metáfora é decisiva, sobretudo para que o leitor perceba o desafio de uma análise voltada a diversos pontos do objeto lírico, sempre em busca de um raciocínio capaz de se atrever a ver mais, seguindo como inspiração a marcha de um famoso *rondó dos cavalinhos*[5].

---

[3] O conceito de "clássico" atrelado à crítica de Italo Calvino foi sedimentado pelo autor italiano pela primeira vez em 1991, a partir de sua obra *Perché leggere i classici*. Para dar vazão ao raciocínio dessa presente análise, foi utilizada a obra traduzida para o português brasileiro. Mais informações nas referências.

[4] O termo palimpsesto remete-se ao conceito desenvolvido pelo crítico literário Gerárd Genette em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), reforçando a ideia de um texto elaborado por múltiplas camadas, constituídas ao longo do tempo a partir de informações que são, linha a linha, refeitas. Mais informações nas referências.

[5] A alusão, aqui, se refere ao método de análise e à elaboração desenvolvida pelo crítico Antonio Candido no ensaio *O rondó dos cavalinhos* (1985), parte da obra *Na sala de aula*. Seguindo o conceito da literatura como um sistema, Candido traz no referido trabalho uma surpreendente leitura de um poema de Manuel Bandeira e que, portanto, assumiu papel fundamental para balizar o raciocínio dos autores desse artigo. Mais informações nas referências.

A leitura partirá, então, de uma impressão decantada e identificada na superfície do poema; seguindo para uma hipótese que valorize a antinomia interna do texto; chegando, por fim, a uma fina camada que possibilita transformar *Ite, missa est* em uma espécie de metonímia para se refletir a respeito do projeto literário do qual Rubén Darío é o grande representante. Cabe, ainda como justificativa desse pequeno introito, uma ressalva no que diz respeito à opção de análise do poema em seu original, ou seja, na língua espanhola[6]. Muito além de justificar a relação com o poema a partir das palavras artesanalmente definidas por Darío, a escolha tornar-se-á determinante em um nível mais profundo da perspectiva de leitura, fundamentando um trabalho linguístico estratégico para se versar sobre o fazer poético e sobre a construção do literário em terras do novo mundo. Por hora, é de grande valia a apresentação do poema como o ponto de partida da presente leitura:

> Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
> virgen como la nieve y honda como la mar;
> su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
> y alzo al són de una dulce lira crepuscular.
>
> Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
> en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
> su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa;
> sus labios son los únicos labios para besar.
>
> Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
> apoyada en mi brazo como convaleciente
> me mirará asombrada con íntimo pavor;
>
> la enamorada esfinge quedará estupefacta;
> apagaré la llama de la vestal intacta
> ¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!
> (DARÍO, 1917, p.85-86)

[6] O referido poema também pode ser lido em português, de forma on-line, a partir da tradução de Anderson Braga Horta. Valendo-se do fato de que o espanhol pode ser tomado como uma língua instrumental para lusófonos e, principalmente, por conta de que a presente leitura crítica retoma diversas questões de natureza linguística para ratificar questões semânticas, a tradução não será utilizada. O endereço eletrônico do trabalho de Horta pode ser encontrado nas Referências.

1. A CONFISSÃO DE AMOR À MUSA: UMA PRIMEIRA LEITURA E O ARQUÉTIPO LÍRICO

Para uma primeira leitura, o poema *Ite, missa est* pode ser minimamente parafraseado como o desejo verbalizado de um eu lírico que está decidido a amar e a conquistar a sua musa com "alma de Eloísa" e "sonrisa suave de Monna Lisa." (DARÍO, 1917, p.85-86). Haveria, aqui, a imagem de um amor idealizado, de uma voz poética que, por palavras, sucumbe aos talentos de uma mulher que parece ser um belo retrato da aspiração romântica. Dessa impressão, convoca-se no poema o valor simbólico de expressões como "virgen", "nieve", "sagrada", "suave", "únicos", "vestal intacta", etc. Ainda que o raciocínio represente o que está explícito, parece ser determinante demonstrar que essa manifestação romântica ganha tons inebriantes, paradoxais: ao mesmo tempo em que a mulher parece ser passiva, inocente, "virgen como la nieve" (DARÍO, 1917, p.85), sua conduta pontua ares atípicos de força, revelando seus "ojos de evocadora, gesto de profetisa" (DARÍO, 1917, p.86), provação de quem está disposta a ofertar um "rojo beso ardiente" (DARÍO, 1917, p.86). Tratar-se-ia, portanto, de uma temática cara ao gênero lírico desde a sua disseminação em tempos latinos, ganhando novos fôlegos para os propósitos românticos no século XVIII.

Em uma recepção, em certo grau, não cautelosa, essa primeira leitura pode causar ao leitor a cômoda ideia de que o poema é tomado sob uma proposta não muito surpreendente, afinal, a temática do amor e o afã de um eu lírico tomado pela consumição de querer sua amada, como já dito, não parece ser algo relevante no que diz respeito à inovação lírica. Mesmo que a impressão ajude a corroborar o entendimento da fertilidade polissêmica de *Ite, missa est*, o artigo ainda preserva o direito de não avançar para a eventual confirmação e suspeita do leitor, depurando um pouco mais como o tema do amor é bem alicerçado e justificado pelo conhecimento do autor dentro da sua experimentação no gênero. A perspectiva, portanto, em nada minimiza o potencial poético de Darío. Ao contrário, pretende já promover o acesso ao texto a partir de um efeito construído pelo poeta, demonstrando intimidade com os elementos formais que caracterizam o que há de mais tradicional e respeitável na esfera da poesia.

Não à toa, o poema é escrito como um soneto, forma consagrada pelo rigor desde o século XII, tendo como representantes nomes canônicos para os estudos literários ocidentais, tais como Petrarca, Dante Alighieri, Sá de Miranda, Shakespeare, Pushkin, Baudelaire, para citar apenas alguns que precederam a figura do pensador nicaraguense (JOZEF, 2005). A escolha opta pelo modelo de soneto petrarquiano, o qual é formado por dois quartetos e dois tercetos, apresentando o uso de rimas consoantes, fundamentalmente externas, ora alternadas nos quartetos, ora paralelas nos dois tercetos. Assim, o resultado métrico pode ser resumido como ABAB ABAB CCD EED.

A grande predominância de sonoridade também é construída a partir do jogo interno soante das figuras internas, destacando uma aliteração que ecoa ao longo de todo o poema, valorizando a marcação do padrão da fricativa alveolar surda [s] (som de "s"), tal como pode ser verificado, entre tantos exemplos, na relevante concentração sonora do oitavo verso: "sus labios son los únicos para besar." (DARÍO, 1917, p.86). Ainda assim, o efeito causado pela repetição sonora valoriza a real dimensão quando dimensionada no todo.

O tratamento das palavras e o apuro na harmonia entre elas ganha destaque em duas interessantes paranomásias. Na primeira delas, presente no verso 4, "y alzo al són..." (DARÍO, 1917, p.85), Darío repete o resultado fonológico do verbo *alzar* a partir da preposição *al* seguida do substantivo abstrato *són.* Ao ler o trecho, têm-se como resultado uma espécie de eco, que aglutina as duas palavras de uma maneira tão intensa que o verso parece acabar sendo reverberado até a conclusão do poema, quando então a musa "rugirá de amor!". Já no segundo caso dessa figura de linguagem, Darío joga com a semelhança extrema, garantida, mais uma vez, pelo nível fonológico de dois léxicos com propriedades gramaticais tão distintas: *són* (substantivo abstrato, verso 4) e *son* (verbo 'ser' conjugado na terceira pessoa do plural no presente do

indicativo, verso 8). *Són* e *son*[7] acabam sendo articulados como uma figura única diante de um espelho, demonstrando dois lados possíveis a partir de um mesmo ponto[8]. Verbo e substantivo ressoam, se misturam, fazem confundir e ampliar as possibilidades semânticas da própria língua espanhola.

A sensação é arquitetada por uma espécie de jogo de tensões, no qual cada uma das palavras assume o seu lado, o seu posto como quarta sílaba poética do verso final de cada um dos quartetos. Cabe ainda uma ressalva de que a pequena diferenciação ortográfica entre ambas, o que era[9] então chamado de acento diferencial para monossílabos — *són* e *son* —, não é suficiente para camuflar um efeito particular de similaridade sonora. De um lado, o *són* (som) está ligado ao eu lírico e à emoção sinestésica de busca pela amada; de outro, *son* se transmuta, deixa de ser melodia, para ser um referente dos próprios lábios da mulher. Relendo os dois versos separadamente, a sensação provocada pela repetição latente, a certeza presente vivida e evocada na própria poesia.

O trânsito pelos procedimentos tradicionais líricos também pode ser verificado pelo grande controle assegurado no padrão métrico, trazendo regularidade quase total ao longo dos quatorze versos: com exceção do primeiro e do sétimo verso (ambos com 15 sílabas poéticas), todos os outros 12 versos do poema são realizados com 14 sílabas poéticas[10]. Relacionados à métrica, ganham destaque os únicos dois recursos

[7] Em português, respectivamente, os léxicos são traduzidos como “som” e “são”.
[8] A segunda leitura ainda tentará dar conta de expandir o efeito dessa paranomásia como elemento articulador de sentido.
[9] Devido a novas reformas ortográficas na língua castelhana, as palavras *son* e *son* já não são mais diferenciadas pelo acento agudo na vogal “o” (em espanhol, o sinal é chamado de *tilde*). (DRAE, 2014).
[10] Para o leitor brasileiro, parece relevante lembrar que o padrão métrico para a lírica em espanhol não segue os mesmos parâmetros adotados com poemas escritos em língua portuguesa, sempre voltados à contagem até a última sílaba tônica de cada verso. No espanhol, a contagem está relacionada ao padrão sonoro de cada palavra final, determinando contagens específicas a partir da separação das palavras em *agudas* (oxítonas), *llanas* (proparoxítonas) e *esdrújulas* (proparoxítonas). Para o caso de versos terminados com palavras oxítonas, serão contadas todas as sílabas poéticas e, ainda, somar-se-á ao resultado mais uma sílaba poética; para versos terminados com palavras

de *enjambement* formulados em todo o poema, aparecendo nos dísticos finais de cada um dos tercetos.

A proposta favorece a construção de um sentimento de aflição vivido pelo eu poético, uma inquietude tamanha a ponto de retratar como ele está prestes a render-se ao simples desejo, deixando clara a sua decisão por uma aproximação que é cada vez mais real, ativa, física, de dominação: "[...] me mirará asombrada con íntimo pavor;" (DARÍO, 1917, p.85). A musa, figura tão sagrada para os olhares e tempos românticos, ao final do poema, ainda que de forma velada, já parece estar, eminentemente, profanada, à espera de um domínio impossível de ser evitado, rendida às mãos desse incansável eu poético.

É partindo exatamente desse efeito de sentido que se propõe a entrada para uma próxima camada do poema, um novo nível de leitura. A partir daqui, o eu lírico não é mais regido pelos dogmas e postulados românticos: ele já obedece ao paradoxal *instinto sagrado de profanar.*

2. DA PROSA À POESIA. DO SAGRADO AO PROFANO

Diante de *Ite, missa est*, a leitura que sintetiza uma simples evocação a uma mulher parece mesmo ser incipiente por conta de tamanha efervescência poética. A construção permite, então, uma segunda leitura baseada na observação de uma força que pulsa, confessando um choque latente ao longo dos 14 versos: a oposição entre o sagrado e o profano. O primeiro sinal dado por Rubén Darío no poema para a interpretação aparece quase criptografado aos olhos de um leitor contemporâneo, mas nada camuflado: trata-se do próprio título, *Ite, missa est.*

---

paroxítonas, a contagem contemplará todas as sílabas poéticas (inclusive as que vierem após a sílaba tônica); por fim, para os versos terminados por palavras proparoxítonas, serão contadas todas as sílabas poéticas e, depois disso, será deduzida apenas uma sílaba. Nas referências, é possível consultar um endereço eletrônico sobre o assunto.

Embora seja pouco provável afirmar qualquer impressão causada pela frase em latim, uma vez que registros da recepção do poema não aparecem em quaisquer documentos, é cabível imaginar que a nada inocente frase tenha despertado a atenção, o receio e, por que não dizer, certo choque entre os leitores da época. Necessário pontuar que o poema faz parte da obra *Prosas Profanas,* publicada pela primeira vez na Argentina, no ano de 1896. Parte de uma fase madura da escrita de Darío, a obra ganha relevância por ironizar forma e conteúdo, multiplicar os resultados já conseguidos pelo escritor em *Azul*, marco do Modernismo Hispano-americano (JOZEF, 2005). Segundo Laura Castro,

> Rubén Darío usa la palabra "prosas" en su acepción arcaica, tal como la emplea Berceo, de composición de carácter religioso para ser cantada en la misa, pero contradicha por "profanas". Así, el sustantivo equivaldría a "liturgia" o "ceremonia" y el adjetivo apuntaría al aspecto sensual, erótico y carnal que domina en la obra. (CASTRO, s.d., s/p).

Também enunciando sobre o potencial discursivo de *Prosas Profanas,* o teórico colombiano Harold Alvarado Tenorio (1995) pontua questões de ordem formal e temática, reforçando que

> [l]a búsqueda de la expresión se hace con base a una musicalidad, que imprime a las palabras, más allá de su sentido lógico, grandes sugerencias. El helenismo, a lo parnasiano, está expresado en idilios espléndidos y artificioso virtuosismo donde lo pintoresco se funde con relieves escultóricos y las evocaciones, clasicistas, están unidas a imágenes españolas de gran colorido, precioso y refinado. Pero es también, sustancialmente, un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. Sus innovaciones métricas y verbales son deslumbrantes. (TENORIO, 1995, p.203).

Quando se fala em Rubén Darío, há um vínculo entre o amor e o espírito, sempre sob a perspectiva de um olhar erotizado. O tema não é pontual ao poema analisado, fazendo parte de uma recorrência de um projeto literário do escritor (TENORIO, 1995*)*. Não se trata, porém, apenas de uma alusão simples ao desejo sexual; expressa,

na verdade, um jogo mais complexo vivido pelo indivíduo moderno, uma espécie de transcendência espiritual, não sempre desligada do religioso. A perspectiva erótica, tão presente e característica no trabalho poético de Darío, em *Ite, missa est* é elevada ao impulso extremo. Assim, se a leitura do título no poema isolado poderia gerar certo desconforto, em conjunto, seu efeito, para os mais conservadores, é uma verdadeira provocação. Isso porque, como se sabe, até ao menos a metade do século XX, o latim era a língua oficial de representação da Igreja Católica enquanto instituição[11]. Portanto, a escolha por utilizá-lo, sobretudo atrelado a uma imagem de desejo, institui o primeiro ruído para o que se poderia imaginar como prática do sagrado. A profanação, nesse sentido, já começa simplesmente pela enunciação de algo tido como único, sempre a serviço da religião, aparecer atrelado para o ofício e interesses da poesia, das vozes de um poeta.

Mesmo que *Ite, missa est* esteja ligada à ideia de que a assembleia chegou ao fim[12], tal expressão latina, na Idade Média, acabou sendo mal compreendida e consagrada como a referência de que a missa, celebração, teria se findado e que, portanto, os fiéis estariam dispensados para voltar as suas casas[13]. O fato de o espanhol, ou mesmo o português, constituir-se como uma língua derivada do latim, faz com que a similaridade lexical (referindo-se à *missa*) acabe por facilitar a alusão ao imaginário direto da celebração típica na qual um padre é o porta-voz das palavras de Deus. O ruído faz-se exatamente aí, já que, ao ler o poema, a imagem construída está muito longe do que poderia se pensar como uma celebração ou rito do sagrado. Como contraponto, Darío cria um eu lírico que é, sim, fiel, mas aos seus instintos, ao desejo

[11] Segundo levantamentos realizados pelo jornalista Leonardo Vieira, com o objetivo de construir uma espécie de quadro histórico sobre o uso do latim e a Igreja (com a chamada missa tridentina ou rito latino, iniciada em 1570), a língua-morta apenas deixou de ser obrigatória nas celebrações católicas a partir da década de 1960, após renovações realizadas pelo Concílio Vaticano II (VIEIRA, 2014). Mais informações sobre a matéria estão disponíveis nas referências.

[12] Literalmente, a expressão poderia ser traduzida como "Ide, [esta] é [a] dispensa". (DICIONÁRIO DE LATIM, s.d.).

[13] A expressão *Ite, missa est* é traduzida de diferentes maneiras. A interpretação referente à ideia de "Ide, em paz" pode ser visualizada no endereço da enciclopédia virtual Wikipedia.

mais intempestivo de conquistar uma mulher que parece estar aos moldes de uma santa, imaculada e ainda conservada por uma "vestal intacta" (DARÍO, 1917, p.85).

Dando prosseguimento à leitura, há a demarcação do eu poético não simplesmente como uma voz, mas como o sujeito, o protagonista das ações e, por conseguinte, de toda a profanação: "*Yo* adoro a una sonâmbula..." (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). Não se faz necessário que os leitores tentem descobrir quem é que canta a poesia, a marca está clara, consciente e implacável. O *yo poético* (o eu poético em português) se funde na poesia, é simplesmente *yo*, primeira pessoa no verso 1, ou, ainda, oculto no verso 9, início do primeiro terceto, mas decidido a retomar e viver todas as possibilidades de sua aspiração na forma de um beijo.

A marca tão própria desse *yo* ganha, verso a verso, a perspectiva de uma força profana elevada às alturas, capaz de dominar os sentidos e controlar os desejos de quem canta. Para fundamentar uma impressão de obsessão gradativa e incontrolável, ganha destaque, mais uma vez, o grande controle de elementos formais por parte do poeta. Nesse caso, merece destaque a escolha dicotômica dos tempos verbais: de um lado, nos dois quartetos iniciais, são enumerados verbos apenas no presente do indicativo (*adoro*, *es*, *alzo*, *hay*, *es* e *son*); do outro, nos dois tercetos, emergem para a composição poética verbos no futuro do mesmo modo verbal (*mirará*, *quedará*, *apagaré* e *rugirá*), além de um auxiliar no subjuntivo para denotar a verdadeira cobiça de um pecador confesso (*he de besarla*). Muito mais do que uma diferença em linha do tempo, presente e futuro separam-se, nesse poema, a partir da natureza interna dos verbos. *Adorar, ser* (no poema, flexionado como *es* e *son*) *e alzar* conservam propriedades de estado, são fatos diretamente atrelados à materialidade humana desse eu poético; já *mirar*, *quedar*, *apagar* e *rugir* induzem a uma certa característica de movimento, a uma aceleração, uma espécie de respiração ofegante, ampliando a entrega desse eu poético a uma força que o consome e que o faz invocar, enfim, a uma "faunesa antigua" (DARÍO, 1917, p.86). É notável reforçar aqui que, ainda que o

sagrado e o profano travem uma batalha em cada um dos versos do soneto (e, por que não dizer, muitas vezes, no interior de cada palavra), visualizados de maneira conjunta, estes são fundamentais para a composição de uma leitura em dois tempos. O eu poético sairia, assim, do lamento de quem teme fazer o proibido, *rasgando-se* da culpa e certo do sabor incomparável do pecar.

Sagrado e profano constituem-se por meio de uma grande diversidade lexical, possibilitando a inferência de um trabalho preciso a favor dessa tensão, não simplesmente no nível semântico, mas também no que diz respeito à instância sintática e gramatical. Em um mapeamento de todos os léxicos, causam surpresa ao longo de apenas 14 versos a enumeração de 19 adjetivos, 22 substantivos e, ainda, 03 substantivos fundamentados por uma função adjetiva. No caso dos substantivos, há a oscilação entre nomes concretos (*mar, nieve, hostia, misa, ojos, gesto, altar, sonrisa, labios, día, beso, brazo, esfinge, vestal e faunesa*) e abstratos (*alma, espíritu, són, lira, frecuencia, risa, pavor, llama* e *amor*), ajudando na arquitetura de uma leitura tencionada pelo conflito vivido pelo eu poético. O poeta nicaraguense joga com o que é entendido como concreto e abstrato; em algum grau, os relativiza, demonstrando a sutileza entre ambos a partir de um contexto. Como exemplo, a proximidade entre *risa* (a priori, abstrato) e *sonrisa* (superficialmente, concreto). Em dissonância, um aparente fonema *son*, percebido nessa leitura também como mais uma pista para a percepção aguçada de quem sabe que é poesia, é som, é sonoridade, é multiplicidade de sentidos. Um a um, ressaltados no poema, os substantivos concretos e abstratos parecem se entremear de uma maneira em que os limites de sagrado e o profano fiquem ainda mais sinuosos e verdadeiramente tênues.

Também o tratamento especial de 03 substantivos ganha destaque para a leitura, valorizando o grande traquejo do poeta para a construção de múltiplos sentidos a partir da própria sintaxe. Brincando com ambiguidades, o eu poético passa a evocar não uma simples sonâmbula, mas uma especial, aquela com "alma de *Eloísa*"

(DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos), "gesto de *profetisa*" (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos) e portadora de um sorriso único, capaz de causar uma dúvida que atravessa séculos simplesmente por ser como é: "suave de *Monna Lisa*" (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). Assessorados por uma preposição, nomes próprios e um substantivo comum ganham, na voz desse eu lírico, a notoriedade capaz de representar a famosa literariedade exaltada por diversos teóricos estruturalistas e formalistas (EAGLETON, 1983). Da mesma maneira, Darío usa 19 adjetivos distintos para fortalecer a ideia de choque interno, nesse caso, por conta de cargas de sentidos que ora tendem ao positivo (como o caso de *amorosa, dulce* e enamorada), ora avançam para a ideia de uma tentação imposta pela musa ou, ainda, por conta do medo e da opressão despertados pelo eu poético (*ardiente*, *asombrada, estupefacta*).

Ao lado de um eu poético tão decididamente marcado e explorando o apuro de um verdadeiro ourives para o lapidar do significado a partir de cada um dos significantes, Darío escolhe verbos carregados com cargas semânticas decisivas para a leitura empregada nesse momento que, para os leitores lusófonos, poderiam até passar despercebidos. Ainda que com o mesmo sentido em português, adorar, em espanhol, é linguisticamente sagrado, ou melhor dizendo, dificilmente atrelado ao ato frequente de gostar de alguém ou de alguma coisa. De acordo com o *Dicionario de la Real Academia,* adorar pode ser utilizado para "1. Reverenciar con sumo honor o respeto a un ser, considerándolo como cosa divina" (DRAE, 2014) ou, ainda, para "2. Reverenciar y honrar a Dios con el culto religioso que le es debido." (DRAE, 2014). Assim, ao utilizar, logo como primeiro verbo "Yo *adoro* a una sonámbula con alma de Eloísa," (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos), Darío parece buscar impacto para o poema, demonstrando consciência linguística para utilizar um léxico a favor de um efeito contrastivo. No verso, a profanação é imediata: o eu poético não adora a Deus, mas a uma sonâmbula, a uma virgem alva que parece ser intocável ao ser humano.

Da mesma forma, o apuro para a escolha dos verbos aparece no verso 4 do mesmo primeiro quarteto: "[...] y *alzo* al són de una dulce lira crepuscular." (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). Muito mais do que significar o ato de levantar algo, o verbo também ganha a acepção de "En el santo sacrificio de la misa, elevar la hóstia y el cáliz después de la consagración." (DRAE, 2014).

Por último, no 13º verso, ganha destaque o verbo apagar, na sequência "[...] *apagaré* la llama de la vestal intacta." (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). No espanhol, o verbo está, convencionalmente, ligado ao sentido de "Extinguir el fuego o la luz;" (DRAE, 2014). No entanto, em uma busca mais minuciosa, descobre-se que a mesma palavra pode abarcar a ideia de "extinguir, disipar, aplacar algo." (DRAE, 2014), o que é bem-vindo para a presente leitura, ratificando como o instinto profano de um eu lírico mostra-se disposto a tudo para anular definitivamente o sagrado, o que ainda permanece intacto.

Não suficiente à provocação, ao desejo e ao erotismo impregnado ao longo dos versos, é notável destacar o quanto Darío faz emergir no poema termos habitados semanticamente pelo espírito do sagrado ou pelo ideal do profano, sendo os últimos símbolos característicos de temas bucólicos de uma literatura e cultura pagã, tais como "lira", "crepuscular", "profetisa", "esfinge", "vestal" e "faunesa" (DARÍO, 1917, p.85-86). Nessa leitura, *Ite, missa est* construirá uma nova categoria: os léxicos *sagrofanos*, capazes de dinamitar certos limites engessados para uma ou outra categoria, expandindo as dúvidas de um sujeito que está dividido, que é epicentro de uma luta interna responsável por questionar à luz de cada um dos seus instintos. Também fortalecendo o aproximar e o repelir, as rimas do soneto demonstram relação pontual, aproximando e distanciando temáticas para reforçar a dicotomia sagrado-profano.

Pensar em uma leitura que favoreça a tensão entre o sagrado e o profano parece ser ainda mais profícuo quando o poema é analisado além das claras margens do texto

propriamente dito. Busca-se, nesse momento, a relevância de uma leitura que valorize um efeito dialógico para *Ite, missa est,* graças a aparição de inscrições, tal como *Eloísa*, *Monna Lisa*, a atribuição vestal e, ainda, a elaboração do verso 9 como uma descrição de uma verdadeira pintura. Para começar, sob uma "alma de Eloísa", propõe-se um diálogo possível com a historiografia. A variação do nome próprio 'Eloísa', infere-se, poderia ser muito bem uma citação a Heloísa de Argenteuil, também conhecida como Heloísa de Páraclito. Personagem histórico de finais do século XI e início do século XII, Heloísa foi uma freira, escritora e erudita. No entanto, o que confere a esse nome um estatuto interessante é sua relação biográfica com o filósofo Pedro Abelardo (CLANCHY, 1997). O amor proibido vivido pelos dois acabou encontrando na vida clerical de ambos uma nova e sigilosa (quem sabe sussurrante?) aproximação. Dessa relação histórica, Darío parece desenhar a alma de sua musa com toda a biografia e história necessárias para o fortalecimento desse ideal onde o profano, via faces do amor, acaba invadindo a casa do sagrado.

Pulando séculos na história ocidental, é com um grande símbolo renascentista que Darío parece personificar ainda mais os atributos da mulher evocada pelo eu poético. A intertextualidade direta com a obra de Leonardo Da Vinci ajuda a consagrar na tessitura do poema os ideais presentes no Renascimento, período reconhecido pela proposta de quebra e choque diante de elementos tradicionais e sagrados. A tentação imposta pelo eu lírico tem mais do que um nome; ela, na verdade, responde a um enigma na arte ocidental, ao mistério de uma mulher que incomoda por não dizer o que quer, por um olhar que persegue o espectador (no poema, o leitor), tudo mediante a um singelo sorriso. É, assim, que a relação entre o eu poético e a virgem evocada parece intensificar-se, a um ponto onde tentador e tentação, bem e mal, sagrado e profano fazem parte de um mesmo retrato; são, em tese, o mesmo modelo. Mais uma vez, *"su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa."* (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). Internamente, as duas imagens femininas retomadas — 'Eloísa' e 'Monna Lisa' —

abarcam, entre outras características semelhantes, o fato de serem dialógicas: as duas estão estruturadas nos versos 1 e 7, únicos versos com 15 sílabas poéticas ao longo de todo o soneto.

As relações textuais presentes no poema não são necessariamente tão claras, exigindo do leitor um olhar mais atento e curioso. Provém do verso 9, verso do primeiro terceto e que marca a já comentada mudança de tempos verbais no poema, uma notável construção de imagem: "Y he de besarla un día con *rojo beso ardiente*;" (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). A descrição ambígua de um beijo vermelho ardente, já lida por críticos como uma possível menção ao quadro *Lady Lilith* (1866-68), também é resgatada aqui de maneira oportuna. Para dar vida à possível ligação do verso com a obra, parece válida a ilustração do quadro para os leitores:



Título: Lady Lilith (1966-68)
Fonte: *Rossetti Archive* (s.d)

Os lábios tentadoramente coloridos de vermelho na pintura se harmonizam com uma flor com a mesma cor, delicadamente retratada no canto direito da tela. No

centro, *escorre* do pulso esquerdo da mulher uma fita rubra, que se desfia nas pontas feito um sangue que esvai de uma virgem. Seria então a profanação aspirada pelo eu poético de Darío? A veste, na obra de Rossetti, já não está mais "intacta", foi violada delicadamente por outra expressão da arte. No canto esquerdo, em uma composição em forma de claraboia, valorizam-se elementos de aparência sagrada (castiçal, velas e uma espécie de porta-hóstia). O jogo entre sagrado e profano, mais uma vez, é inevitavelmente construído, o que favorece ainda mais a aproximação entre poema e quadro. De maneira análoga ao que ocorre com o poema, o título da obra também possibilita uma menção ao sagrado. O nome Lilith, presente na mitologia hebraica, estava relacionado ao nome da primeira mulher de Adão, suposta mulher responsável por tentar Eva, assumindo o formato de cobra.

Não se trata simplesmente de uma possibilidade verbal, poética, de evocar o trabalho do escritor e pintor inglês Dante Gabriel Rossetti. A aproximação aqui é feita, na verdade, pelo fato de o próprio nicaraguense dedicar alguns dos seus trabalhos e prólogos para homenagear e citar Rossetti. Em uma análise diacrônica, parece ainda mais plausível a inferência e a alusão de Darío, pensando que o soneto foi publicado cerca de 30 anos depois de o quadro já ser referência entre intelectuais da Europa e da América.

Entre diálogos múltiplos e diante desse choque entre forças antagônicas, retoma-se a aliteração tão demarcada no poema e já valorizada nesse artigo, agora, não simplesmente para exemplificar como um elemento formal encarrega-se de um jogo sonoro, mas, sim, para determinar a repetição a serviço de um sentido. Do título *Ite, missa est* (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos) até o sobrevoo em cada um dos versos do soneto, a consagração do fonema /s/ ajuda a leitura de um eu poético que não simplesmente canta, mas que sussurra. Pensando no âmbito do poema, conjetura-se que esse *yo* está em um ambiente sacro, no interior de uma igreja, assistindo a uma missa. Poder-se-ia, dessa forma, ler o poema como uma, dentre tantas, confissões

ouvidas por um padre em uma tarde de domingo, seja em um confessionário, seja via pensamento de cada um dos seus fiéis. Imagina-se essa confissão então como esse sussurro que ecoa e que vai cruzando os corredores, pulando os bancos e chegando até a nave central de uma catedral, o fonema parece ter ainda mais sentido(s). A partir desse sussurro, desse desejo de confessar o que não poderia ser dito, chega-se a um nível mais profundo desse poema, a possibilidade de ver a profanação não simplesmente como um pecado para se arrepender, mas como uma tentação a ser compartilhada.

2. ITE, EVOCATIO EST: PARA NOVAS (E OUTRAS) LEITURAS

Afastando-se um pouco do efeito de sentido que tenciona sagrado e profano, parece também produtiva a leitura do poema como uma estrutura metonímica para se pensar a respeito da obra de Rubén Darío e, sobretudo, para a sua relevância no que diz respeito a um período potencial dentro da historiografia literária: o Modernismo[14] Latino-americano. Nesse sentido, *Ite, missa est* extrapola o sentido primeiro já comentado pela expressão em latim, para dar vazão a uma figuração, a um sentido mais oculto, relacionado ao convite de se levar a mensagem comungada na celebração para os demais fiéis na comunidade e em todo o mundo.

Diante disso, o poema se constrói como um chamado, o canto do eu lírico é também um convite de Darío para uma nova reflexão, algo fundamentalmente americano. Sobre esse caráter intelectual e essa espécie de levante, Bella Jozef (2005)

[14] O que se entende aqui como Modernismo está relacionado a um movimento das artes, datado do final do século XIX, que obteve, no âmbito literário hispano-americano, Rubén Darío como o expoente inaugural. Vale ressaltar que o conceito está inscrito no que se intitula como Modernidade, retomando questões caras ao Romantismo, ao Simbolismo ou mesmo ao Parnasianismo, no entanto, valorizando a criação de algo nato, com maior liberdade e criatividade. Ao Modernismo caberia um caráter intimamente múltiplo (JOZEF, 2005).

relembra o quanto o Modernismo foi determinante para a expressão de escritores e artistas no novo continente, representando

> [...] uma resposta da América hispânica aos processos de modernização do mundo ocidental, através da celebração de sua cultura, o desenvolvimento de uma ideologia do arielismo para contrabalançar o materialismo do norte e a exaltação aristocrática da vida. (JOZEF, 2005, p. 90).

Presente desde o prólogo de *Prosas profanas,* Darío deixa claro um plano de liberdade literária, de direito de retomar elementos clássicos para viver e pensar o eu moderno:

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh, Halagabal! de cuya corte — oro, seda, mármol — me acuerdo en sueños… (DARÍO, 1917, p.9).

Essa relação de influências e trocas ganha maior dimensão e reflexão do crítico literário e escritor mexicano Octavio Paz, que, ao pensar sobre o Modernismo, não se furtou a esclarecer as premissas dos representantes dessa vanguarda:

> [...] los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el Modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local […] En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres. (PAZ *apud* JOZEF, 2005, p.92).

A grande prova de que Darío e os demais não foram antiamericanos pode ser conseguida no próprio poema *Ite, missa est.* Isso se deve a inferência de um elemento formal para valorizar uma variante da língua castelhana dentro do contexto hispano-americano. Assim, a sonoridade da primeira leitura ou o jogo simbólico de um confessar na segunda leitura, agora, são percebidos como uma manifestação consciente de uma demarcação da variante *seseante* do espanhol, aquela que, diferente da variante peninsular (patrimônio da Espanha), usa exaustivamente o fonema /s/ (LÓPEZ, s.d). O eu lírico, mais do que confessar e profanar, demarcaria na poesia a consciência de uma identidade americana; do outro lado, Darío conquista a possibilidade de se expressar com a liberdade tão almejada, a inspiração que provém de Verlaine e de outros franceses, mas que se faz cosmopolita ao enunciar na Argentina, no Chile, na Nicarágua ou qualquer outro *rincón* do novo continente.

Na proposta dessa terceira leitura, a partir de um *yo* tão marcado, essa espécie de porta-voz do profano, Darío parece conseguir irradiar e dividir o pecado entre todos os presentes na missa-poesia-celebração: *yo* já é *nosotros,* nós que comungamos o poema e esperamos, ansiosos, ouvir a esperada bendição para que a vida continue... *Ite, missa est.* Ou — por que não dizer uma vez que o convite é também uma celebração?! — *Ite, evocatio est.*

REFERÊNCIAS

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. 2ª edição. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. *Na sala de aula*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CASTRO, L. Rubén Darío. *Mnemea*. Disponível em: <http://mnemea.org/pericvlvm/actividades/taller-literario/sesiones/ruben-dario/>. Acesso em: 28/10/2014.

CLANCHY, M. *Abelard: A Medieval Life*. Oxford and Malden: Blackwell, 1997.

DARÍO, R. *Prosas Profanas*. Volumen II. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917. Disponível em: <https://archive.org/stream/prosasprofanas00dar#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 03/08/2014.

DICIONÁRIO DE LATIM. Disponível em: <http://www.dicionariodelatim.com.br/ite-missa-est/>. Acesso em: 20/09/2014.

DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española on-line*. Disponível em: <http://www.rae.es/>. Acesso em: 15/09/2014.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EJEMPLO DE. *Ejemplo de Métrica*. Disponível em: < http://www.ejemplode.com/11-escritos/226-ejemplo_de_metrica.html>. Acesso em: 03/08/2014.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

HORTA, A. B. *Ite, missa est* (tradução para o português). Disponível em: <http://literaturasemfronteiras.blogspot.com.br/2007/08/poemas-de-rubn-daro.html>. Acesso em: 15/09/2014.

JOZEF, B. *História da Literatura Hispano-Americana*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LÓPEZ, J. F. *Ceceo y seseo*. Origen y evolución histórica. Disponível em: <http://hispanoteca.eu/gram%C3%A1ticas/Gram%C3%A1tica%20espa%C3%B1ola/Ceceo-Seseo.htm>. Acesso em: 03/09/2014.

TENORIO, H. A. *Literaturas de América Latina*. Cali: Centro Editorial – Fundación Universidad del Valle, 1995.

VIEIRA, L. "Missas em latim e com padre de costas para fiéis atraem jovens católicos conservadores." *O Globo*. 27 de julho de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/missas-em-latim-com-padre-de-costas-para-fieis-atraem-jovens-catolicos-conservadores-13394786>. Acesso em: 01/10/2014.

WIKIPEDIA. *Dante Gabriel Rossetti*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti>. Acesso em: 15/10/2014.

_____. *Heloísa de Argenteuil*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Helo%C3%ADsa_de_Argenteuil>. Acesso em: 03/08/2014.

_____. *Lady Lilith.* Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith>. Acesso em: 15/10/2014.

_____. *Lilith*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lilith>. Acesso em: 15/08/2014.

ROSSETTI ARCHIVE. Lady Lilith. Disponível em: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>. Acesso em: 15/10/2014.

Submetido em: 08/03/2015

Aceito em: 06/04/2015

RASURA E INACABAMENTO EM "O MENINO", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

ERASURE AND INCOMPLETENESS IN "O MENINO", BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Daniel Baz dos Santos[1]

Lucilene Canilha Ribeiro[2]

Resumo: Este estudo analisa duas manifestações do conto "O menino", de Lygia Fagundes Telles: o original, publicado em *O cacto vermelho*, e a segunda versão do texto incluída em *O segredo e outras histórias de descoberta*. Comparando os dois trabalhos, foi possível entender alguns aspectos da criação literária e interpretar o território inconstante das decisões estéticas da autora. Para isso, foi utilizada a teoria desenvolvida por Ernst Gombrich e Gerard Genette.
Palavras-chave: crítica textual; literatura brasileira; Ernst Gombrich.
Abstract: This study analysis two manifestations of the short story "O menino", by Lygia Fagundes Telles: the original one, published in *O cacto vermelho*, and a second version of the text, included in *O segredo e outras histórias de descoberta*. By comparing the two works it was possible to understand some aspects of the literary creation and to interpret the inconstant territory of the author`s esthetic decisions. In order to do that, we used the theory developed by Ernst Gombrich and Gerard Genette.
Key words: textual criticism; Brazilian literature; Ernst Gombrich.

Ernst Gombrich, estudando a pintura Renascentista, explica que os artistas deste período, em geral, preferiam abandonar um trabalho começado que não parecia seguir para uma resolução satisfatória, a tentar reelaborar o processo já em andamento em direção ao verdadeiro objetivo almejado. Segundo o historiador da arte, "via de regra, quando um desses artistas tinha dúvidas sobre o padrão a adotar em uma composição, preferia começar desde o início, desenhando duas ou mais alternativas lado a lado." (WOODFIELD, 2012, p. 213). Diferentemente dos poetas, os pintores tinham receio de

[1] Mestre, FURG.
[2] Mestre, FURG.

rasurar o que já haviam produzido, pois este procedimento talvez revelasse inexatidão e mesmo incompetência técnica. No entanto, segundo Ernst Gombrich, havia uma exceção que contrariava esta disposição geral: Leonardo Da Vinci. Este apresentava um tipo de composição diferente da cartilha renascentista:

> Para o bem e para o mal, ele [Da Vinci] se refere a uma concepção de arte completamente nova – e sabe disso. O que preocupa o artista, acima de tudo, é a capacidade de inventar, não de executar; e para se tornar um veículo e uma ferramenta para a invenção, o desenho precisa assumir um caráter totalmente diferente, que recorda não o padrão do artesão, mas o rascunho inspirado e desorganizado do poeta. Somente assim o artista estará livre para seguir sua imaginação aonde ela o levar (...) (GOMBRICH, 2012, p. 214).

Para o pintor italiano é o ato de criação em si que interessa, isto é, deixar que a imaginação possa ter um papel fundamental na conquista da forma mais precisa, seguindo uma consciência que se sente capaz de fazer todas as coisas no momento prefigurador da arte, aquele em que ela está ainda em estado latente, começando a se tornar um objeto estético. Tendo o método de Da Vinci como modelo, pretende-se aqui empreender um exercício de crítica textual que busca, na comparação de duas versões de um mesmo texto, tentar inferir quais seriam as razões por trás de certas alterações que são realizadas. A crítica textual, como já salientou Alberto Blecua (1983), desempenha um papel fundamental na comparação de muitas versões de uma mesma obra, visando definir, por meio de escolhas editoriais, um objeto razoavelmente coerente para leitura e, principalmente, estudo.

Nas palavras de Gladstone Melo:

> "Edição crítica" é a que procura estabelecer o texto perfeito, — confrontando manuscritos ou edições antigas, de vida do autor, anotando variantes, — e, além disso, desfaz as abreviaturas, quando é o caso, moderniza a pontuação, corrige os erros tipográficos, interpreta os passos obscuros, podendo ainda substituir o sistema ortográfico por outro mais moderno, — mas tudo isso respeitando escrupulosamente a língua, as formas, a fonética do tempo e do autor. (MELO, 1947, p. 40)

Para Erich Auerbach, por sua vez, esta necessidade de buscar um formato original de onde emerge o texto tem relação com a história cultural dos povos. Em suas palavras:

> A necessidade de constituir textos autênticos se faz sentir quando um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual; salvá-las não somente do olvido como também das alterações, mutilações e adições que o uso popular ou o desleixo dos copistas nelas introduzem necessariamente. Tal necessidade se fez já sentir na época dita helenística da Antiguidade grega no terceiro século a.C., quando os eruditos que tinham seu centro de atividades em Alexandria registraram por escrito os textos da poesia grega, sobretudo de Homero, dando-lhes forma definitiva. (AUERBACH, 1972, p. 11)

Contudo, a intenção deste tipo de análise comparativa não é unicamente de salvação e resguardo. De fato, nossa intenção neste artigo é iluminar, por intermédio da análise de duas apresentações de um mesmo texto, certas questões interpretativas que podem revelar a importância deste tipo de leitura comparada. Nossa reflexão baseia-se na discussão desenvolvida por Gerard Genette em *A obra de arte: imanência e transcendência*. Neste estudo, o autor tenta, primeiramente, definir a obra artística da seguinte forma:

> [...] *objeto estético* significa 'objeto em condições de produzir efeito estético', e *função*, 'efeito intencional'. Poderíamos considerar redundante a presença dupla de *artefato* e de *função*, pois não existe artefato sem função (o ser humano não produz nada sem uma intenção funcional), mas a de um artefato não é sempre estética, amiúde não é exclusivamente estética, e um artefato nem sempre tem, entre suas funções, uma função estética [...] (GENETTE, 2001, p. 11)

O autor está interessado nos dois campos relacionados ao objeto artístico, o da materialidade e o da imaterialidade. A partir deste par conceitual poderíamos separar as artes em dois grupos, aquelas de "imanência", ou seja, nos quais o material é único e não pode ser reproduzido (a exemplo da escultura) e as de "transcendência", no qual se posicionam a música e a literatura. Assim como o teórico aponta:

> [...] os objetos de imanência material, tão singulares, e até mesmo únicos, são sempre, pelo menos, plurais diacronicamente, pois não cessam de mudar de identidade específica à medida que envelhecem, sem mudar de identidade numérica. Um objeto de imanência ideal, pelo contrário, é absolutamente único, pois não pode mudar de identidade específica sem mudar de identidade numérica. Em compensação, ele é *múltiplo* neste sentido muito particular de ser passível de inúmeras execuções ou *manifestações*.
> Assim, parece-me que os objetos alográficos (ideais) são exaustivamente definidos por sua identidade específica (pois não têm identidade numérica

> distinta), e que os objetos autográficos (materiais) são essencialmente definidos por sua identidade numérica, ou, como diz Goodman, sua 'história de produção', pois mudam constantemente de identidade específica sem que o sentimento de sua identidade seja abolido (GENETTE, 2001, p. 31)

O tipo de trabalho apresentado aqui, no entanto, mostra um objeto híbrido, que se move por entre as constatações conceituais de Genette, principalmente no que diz respeito à diferença do "texto" e da "obra", como ele próprio esclarece:

> Desta independência dos dois critérios de identidade, a ilustração simétrica é, evidentemente, a indiferença dos objetos de imanência ideal com relação à 'história da produção' de suas manifestações físicas. É claro que eu não afirmaria, como faz Goodman, que um macaco datilógrafo excepcionalmente veloz ou felizardo, que tivesse furtivamente datilografado um texto rigorosamente idêntico ao de *A cartuxa de Parma,* teria produzido a mesma *obra* que Stendhal, pois uma obra literária *é* um *ato* (da língua) em cuja definição entram muitas outras coisas além do texto, e isto nos leva à distinção entre imanência e transcendência. Mas, afirmo, com segurança, que ele teria produzido o mesmo *texto,* ou seja, o mesmo objeto de imanência exaustivamente definido, posto que ideal, por sua identidade específica – neste caso, textual. (GENETTE, 2001, p. 33)

Ao pensar as escolhas autorais entre dois objetos que chamaremos de "textos", ou seja, a manifestação significante do discurso, sua materialidade sígnica imanente, tenta-se aproximar-se mais daquilo que se entende por "obra", ou melhor, o conteúdo finalizado de certos fenômenos textuais, de ordem transcendental, cujo guia pode ser encontrado na reflexão do autor francês. Para estudo de caso utilizaremos uma das autoras que mais intimamente vivencia a tensão entre seus "textos" e suas "obras", Lygia Fagundes Telles, autora do conto "O menino" que passa a ser observado de agora em diante.

O conto foi publicado originalmente no volume *O cacto vermelho* (1949), terceira obra da autora e que foi proibida de ser republicada por ela, tornando-se rara. Contudo, se a autora vetou a reprodução do livro completo, permitiu a reedição de alguns textos em antologias posteriores. A narrativa em questão aparece também, por exemplo, em *Histórias escolhidas* (1961), *Antes do baile verde* (1970), entre outros. Contudo, a segunda versão de "O menino" a ser utilizada neste artigo é aquela presente no livro *O segredo e outras histórias de descoberta* (2012), último exemplar no qual o conto foi publicado. A narrativa (em ambas as versões) segue a linha machadiana de "Missa do galo", onde nada e, ao mesmo tempo, tudo acontece, já que devemos tentar compreender a ação por intermédio da visão lacunar dos

personagens. Acompanhamos a ida de um menino com a mãe ao cinema, na qual ele a surpreende em adultério, traindo o pai que os espera lendo jornal em casa. É este enredo simples que a autora paulista irá repensar futuramente, com o intuito de desenvolver certas potencialidades textuais.

A segunda versão aqui utilizada de "O menino" apresenta mudanças não tão significativas em relação ao original. Um exemplo pode ser percebido nas falas das personagens, principalmente as da criança, que se aproximam mais da oralidade contemporânea, além do abandono de poucas expressões que caíram em desuso. Sendo assim, o primeiro plano da reescritura se situa no terreno da atualização, ao repensar estruturas linguísticas que não são mais utilizadas no tempo da nova recepção. Aqui destacaríamos algumas passagens do conto que nos parecem mais emblemáticas e que vão além da simples "atualização", servindo, metonimicamente, para termos uma ideia da organização do todo, começando pelo parágrafo que inicia a narrativa. A versão original apresenta a seguinte composição:

> Êle sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos. E ela passava a escova bem devagar e só descansou quando os viu brilhantes e arreliados como se uma ventania os tivesse puxado para trás. Em seguida tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lencinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.
> Então olhou para o menino e sorriu. Êle sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 1949, p. 89)

Já o texto mais recente, presente em *O segredo e outras histórias de descoberta*, inicia-se da seguinte forma:

> Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lencinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 2012, p. 18)

Além de algumas escolhas estilísticas que, provavelmente, respeitam a transformação rítmica e estrutural da linguagem – explicando a ausência do pronome na primeira frase ou a mudança da forma infinitiva (a olhar) para o gerúndio (olhando) — há determinadas alterações que redefinem as linhas nas quais a personagem feminina é construída. Na versão mais antiga (1949), o narrador diz: "Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos.". Se compararmos com o texto publicado em 2012 — "(...) agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás." — notamos uma sutil, mas significativa diferença entre as duas representações. A ausência do item espacial "espelho" atenua a vaidade presente no comportamento da mãe, o que torna seu caráter sexual muito mais atenuado. Por sua vez, a pausa feita no enredo original para elencar, em um óbvio predicativo as características dos cabelos da mulher — "Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos," — são substituídas pela inserção de suas propriedades no interior da ação, apresentando em harmonia hierárquica suas ações e suas propriedades físicas, o que a torna uma personagem muito mais complexa.

Do trecho "e ela passava..." até "decote", presentes no original, a mudança é ainda mais drástica. No primeiro texto, o penteado parece ter sido moldado pelo vento, comentário que dá um ar rebelde e indomável à personagem. Esta associação está ausente na segunda narrativa, substituída por outra mais orgânica. Os cabelos dispostos em frente ao seu rosto parecem formar uma coroa, imagem que, se não consegue substituir integralmente a escolha feita no conto original, mais uma vez, seguindo a composição do trecho anteriormente citado, encontra na descrição da própria heroína as metáforas para seu caráter e situação. Ação e descrição estão sempre lado a lado na confecção da mulher. Além disso, o espelho, ausente na primeira sentença, é mencionado neste momento na versão de 2012, já que a mãe observa o filho através dele. Sendo assim, a ideia de vaidade, que se apresenta de forma não tão orgânica no conto original, volta metamorfoseada na relação bilateral entre a mulher e o menino, mais coerente, por esta via, com os rumos do conto.

O primeiro diálogo entre a mãe e o menino, que segue esta primeira descrição do cenário também é modificado. Na história de 1949 temos "quer se perfumar também — ela perguntou." (TELLES, 1949, p. 89), ao passo que no conto mais recente, apresentam-se as seguintes falas: "— Quantos anos você tem, mamãe? — Ah que pergunta! Acho que trinta ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí. Quer se perfumar também?" (TELLES, 2012, p. 18). Comparando as duas possibilidades, podemos inferir

que a inclusão da pergunta da criança torna ainda mais coeso o sentido final do conto, que irá explorar o frescor sexual da mulher (e um leve embaraço com a idade) e intensifica o caráter enigmático que o menino não parece compreender integralmente. Isso está de acordo com outras partes do texto, como a que será elencada a seguir.

Em trecho mais avançado do conto de 1949, depois que a criança surpreende a mãe de mãos dadas com um homem estranho, o narrador relata o sentimento do menino, em um turbilhão de sensações que tentam representar a forma como ele se sentiu ao descobrir a atitude transgressiva de sua progenitora. No conto mais antigo, temos a seguinte construção:

> Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou. Sentiu o coração bater desesperado bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, o tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e arregalados, os olhos cravaram-se na tela.
> As imagens moviam-se sem sentido. Os letreiros dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse que êle descobrira. Pedaços de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça. Reviu a mãe a se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetindo-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e vir pelo corredor escuro, mostrando-se, avisando ao homem que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho. (TELLES, 1949, p. 95)

Por sua vez, a narrativa mais recente, organiza de maneira distinta a mesma cena:

> O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente

> nítido em meio do fervilhar de sons e falas – e ele não queria, não queria ouvir! – ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes. (TELLES, 2012, p. 23-24)

A principal diferença entre ambos os trechos está no caráter mais pontilhado e amorfo do segundo, que investe de forma mais decisiva na desconexão, isto é, no caos que a nova experiência impõe em sua consciência ainda jovem. As letras do letreiro não apenas dançam, como na versão mais antiga, mas "se fundiam pesadamente, como chumbo derretido". Ao invés do pretérito simples, quando o chocolate "transformou-se" em uma massa, na segunda composição, o doce "foi-se transformando", gerúndio que nos aproxima muito mais da experiência da personagem, já que temos que vivenciá-la ainda em processo e não acabada como acontece na primeira edição de "O menino". Além disso, o comentário "(...) pedaços de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça" é completamente suprimido da versão posterior. De fato, parece que, em geral, a autora deixa sua escrita mais paratática, não só aumentando o número de frases justapostas, sem qualquer ligação sintática, como também eliminando os elementos conjuntivos. Isso acarreta na ampliação do sentido lacunar do texto, já antes mencionado, visto que ele se torna menos coeso e mais contíguo, dialogando com a tradição da prosa modernista tão presente em muitos momentos da obra de Telles.

Já na primeira cena analisada, podemos perceber a supressão da conjunção "então". Neste exemplo, os termos "a fim de", "depois" e "e" que ajudam na coesão das orações em períodos iguais ou diferentes são completamente extraídos da versão mais recente do conto. Outra mudança de conjunção pode nos ajudar a entender este procedimento e se encontra na troca do excerto "Sentiu o coração bater desesperado bater como só batera naquele dia na fazenda *onde* êle teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido" (grifo nosso) por "Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda *quando* teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro" (grifo nosso). No segundo trecho, a ênfase conjuntiva é temporal, colocando o termo "quando" como substituto da conjunção espacial "onde". O conflito que se dá no interior da consciência e no seu ritmo interno é muito mais importante do que o ritmo das coisas que estão no espaço fora do sujeito. Isso explica as mudanças que ocorrem desde o início do conto, tornando o cenário e as ações uma extensão da conduta dos sujeitos. É por isso também que um coração infantil "desesperado" passa a ser qualificado como "descompassado" na versão mais atual, pois ele vivencia esta tensão rítmica (que é

apresentada na valorização da parataxe) de um tempo mais evidenciado e em cujo cerne está o valor da ação central do conto.

Não é estranha, dessa forma, a quase ausência do trecho "Agora o artista cantava, havia uma orquestra tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos do menino distinguiam — e êle não queria, não queria ouvir! — o ciciar sutil dos dois num entrecortado diálogo entre os dentes." (TELLES, 1949, p. 95). A referência ao cantor insiste em um ordenamento espacial, introduzido por intermédio de certa estabilidade temporal (basta notar o uso do advérbio "agora"), no qual se perde o caráter mais irregular apresentado na composição de 2012. É importante reparar que este trecho tenha sido excluído, pois torna a ambientação do conto mais abstrata, enfatizando os valores da esfera temporal.

A substituição de períodos longos por outros mais curtos e pontilhados está presente também na emblemática cena na qual a mãe quer pegar a mão do filho, após soltar a mão do homem desconhecido antes de irem embora. A diferença entre ambos os trechos é muito expressiva. No conto original lemos:

> — Vamos, filhote? — convidou, segurando-o pela mão.
> Êle baixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem. (TELLES, 1949, p. 96)

Já no exemplar contemporâneo temos a seguinte cena:

> — Vamos, filhote?
> Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentia quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne. (TELLES, 2012, p. 25)

Além da nova composição, repleta de frases curtas e secas que intensificam a sensação de abandono da criação por intermédio de uma sintaxe que se interrompe e se reconstrói paulatinamente, aqui também se coloca uma nova questão, ou seja, do caráter quase hipotextual que a primeira obra passa a atingir, se formos ler a última à luz da original, uma vez que ela pode ser lida como uma etapa discursiva da recepção da segunda. Lendo somente o conto mais recente, a maciez e calor presentes na mão da personagem feminina podem ser interpretados como um resquício do carinho

materno, um vínculo ainda não perdido entre os dois protagonistas. Contudo, após ler o texto de 1949, essa dupla leitura fica quase impossível de ser mantida, já que explicita que aquele calor era a presença do homem no corpo da mãe, o que incorpora uma sensualidade latente na caracterização macia de sua pele. A cena presente na última narrativa é certamente mais ambígua, mas essa nova intenção da autora pode se perder para o leitor que conhece o exemplar original. Essa comparação mostra como podemos alcançar níveis de leituras inéditos que somente o cotejo das duas versões do conto pode produzir e que não poderiam ser alcançados na leitura isolada destas.

Estamos diante de um tipo de "memória" bastante presente no ritmo empreendido pelos sistemas culturais. Isto foi percebido por Heinrich Lausberg que, no trecho citado a seguir, permite que relacionemos o tipo de exercício feito até aqui com a manutenção da memória viva (e contraditória) de uma obra em processo, composta de várias versões:

> Ao lado do decurso da situação histórica que é linear e consome o discurso, existe outro decurso cíclico inerente ao ritmo de ano (e a outros ritmos de tempo). Decerto o decurso cíclico está determinado por natureza e não pode ser modificado pelas pessoas mediante ação ou discurso. Mas o homem, perante esta sua dependência do decurso cíclico, sente-se impelido a manifestar o seu interesse neste decurso por meio de discursos confirmativos (laudatórios) ou mediante discursos que evocam o fenômeno através de uma cooperação fictícia. Este discurso é um discurso litúrgico que se repete anualmente (ou conforme outros ritmos de tempo). Um tal discurso litúrgico permanecerá de ano em ano constante no seu teor, para assim exprimir o regresso da mesma realidade da situação, o que é importante focar. Deste modo, fenomenologicamente, aquilo que, liberto da sua ligação ao ritmo litúrgico do tempo, se chama *poesia* ou (bela) *literatura.* O uso repetido pressupõe a conservação do discurso na memória de, pelo menos, uma pessoa (geralmente de toda uma escola de cantores ou também do conjunto da comunidade celebrante) ou através da escrita. Assim nasce a tradição literária. (LAUSBERG, 1981, p 20-21)

Pensando a partir da reflexão empreendida por Lausberg, é possível dizer que a crítica textual e o comparativo feito neste trabalho são fundamentais, pois nos ajudam a organizar os processos de modificação dos textos, fenômeno que carrega em si parte de nossa tradição cultural. A reescrita de um texto e sua posterior publicação cria também uma espécie de "cooperação fictícia", na qual entendemos o prazer de estar no entre-lugar do discurso, de apreciar um fenômeno linguístico que é um projeto e não um objeto estático e não convidativo à nossa participação.

A cena final, na qual mãe e filho chegam a casa onde moram e encontram o pai lendo o jornal, é mais longa na versão recente, apresentando uma série de mudanças estilísticas. Destaca-se, assim, o exato trecho no qual a criança, ao entrar, espera que algo aconteça. Na obra original, o narrador conta:

> Quando entraram na sala, o pai já estava na cadeira de balanço, lendo jornal. O menino estacou na porta, pálido de medo. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou, sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! Concluiu apavorado.
> Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe "boa noite, querido!" e beijou-o na fronte. (TELLES, 1949, p. 97)

A narrativa de 2012, presente em *O segredo e outras histórias de descoberta*, por seu turno, reelabora a passagem anterior da seguinte maneira:

> Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.
> — Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca? (TELLES, 2012, p. 26)

Aqui, a mãe tem voz dentro de casa. Ainda que seja a primeira a falar, depois de entrar no recinto, nos dois contos, no primeiro, sua voz está diluída no discurso indireto do narrador, como se estivesse à mercê de um julgamento que lhe observa "de fora", ao passo que, no texto de 2012, há a presença do estilo direto, o que conota uma personagem mais solta e com autoridade a respeito do que diz, alheia ao domínio do narrador. Além disso, ao mostrar uma preocupação com o marido (dissimulada ou não) a mulher se torna muito mais complexa do que no conto primeiro. O detalhe final é beijá-lo na face, atitude muito mais sedutora que o patético beijo na fronte do original, atitude que torna a relação do casal bastante casta na narrativa de 1949.

Por intermédio deste tipo de comparação que estamos fazendo, acessamos uma espécie de memória do texto literário, considerado definitivo pela autora, como se a versão original fosse uma forma de *archaica* do texto posterior, guardando informações novas para o leitor interessado, tendo virtudes semânticas e formais de algo semelhante a um hipotexto. Ao comparar as duas versões, estamos diante de uma flutuação rizomática, na qual a tessitura da narrativa escoa por vários caminhos, decisivos no sentido atingido pelo texto. O processo de escrita e reescrita se compõe

de direções móveis, as quais possibilitam a percepção de um movimento criador, por intermédio de uma consciência narrativa que se reavalia e transforma. Mais do que criador é *poiético*, pois se situa nas primeiras etapas da mimese, isto é, a prefiguração e configuração das estruturas imaginárias em sintagma narrativo. O horizonte de leitura, portanto, também não é fixo, já que se localiza em um espaço transitório, efetivado pelo esforço da voz narrativa que se desfaz e refaz na consciência do leitor (que conhece duas versões de uma mesma história).

Acompanhar a linguagem dentro de sua própria reforma é uma maneira de intuir um território abstrato que se equilibra entre várias versões de um texto, atividade esta que constrói um novo campo (proto)textual (já que nunca temos um texto "acabado" diante de nós) que, apesar de dependente da materialidade da escritura, se posiciona em um lugar transcendente de onde brotam configurações variáveis, semiconcretizadas de um mesmo objeto literário.

Estamos tentando entender o jogo de idas e vindas presentes na elaboração de um texto de Lygia Fagundes Telles e, de fato, podemos levantar, como o fizemos, algumas hipóteses a respeito de suas novas preocupações temático-formais. A "rasura" que, diferente da crença da maioria dos renascentistas descritos por Gombrich, não tem mais medo de parecer incompetência. Pelo contrário, ela é uma das manifestações textuais que cooperam para o entendimento de algo mais amplo, que podemos chamar de obra. Assim, ler a autora nesta perspectiva, comparando duas versões de uma das suas narrativas, nos transposta para um ambiente no qual o texto não é só estado, mas também potência. Sabemos de suas realizações e de suas indecisões. Sendo assim, refletir acerca desta operação mutante permite tatear outras facetas da formação da obra artística, dimensão difícil de ser atingida com a crítica literária comum. Isso nos encaminha, dessa forma, a um universo em que o fenômeno artístico é essencialmente lacunar, um gesto inacabado, aberto para o mundo, para nós.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Introdução aos textos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Catalia, 1983.

GENETTE, G. *A obra de arte I*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMBRICH, E. "O método de Leonardo da Vinci para elaborar composições". In: WOODFIEDL, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LAUSBERG, H. *Linguística Românica.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d, 1981.

MELO, G. C. *Iniciação à Filologia Portuguesa.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.

TELLES, L. F. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito S. A., 1949.

_____. *O segredo e outras histórias de descoberta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Submetido em: 09/03/2015

Aceito em: 23/03/2015

SERIA NORA UMA FEMINISTA? UM OLHAR SOBRE A PERSONAGEM DA OBRA *CASA DE BONECAS,* DE IBSEN, E A CONDIÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX

WAS NORA A FEMINIST? A GLANCE OVER THE CHARACTER FROM A CASA DE BONECAS, *BY IBSEN, AND WOMEN'S CONDITION IN THE NINETEENTH CENTURY*

Dirceli Adornes Palma de Lima[1]

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise da peça naturalista *Casa de Bonecas* do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 — 1906). Tal apreciação tem como intuito verificar como o autor apresenta, por intermédio da personagem Nora, traços de emancipação feminina e crítica aos padrões burgueses vigentes no século XIX, principalmente no que diz respeito ao papel de submissão da mulher.
Palavras-chave: Ibsen; *Casa de Bonecas*; condição feminina.
ABSTRACT: The present paper presents an analysis of the naturalist play *A Doll's House* of Norwegian playwright Henrik Ibsen (1828 — 1906). Such study aims at veryfying how the author presents, through the character Nora, traces of the emancipation of women and criticizes the bourgeois standards found in the nineteenth century, especially those related to female submission.
Keywords: Ibsen; *A Doll's House*; woman status.

O presente artigo tem como intuito propor uma análise da obra *Casa de Bonecas*[2] (no original: *Et Dukkehjem*), escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 —

[1] Mestranda em Estudos Literários, UFPR.
[2] O texto utilizado nesse artigo tem como referência a versão em inglês, do ano de 2001, disponível em domínio público (http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002542.pdf), acesso em 19 de agosto de 2013. As citações da peça no artigo são de livre tradução da autora.

1906) em 1879. A peça conta com nove personagens, sendo os principais: Nora, protagonista e esposa de Torvald Helmer; Dr. Rank, médico e amigo da família; Sra. Linde e o advogado Nils Krogstad. O cenário da peça é a casa da família Helmer e os diálogos ocorrem no período das festividades natalinas.

A escolha temporal do enredo de Ibsen pelo período do Natal, durante o século XIX, não parece ter sido despropositada. Assim como o título *Casa de Bonecas* convoca o leitor a penetrar em um mundo fictício "cor-de-rosa", a escolha da árvore de Natal como componente cenográfico também atua como símbolo da crítica que Ibsen sustentará no decorrer do texto dramatúrgico. Nessa peça, assim como em *Os Pilares da Sociedade* (1877), Ibsen propõe "crítica e desmascaramento da sociedade burguesa." (ROSENFELD, 2011, p. 84). E a árvore de Natal, assim como a celebração natalina, simboliza o ápice da "ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica" presente na família pequeno-burguesa (HOBSBAWM, 1996, p. 322).

Sendo assim, o título e a árvore de Natal (cuja rubrica indica que se encontra montada para a festa de Natal e, após a festa, desmontada) enunciam o tom irônico conferido pela crítica de Ibsen. Ambos os objetos atuam como formas de garantir a ilusão de alegria da família Helmer, que representa uma família tipicamente burguesa[3], cuja preocupação consiste apenas em manter as aparências e adquirir posses, ancorada pelo matrimônio e pelo dinheiro.

Nora, a protagonista, atua como objeto de decoração e propriedade do marido Helmer. É submissa aos seus anseios, ou seja, uma boneca, morando em uma casa de brinquedo, ironicamente perfeita, tal como se prostrava diante do pai. E a árvore

[3] Segundo Eric Hobsbawm (1996), a definição de burguesia é "notoriamente difícil" (p. 264), porém é resumida como a classe social característica da economia capitalista, cuja ideologia é demarcada pelo liberalismo. Refere-se à classe média em ascensão, cuja expansão econômica foi facilitada pela expansão econômica. O autor situa que a ascensão do estilo de vida burguês ocorreu entre os anos de 1975 até a eclosão da 1ª Guerra Mundial, em 1914. A classe abarca principalmente "homens de negócios, as profissões liberais ou os mais altos escalões do serviço público" (HOBSBAWM, 1996, p. 258). Comida e bebidas abundantes, casa e jardim suburbanos são padrões da família tipicamente burguesa.

esconde segredos que “serão revelados quando a árvore fosse acesa” (IBSEN, 2001, p. 6), como se o papel dourado que encobre o embrulho escondesse o segredo da protagonista Nora (ou sua verdadeira essência).

Isto posto, o enredo da peça centra-se sobre o segredo que Nora, esposa de Torvald Helmer, esconde do marido. Nora emprestou dinheiro do advogado Krogstad para realizar uma viagem para a Itália que “salvaria” a vida do marido e restabeleceria sua saúde, já que ele se encontrava doente. Krogstad se utiliza desse empréstimo para chantagear Nora com o objetivo de não ser demitido do banco presidido por Helmer. Porém, Krogstad conta a Helmer que Nora fez um empréstimo sem sua permissão, que falsificou a assinatura do pai falecido na promissória e ameaça levar tal fato a público, o que pode ocasionar um entrave na reputação de Helmer.

Na leitura do texto, observa-se que Nora tinha como expectativa que seu marido, quando soubesse do caso, interviesse em sua defesa. Entretanto, Helmer preocupa-se com “o que as pessoas iriam pensar” se soubessem do ato que Nora cometeu. Com a expectativa frustrada, Nora decide ir embora, abandonando seu marido e seus três filhos, afirmando que ela, durante oito anos de casamento foi sua “esposa boneca, assim como era a criança boneca na casa de papai” (IBSEN, 2001, p. 66) e que agora ela precisava educar a si mesma. A cena final culmina com Nora indo embora do lar.

Segundo Marilyn Yalom (2002), a peça recebeu diversas críticas, principalmente devido ao desfecho apresentado por Ibsen. A partir da polêmica em torno desse final, a autora afirma ainda que pediram ao dramaturgo que alterasse o final da peça quando esta foi encenada na Alemanha. Nessa versão, o desenlace culmina com Helmer obrigando Nora a ficar e ela afirmando que não pode abandonar o marido e os filhos.

Ibsen se baseou no caso “Laura Kieler” para escrever a trajetória de Nora (RODRIGUES & RAPUCCI, 2009). Laura Kieler, assim como Nora, falsificou a assinatura de uma letra de câmbio para pagar uma viagem que o marido necessitava fazer para tratamento da tuberculose. Porém, ao ser descoberta, o marido pediu a separação e

seus filhos foram retirados de seus cuidados. Devido a estes acontecimentos, Laura Kieler precisou ser internada em um hospital psiquiátrico. A forma como Laura Kieler foi tratada pelo marido denota a estrutura patriarcal e a subordinação da mulher presente na sociedade burguesa. Ibsen (2001), por sua vez, propõe um tom progressista ao papel que confere à Nora, conferindo-lhe uma emancipação não condizente com a época.

Com isso, observa-se que, apesar da peça ter sido escrita no período de início da "emancipação feminina" (HOBSBAWM, 1988, p. 272), sua receptividade e a polêmica em torno da mesma demonstram o quanto a atitude de Nora retrata algo impensável na sociedade burguesa do final do século XIX. Nesse sentido, Ibsen transgride as convenções dessa sociedade e situa na personagem a representação de uma crítica aos valores morais da época. A peça de Ibsen denuncia "o cerceamento da liberdade e dos direitos das mulheres, por meio da representação de seu confinamento diante da estrutura patriarcal" (SILVA *apud* RODRIGUES & RAPUCCI, 2009, p. 127).

Durante os diálogos, constata-se que o marido de Nora, Helmer, trata-lhe como uma criança, incapaz de ter decisões próprias. Isso fica evidente pela forma infantilizada com que se dirige à protagonista, chamando-a, por exemplo, de "meu esquilinho", "doce cotovia", "minha menina perdulária", "meu passarinho gastador". Essa forma de tratamento representa a forma como a mulher era vista na sociedade do século XIX, um ser inferior, sem autonomia, da mesma forma que uma criança. Eric Hobsbawm (1996) salienta a dominação do homem sobre a mulher e a função da mulher na sociedade burguesa, caracterizada como uma "escrava atraente, ignorante e tola." (HOBSBAWM, 1996, p. 361). A dominação possível conferida à mulher era a exercida sobre os criados, sendo que o fato de estarem cercados de serviçais distinguia os burgueses das outras classes inferiores (*op. cit.*).

Além disso, o discurso de Helmer aponta para a função da mulher na sociedade, responsável por cuidar da casa e dos filhos: "Antes de tudo, você é esposa e mãe"

(IBSEN, 2001, p. 67). Em vários momentos do texto Nora parece aceitar plenamente essa função social, apreciando, inclusive, os valores burgueses de manter as aparências vestindo-se bem, mantendo a casa "linda e bem arrumada" e escondendo do marido que emprestou dinheiro para auxiliar a saúde dele porque tal fato poderia humilhar sua "virilidade" (IBSEN, 2001, p. 13).

Em oposição a isso, nota-se também que em alguns momentos Nora já fornece indícios de que deseja transgredir as normas. Quando o advogado Krogstad a pressiona, alertando-a de que não irá devolver-lhe a promissória e sugere que ela possa estar pensando em fugir de casa, Nora afirma que pensou mesmo em fugir (IBSEN, 2001, p. 43), mas concorda com o advogado que não teria coragem para isso. A personagem também afirma para o Dr. Rank e para a Sra. Linde que adoraria dizer que está "danada" (ou condenada)[4] (IBSEN, 2001, p. 17). Nora ainda faz insinuações para o Dr. Rank, mostrando-lhe as meias que irá usar no baile e pede que ele imagine que ela estará dançando para ele também, além de para o marido (IBSEN, 2001, p. 39), cena na qual se verifica uma alusão ao adultério, comportamento facilitado pelo "aumento da autoconfiança feminina." (HOBSBAWM, 1996, p. 318).

Apesar disso, ao acompanhar os diálogos da peça, parece que Nora é realmente uma "cabecinha de vento", como denomina seu marido Helmer, vivendo em sua casa de bonecas, sob o véu de uma ilusão de felicidade, já que ela afirma que após Helmer ter sido curado, sente-se alegre e feliz. Entretanto, ao nos apresentar o segredo que a protagonista esconde do marido, Ibsen (2001) nos fornece sua crítica, na qual o matrimônio se sustenta por essa ilusão de felicidade, onde as mulheres são submissas e, no caso da peça, também artefatos de decoração de seus maridos.

[4] A tradução dessa passagem para o português, presente no texto de Karl Erik Schollhammer e Aderbal Freire-Filho ([19---), apresenta-se como: "Eu tenho uma vontade doida de gritar: estou com o diabo no corpo!" (SCHOLLHAMMER; FREIRE-FILHO, [19---], p. 15). O termo danada ou condenada nesse caso pode se referir aos desejos de pecar de Nora, em oposição aos valores morais e religiosos, em consonância com a tradução dos autores citados.

Élisabeth Sledziewski (1991) afirma que a Revolução Francesa possibilitou algumas alterações na condição das mulheres desse período, uma vez que a "Revolução deu às mulheres a ideia de que não eram crianças. Reconheceu-lhes uma personalidade civil que o Antigo Regime lhes negava e elas tornaram-se seres humanos completos [...]" (SLEDZIEWSKI, 1991, p. 44). Tal fato contribuiu para que as mulheres se sentissem parte da sociedade civil e refletissem sobre a igualdade do seu lugar na cidade e na sociedade política, como afirma a autora. Porém, como ocorre em todas as mudanças sociais, os ecos de tais alterações foram paulatinos, surtindo efeito no decorrer dos séculos XIX e XX.

Eric Hobsbawm (1988) aponta algumas circunstâncias que contribuíram para o status da "nova mulher", durante a final do século XIX e início do século XX, pois a "emancipação feminina" ficou restrita aos estratos médio e superior da sociedade. O autor cita o controle da natalidade como um dos fatores. A necessidade de manter um padrão de vida mais alto nas cidades e o fato de que ter mais filhos acarretava em maiores gastos, possibilitou que esse controle se concretizasse.

O autor refere-se ainda à inserção da mulher no mercado de trabalho, de modo que sua ocupação não se restringia apenas ao trabalho doméstico, o qual inclusive não era nem considerado como ocupação. Porém, a função primordial da mulher mantinha-se relacionada à gerência doméstica e as mulheres que trabalhavam o faziam para complementar a renda do marido, responsável pelo sustento familiar. Logo, por se tratar apenas de um complemento, era "natural" a remuneração da mulher ser menor e sua ocupação ser considerada inferior.

Outra questão cultural imersa nesse contexto refere-se ao fato do casamento concretizar-se como um investimento financeiro para a mulher. Em Ibsen (2001), é a Sra. Linde que traduz o matrimônio como sinônimo de recurso financeiro. Ao ser questionada por Nora sobre o motivo pelo qual se casou, ela afirma que não podia recusar a proposta com a mãe doente e os irmãos pequenos. Segundo Eric Hobsbawm

(1988), cabia à mulher "ligar-se a um homem capaz de os [rendimentos] ganhar, uma vez que as próprias chances de conseguir tal subsistência costumavam ser mínimas" (HOBSBAWM, 1988, p. 280). Sendo assim, o casamento constituía-se como ilustração das posses da família, uma vez que a mulher que não precisasse trabalhar fora tinha a seu lado um bom homem, capaz de sustentar a família sem seu auxílio, demonstrando para a sociedade que "a família não estava pauperizada" (*op. cit.*, p. 280), o que contribuía para a dependência econômica da mulher casada.

Além disso, devido ao fato do trabalho feminino ser inferior, considerado apenas como mero complemento financeiro, o trabalho, reconhecido como tal, era essencialmente masculino. Mulheres não atuavam em assuntos de negócios, bem como não participavam das decisões políticas, sendo a política considerada "assunto de homem." (HOBSBAWM, 1988, p. 282). Em razão de estarem à margem da economia oficial e do contexto político, reforçava ainda mais a crença da mulher ser alguém de "segunda classe" (*op. cit.*, p.282), uma vez que não tinha direitos de cidadania e estavam submetidas ao poder dominante do homem.

Com isso, salienta-se que o discurso de Nora condiz com o panorama sobre o contexto do século XIX traçado por Hobsbawm (1988, 1996). O fato de a protagonista temer que o marido descubra que ela conseguiu obter dinheiro por si mesma, para arcar com a viagem, faz com que Nora pense que Helmer possa sentir-se ferido em sua virilidade, o que poderia prejudicar a relação do casal ao destituir o marido do lugar de provedor.

Nora afirma à Sra. Linde que quando trabalhou para conseguir o dinheiro para efetuar o pagamento das promissórias, sentiu-se "como um homem." (IBSEN, 2001, p. 14). Nessa passagem fica claro o quanto o trabalho era considerado uma ocupação masculina. Nora também afirma que esse segredo é sua alegria e seu orgulho, pois, apesar de não ficar claro no enredo, parece ser talvez o único momento em que Nora pôde decidir por si mesma como resolver um problema. O que a atormenta é o fato de

não conseguir ter recursos para quitar a dívida sem que o marido descubra e não ter meios para lidar com a chantagem de Krogstad. Dessa forma, a personagem continua submetida ao domínio masculino, mesmo após ter conseguido trabalhar.

Na peça, Nora também se situa como a responsável por gastar o dinheiro do marido, o que lhe proporcionava um caráter de leviana aos olhos de Helmer. Apesar da preocupação de Nora em pegar o dinheiro com Helmer estar ligada ao pagamento da dívida, e não aos gastos fúteis como Helmer imagina, o fato dela ser a responsável pelas compras da casa está diretamente ligado ao poder de compra adquirido pelas damas burguesas.

As mulheres ganharam notoriedade da sociedade capitalista no que diz respeito ao consumo, pois eram responsáveis pelo orçamento doméstico e também tinham a possibilidade de ter renda própria, que poderia ser utilizada para a compra. Todavia, mesmo esse direcionamento do mercado não alterou o *status* da mulher, como salienta Hobsbawm (1988, p. 286), mas "originou um número substancial de novos empregos para profissionais do sexo feminino." (HOBSBAWM, 1988, p. 286). Tal contexto possibilitou novas aspirações para as mulheres, sendo uma delas a expansão da educação secundária para meninas.

Hobsbawm (1988) também cita como uma das mudanças a maior liberdade de movimentos das mulheres nos meios sociais, mudanças nas vestimentas e prática de esportes. As mulheres circulavam com maior desprendimento em bailes e eventos sociais. Isso é evidente no caso de Nora, que inclusive treina a *tarantella* para poder dançar no baile no qual acompanha o marido. Porém, Nora não tem liberdade para decidir sobre o baile em si, uma vez que se vê forçada a retornar para casa no horário determinado pelo marido, o qual, segundo indicação na rubrica de Ibsen (2001, p. 54), traz a personagem quase com força à antessala. Nessa passagem, observa-se uma das críticas de Ibsen, ou seja, mesmo podendo dançar fantasiada, Nora deve se comportar e obedecer às imposições do marido, representado pelo gesto de Helmer.

Na cena que apresenta o retorno do casal do baile, Ibsen situa Nora como o objeto de decoração comandado por Helmer. Ao adentrar a sala da residência, Helmer se vangloria para Sra. Linde que Nora está maravilhosa e que ela fez sucesso ao dançar a *tarantella.*

> (...) Eu peguei minha maravilhosa garota de Capri — minha caprichosa garota de Capri, eu poderia dizer — dei o braço a ela, demos uma volta rápida ao redor da sala, uma reverência para cada lado, e, como se diz nos romances, a bela aparição desapareceu. A saída deve ser sempre efetiva, Sra. Linde; mas é isso que eu não consigo fazer Nora entender (...). (IBSEN, 2001, p. 55).

Após essa passagem, o discurso de Nora começa a mudar. Sra. Linde fala que conversou com Krogstad e que Nora não precisa temê-lo, mas deve contar a verdade ao marido. A partir desse momento, nota-se uma mudança na protagonista. Helmer tenta seduzi-la e ela o repele. Ele então questiona: "O que é isso? Você está brincando, minha pequena Nora! Você não vai? Eu não sou seu marido?" (IBSEN, 2001, p. 57), que pode ser lido como uma ilustração do fato da mulher ter obrigações conjugais para com o marido. Helmer é então interrompido por uma batida na porta.

Em seguida, Helmer recebe a carta na qual Krogstad denuncia Nora e ela já faz menção de sair, o que prenuncia o que está por vir. Helmer exige então explicações da esposa. Nesse momento, Nora responde que agora está começando a entender "exaustivamente." (IBSEN, 2001, p. 62). Parece que a personagem adquire consciência da visão que o marido tem dela. Nessa passagem, observa-se o clímax da peça, recurso dramatúrgico presente no gênero dramático. Quando responde a Helmer, parece que ela esperava por esse momento, como uma desculpa para sair de casa. Helmer então diz que Nora é mentirosa igual a seu pai, humilha-a, alegando que ela herdou a falta de princípios do pai, que ela não tem "nenhuma religião, nenhuma moral, nenhum sentimento de dever." (IBSEN, 2001, p. 62). Aqui, Ibsen propõe a oposição do antigo, representado pela figura de Helmer, frente ao novo, representado por Nora, visto que

a sociedade burguesa caminhava para uma crescente laicização, anticlericalismo e descrença em Deus (HOBSBAWM, 1996).

Helmer preocupa-se com a repercussão do caso, sustentando que este deve ser "abafado a qualquer custo" (IBSEN, 2001, p. 63), que tudo deve permanecer como antes, aos olhos dos outros, e o que importa é "salvar os destroços". Helmer diz ainda que não irá confiar as crianças à Nora. Ao reler a carta, Helmer verifica que Krogstad devolve a promissória e que se arrepende do que fez. Helmer comemora, alegando que está salvo, e absolve a mulher. Helmer sente pena de Nora pelo que ela passou de tormento, afirmando que ela o amou, como "uma mulher deve amar o marido" (IBSEN, 2001, p. 63), mas sem saber os meios adequados de fazê-lo.

Helmer afirma ainda que esse "desamparo feminino" é o que o atrai enquanto homem. Esse discurso pode ser associado ao que Annelise Maugue (1991) afirma quando diz que o imaginário masculino busca na mulher a figura mãe-amante que é devotada e abnegada, cuja responsabilidade é cuidar dos seus. Sendo assim, a capacidade feminina é considerada como quase nula, destinada somente a fins específicos. Evoca-se ainda o fato que a fala de Helmer sugere que cabe ao homem proteger e instruir as mulheres.

A autora afirma que o devotamento ilimitado é contíguo ao "desejo de domínio absoluto, perceptível, entre outras coisas, através de uma curiosa obsessão pedagógica." (MAUGUE, 1991, p. 590). Cabe ao homem instruir sua esposa, atuando como esposo, amigo, irmão, pai e padre. Este último, Maugue (1991) faz referência à necessidade de controlar também o espírito da mulher.

Por fim, seguindo o enredo, Helmer acaba por perdoar Nora e retorna à ilusão da "casa de bonecas", dizendo à esposa que o que foi vivenciado irá passar e tudo será como antes. Nora então diz a Helmer o que parecia "engasgado" ou inconsciente para ela: que o lar é um quarto de brinquedos, que eles nunca conversaram sobre coisas

sérias, que ela deixou de ser a boneca do pai para ser a boneca do marido e que está disposta a entender a sociedade para educar a si mesma.

Nesse momento, Nora assume sua própria identidade, abrindo mão de ocupar o papel da boneca para assumir-se como mulher enquanto ser humano, dotada de ambições e desejos próprios, destituindo-se da obrigação social imposta de que a mulher deve ser mãe e esposa devotada para estar no mundo, com vistas a construir sua própria subjetividade. E é esse desfecho que confere à Nora *status* de emancipada. Com essa atitude, a protagonista quebra os padrões impostos pela sociedade a qual pertence e rompe com a função social que lhe cabia, de modo a questionar e refletir sobre essas questões.

Com isso, apesar de algumas mudanças ocorridas nesse período proporcionarem à mulher novas pespectivas, é evidente a presença da supremacia masculina, representada na peça de Ibsen pela figura de Helmer — e a maneira como ele se refere à Nora — pela chantagem de Krogstad e pelos discursos da Sra. Linde. Esta última articula algumas afirmações conservadoras, nas quais confere à esposa o *status* da mulher submissa como, por exemplo, quando afirma que "uma mulher casada não pode fazer empréstimos sem o consentimento do marido." (IBSEN, 2001, p. 12). Esta personagem também representa a obscuridade da identidade feminina, denotando conformidade à condição de mulher imposta pelos padrões vigentes.

Porém, com a figura de Nora, Ibsen rompe com essas prerrogativas que cercam a sociedade ao seu redor e atua como defensor da liberdade, principalmente da liberdade feminina, representação esta prestativa ao processo de emancipação e suas reivindicações. Talvez por isso a peça tenha sido tão aclamada e tão polêmica, ao mesmo tempo. Nora representa anseios que mulheres na vida real não conseguiam realizar.

Annelise Maugue (1991) afirma que a contribuição da *Casa de Bonecas* diz respeito ao final inverossímil e inesperado proposto pelo dramaturgo. Nora abandona

o lar devido a um objetivo singular, de modo que sua partida adquire um caráter de ausência de razoabilidade, visto que "nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama" (MAUGUE, 1991, p. 588) e para sobreviver terá que trabalhar, abdicando do conforto material oferecido pelo marido Helmer.

Segundo a autora, a abstração de Ibsen se insere a partir da eliminação dessas questões pautadas pelo cotidiano concreto, para dar lugar ao "ponto central que as mil e uma peripécias do quotidiano refletiam e escondiam ao mesmo tempo." (MAUGUE, 1991, p. 588). Nesse sentido, o cotidiano era representado pela Nora boneca, cuja identidade era genérica, subordinada à figura masculina do pai e do marido. Para poder construir sua identidade autêntica, é necessário romper com essa "identidade inculcada, [...], que só define o eu feminino em relação ao outro, às suas necessidades e aos seus desejos, sem acabar em si mesma com a preocupação primeira do outro." (MAUGUE, 1991, p. 588).

A abstração da atitude de Nora pode também representar o rompimento do próprio Ibsen com relação aos moldes do drama burguês. Segundo Peter Szondi (2011), Ibsen é conhecido por sua maestria dramatúrgica, a qual esconde uma crise interna do drama. O dramaturgo apresenta no texto a típica curva de ação da peça aristotélica: apresentação das circunstâncias, instauração do conflito, desenvolvimento do conflito, clímax e desenlace.

Tal proposta condiz com as convenções da peça "bem-feita" do drama burguês. Segundo Patrice Pavis (2011), a peça bem-feita burguesa "descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada." (PAVIS, 2011, p. 281). Ao compor peças desse gênero, cabe ao dramaturgo não desenvolver temas problemáticos, "nem propor ao público uma filosofia que lhe seja estranha." (PAVIS, 2011, p. 282). Dessa forma, as características de identificação e verossimilhança são regras essenciais a serem seguidas para a composição dramática, no mundo burguês.

A partir dessa exposição, é possível observar que Ibsen transpõe a identificação, de modo que não defende no palco a ideologia do drama burguês, uma vez que a atitude de Nora não representa a mulher desse contexto. Nesse sentido, *Casa de Bonecas* remete-se ao que Pavis (2011) denominou de Teatro de Tese, o qual apresenta uma tese através da peça. O objetivo consistia em convocar o público a uma reflexão sobre a sociedade, fato este que possibilita observar na peça de Ibsen tendências ao épico. Apesar de Ibsen manter a estrutura fechada do drama, conforme mencionado acima, a temática proposta é divergente, visto que o final da peça apresenta-se de forma surpreendente para o público da época.

Anatol Rosenfeld (2011) afirma que há ainda outra característica que confere ao drama de Ibsen traços épicos. O autor refere-se ao fato de que a ação e o conflito decisivo da peça ocorrem no passado, através de uma ação acessória que se apresenta na breve atualidade de dois dias, sendo que no drama o presente é o único tempo possível. Rosenfeld afirma que as peças de Ibsen são peças de "recordação":

> (...) os personagens vivem quase totalmente no passado, como que fechados na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens. Só graças a um golpe de força se torna possível o diálogo inter-humano que deverá revelar este passado imenso que pesa sobre suas vidas. (ROSENFELD, 2011, p. 85).

Dessa forma, a ação e o conflito da protagonista se concentram na rememoração do acontecimento passado que a atormenta. Observa-se, assim, que Ibsen torna tema o próprio tempo, qualidade esta essencialmente do domínio épico. O essencial da peça não é o que ocorre aos olhos do espectador, como exige o tipo de tempo presente pelo drama, e sim o que está "por trás" e "entre" os acontecimentos (SZONDI, 2011). Sendo assim, a maestria de Ibsen consiste em encobrir o tema épico através da estrutura dramática.

REFERÊNCIAS

IBSEN, H.. *A Doll's House.* 11. ed. Arquivo Digital, 2011. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002542.pdf>. Acesso em 19 de agosto de 2013.
_____. Tradução de: SCHOLLHAMMER, K.; FREIRE-FILHO, A.. *Casa de Boneca.* [19---]. Arquivo Impresso.

HOBSBAWM, E.. *A era do capital, 1848-1875.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
_____. *A era dos impérios, 1875-1914.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MAUGUE, A.. A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In: DUBY, G.; PERROT, M.. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991, v. 4.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RODRIGUES, T. A.; RAPUCCI, C.. A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem "Casa de Bonecas" em Henrik Ibsen e Katherine Mansfield. *Acta Scientiarum. Language and Culture.* Maringá, v. 32, n. 1, Pp. 125-132, 2009.

ROSENFELD, A.. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SLEDZIEWSKI, É.. Revolução Francesa. A viragem. In: DUBY, G.; PERROT, M.. *História das mulhes no ocidente.* Porto: Afrontamento, 1991, v. 4.

SZONDI, P.. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950).* 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2011.

YALOM, M.. *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna — o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 03/04/2015

ESCRITORALIDADE NAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS

SCRIPTORALITY IN HAROLDO DE CAMPOS'S *GALÁXIAS*

Francyne França[1]

RESUMO: tomando como ponto de partida o advento da palavra impressa e suas consequências para o pensamento e a expressão — dentre as quais o silenciamento da leitura —, o presente artigo discute globalmente as operações textuais empregadas por Haroldo de Campos em *Galáxias*. O poema celebra a pesquisa de material e o experimentalismo da forma, procedimentos dos quais resulta uma escrita que induz o leitor ao gesto oral, dando a ele não apenas o saber, mas o sabor da experiência poética.
Palavras-chave: Galáxias; concretismo; oralidade.
ABSTRACT: taking as a starting point the advent of the printed word e its consequences for thought and expression — among which the silencing of reading —, this paper globally discusses text operations used by Haroldo de Campos in *Galáxias* (*Galaxies*). The poem celebrates textual research and formal experimentation, procedures from which results a writing that induces the reader to an oral gesture, giving him not only the sense, but also the sensuality of the poetic experience.
Keywords: Galáxias; concretism; orality.

o olhouvido ouvê
Augusto de Campos

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo.
Alfredo Bosi

No ensaio "The fourth dimension of a poem", Meyer Howard Abrams (2012) afirma que quatro dimensões contribuem conjuntamente para o efeito global produzido pela leitura de um poema:

[1] Mestranda em Literatura Brasileira, UFRJ.

> Uma dimensão é o seu aspecto visual, que sinaliza que você deve ler o texto impresso como um poema, não como prosa; e que também oferece pistas visuais como o andamento, pausas, paradas e a entonação de sua leitura. Uma segunda dimensão são os sons das palavras quando lidas em voz alta; ou, se elas são lidas silenciosamente, os sons como eles são imaginados pelo leitor. Uma terceira, e de longe a mais importante dimensão, é o sentido das palavras que você lê ou ouve. A quarta dimensão — quase totalmente negligenciada nas discussões sobre poesia — é a atividade de enunciar a grande variedade de sons da fala que constituem as palavras de um poema. (ABRAMS, 2012, p. 2).

O que M. H. Abrams chama de quarta dimensão diz respeito, portanto, à elocução do poema; ao meio físico através do qual ele se realiza: não o texto escrito ou impresso — com o que comumente é confundido — mas a articulação dos sons pela voz humana.

O equívoco está ligado ao impacto da literacia sobre o pensamento e a expressão, não apenas a partir do desenvolvimento da escrita, mas também, e sobretudo, a partir da invenção dos tipos móveis de metal[2], pelo gráfico Johannes Gutenberg, em meados do século XV. "Toda tecnologia" — como explica Marshall McLuhan (1972, p. 1) — "tende a criar um novo ambiente humano". A tecnologia de Gutenberg, havendo mecanizado e barateado a produção de impressos, impulsionou a formação de um ambiente humano fundamental na cultura ocidental moderna: o público leitor.

O sujeito desse novo ambiente — "homem tipográfico", como o designou McLuhan — passou a ser fortemente orientado pela visualidade, tendência de que resultou um progressivo isolamento e a primazia da visão em relação aos demais sentidos. O impacto desse processo sobre a maneira de perceber as coisas transformou, irrevogavelmente, o ato da leitura e a noção de literatura. No século XII,

[2] Até então, a impressão era feita com tipos de madeira, pouco resistentes à reutilização, o que inviabilizava a produção em larga escala.

os textos eram declamados para o público em auditórios, à maneira dos folhetins. Agora, com a posse dos impressos,

> nós podemos sentar-nos num canto e ler um livro quando melhor nos apraz, e voltar às páginas anteriores à vontade. Em síntese, a história do progresso entre o manuscrito e a palavra impressa é a história da substituição gradual de métodos auditivos de comunicar e receber ideias, por métodos visuais. (CHAYTOR apud McLUHAN, 1972, p. 116).

Com a difusão da cultura tipográfica, o sentido da visão atingiu tal primazia sobre a audição, que as palavras, embora fundadas no mundo dos sons, foram tiranicamente encerradas no campo visual. Quando somos levados a pensar nas palavras — em especial, naquelas que nomeiam abstrações, como, digamos, a palavra "contudo", para usar o exemplo proposto por Walter Ong (1998, p. 20) —, normalmente o que nos ocorre é uma imagem, mesmo que vaga, da palavra grafada. Sobre o predomínio da visualidade na nossa tomada de consciência e a confusa noção de linguagem produzida pela experiência da palavra impressa, A. Lloyd James diz o seguinte:

> Som e vista, palavra falada e palavra impressa, olhos e ouvidos nada têm em comum. O cérebro humano nada fez que se compare em complexidade com essa fusão de ideias envolvidas na ligação dessas duas formas de linguagem. Mas o resultado da fusão é que uma vez realizada em nossos primeiros anos, ficamos para sempre incapazes de pensar com clareza, independência e segurança, acerca de qualquer dessas duas formas de expressão isoladamente. Não podemos pensar em sons sem pensar em letras; acreditamos que as letras têm sons. Pensamos que a página impressa é uma imagem do que dizemos. [...] A invenção da imprensa irradiou, espalhou e difundiu a linguagem impressa e deu-lhe um grau de autoridade que ela nunca mais perdeu. (Apud McLUHAN, 1972, p. 116).

A falta de interação humana e o silenciamento fizeram da leitura uma ocupação solitária, realizada quase exclusivamente pela visão. Nesse hábito cada vez mais interiorizado, restaram da sonoridade apenas vestígios virtuais. "Acreditamos que as letras têm sons", como afirma Lloyd James, mas sons que não são produzidos pelo

nosso aparelho vocal, nem podem ser ouvidos pelo nosso aparelho auditivo. Na leitura silenciosa, substituímos a realização material das palavras por movimentos musculares praticamente nulos e ecos analógicos produzidos em nossa mente pelos desenhos alfabéticos captados pelos nossos olhos.

Distanciando-se da fala efetiva, a leitura se aproximou da atividade intelectual. Na cultura ocidental moderna, o predomínio da visualidade extrapolou o âmbito das faculdades sensoriais, passando a dominar também o campo do pensamento. A visão passou a ser compreendida como sentido coextensivo ao próprio pensar, estabelecendo-se uma relação direta entre o cérebro e os olhos, alçados pela tradição ocularista[3] à condição de "órgãos pensadores". Para além da produção das imagens, a visão — dissociada de sua corporeidade — tornou-se uma pura construção subjetiva e uma construção da própria subjetividade. O mundo material foi perdido de vista: olhar transformou-se em um ato do espírito, não dos olhos. Tendo suplantado a oralidade no ato da leitura, a própria visão foi reduzida a um recurso por meio do qual o cérebro cruza as palavras — como o sol atravessa o vidro[4] — para alcançar e subtrair-lhes o seu conteúdo abstrato.

E aqui retomo o comentário de M. H. Abrams a respeito das quatro dimensões do poema, em que ele classifica o sentido das palavras como "de longe a mais importante dimensão", em virtude da qual o ato enunciativo passou a ser "quase totalmente negligenciado". A realidade para que Abrams chama atenção é resultado do processo de progressiva desoralização da poesia que, distanciada de sua origem fundamentalmente oral, assumiu um caráter predominantemente abstrato. "Na poesia, a palavra é coisa e não mera portadora de significados" (PIGNATARI, 1963, p. 380), como diz Décio Pignatari, em texto publicado nos *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História literária*. E as ressonâncias da experiência poética estão,

[3] Termo usado pelo filósofo José Américo Motta Pessanha, na introdução do livro *O direito de sonhar*, de Gaston Bachelard (1985).
[4] A imagem é de Paul Valéry, citada por Sartre em *Que é a literatura?* (1997).

sem dúvida, ligadas à integralidade da palavra: não apenas ao seu significado, mas também ao seu som, ao seu gosto. É através dessa conjunção indissociável de componentes materiais e imateriais que um poema produz seus efeitos. Na prática, porém, a tendência da leitura silenciosa reduz a experiência poética a uma atividade quase exclusivamente intelectual e a concretude das palavras, à mera sutileza.

Indo de encontro a essa tendência, uma obra brasileira reinsere a dimensão oral como elemento poético central e mecanismo articulador de seu conjunto: trata-se do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Como o título do ensaio sugere, as *Galáxias* de certa forma restabelecem o equilíbrio entre a escrita e a fala no texto. Uma pista da importância dada pelo poeta à dimensão oral do livro é o CD *Isto não é um livro de viagem*, de 1992, que traz dezesseis fragmentos poéticos — dos cinquenta de que o livro é composto — declamados pelo próprio Haroldo de Campos: "a oralização das *galáxias* [sic] sempre esteve implícita no meu projeto. À Editora 34 e à sua diretora, Beatriz Bracher, devo agora a oportunidade de manifestar publicamente essa dimensão essencial do meu texto." (CAMPOS, 2004, p. 119).

Promover uma experiência estética fundada na materialidade da linguagem já era uma questão fundamental no trabalho de Haroldo desde a poesia concreta, movimento de que foi pioneiro, junto a Décio Pignatari e Augusto de Campos, irmão *siamesmo*[5]. A proposta do movimento era — na contramão da pintura concreta, que se pretendia puro conceito — "fazer a palavra deixar de ser conceito para produzir uma forma de significação simultânea à imagem." (GERHEIM, 2008, p. 50). O movimento da poesia concreta, com meios próprios e em um contexto muito particular, respondia à exigência de objetivação dos materiais e emancipação da linguagem do objeto, questão que se colocava de modo geral para a arte moderna. Havia, já nesse momento da

[5] "Irmãos siamesmos" era como Haroldo se referia a ele e ao irmão, como revelou Augusto de Campos, em afetuoso texto publicado no livro *Céu acima*, organizado por Leda Tenório da Motta, por ocasião da morte do poeta.

trajetória poética de Haroldo de Campos, o desejo de devolver à linguagem a sua existência sensível:

> A palavra, livre de seu passado semântico, de sua carga simbólica, [...] teria que fundar seu sentido no tempo mecânico e no espaço gráfico. [...] Tratava-se, antes de tudo, de romper com a ordem fonográfica da escrita, introduzindo a percepção sensível no campo da decodificação abstrata. (GERHEIM, 2008, p. 51).

A poesia concreta celebrava a atualização verbivocovisual, como procedimento integrador dos aspectos gráfico-espacial, acústico-oral e do conteúdo semântico da palavra. O alto aproveitamento das cores, da tipografia, do branco da página — dos recursos gráficos de um modo geral —, no entanto, conduziu o movimento para uma abordagem cujo resultado foram elementos significantes predominantemente visuais. Por esse motivo, a poesia concreta acabou se aproximando do Design Gráfico, linguagem com que desenvolveu profícuo diálogo e para a qual forneceu importantes recursos.

No fim de sua vida, segundo o que diz Augusto de Campos, Haroldo de Campos se irritava por ainda ser chamado de concretista, "afirmando e reafirmando que há mais de 30 anos não fazia poesia concreta." (MOTTA, 2005, p. 29). Contudo, o próprio Haroldo de Campos admite que a poesia concreta desempenhara papel fundamental no desenvolvimento de sua obra máxima:

> Para passar às *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a ideia de "concreção", de "blocos semânticos" associados por um súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do "controle do acaso". Esses dispositivos de engendramento textual, só a extrema disciplina no trato da linguagem, requerida pela prática da poesia concreta (verdadeira "escola de facas", para usar uma expressão de João Cabral), me possibilitaria desenvolver. (CAMPOS, 2010, p. 270).

Em *Galáxias*, além dos procedimentos herdados da poesia concreta, Haroldo recupera o formato do poema longo, adotado por ele em *Ciropédia ou a educação do*

príncipe, a propósito do qual, Augusto de Campos classifica o irmão como "concreto" barroco, apontando a sua preferência por trabalhar com imagens e metáforas dispostas em blocos sonoros: "merece menção o especial uso das palavras-compostas, buscando converter a ideia em ideogramas verbais de som." (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 57). Sobre a *Ciropédia*, Haroldo de Campos diz o seguinte:

> Poema de formação, a *Ciropédia*, uma "lira" dos meus vinte e poucos anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de "Retrato do artista quando jovem": a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do táctil. [...] Nessa "prosa-poema", semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a "pré-história" barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galática que elaborei posteriormente. (CAMPOS, 2010, p. 270).

Em *Galáxias*, esse passado poético anterior ao concretismo é atualizado segundo o procedimento concreto de construção poética. A exemplo do que ocorre em *Ciropédia*, o poema galáctico — proesia, como o classificou Caetano Veloso — também se situa na fronteira entre a poesia e a prosa. A preocupação concreta com a dimensão visual — manifesta tanto nas escolhas editoriais quanto no "mar de sargaços *de* linguagem" (CAMPOS, 2010, p. 271) em que se configura a mancha gráfica — se estende também ao corpo sonoro das palavras: "Como se verá (como se ouvirá), trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas "obscuras" se transparentam à leitura." (CAMPOS, 2004, p. 119).

Em certo sentido, como observou Anatol Rosenfeld[6], em *Galáxias* engendra-se uma estrutura detetivesca. Caleidoscópico é composto por miniestórias que, articuladas com intensos blocos sonoros, dissipam-se com o "'suspense' de uma novela policial" (CAMPOS, 2004, p. 119). As pequenas narrativas são como "*flashes* nem sempre reconhecíveis, porque logo absorvidos pelo fluxo obsidiante da linguagem. Esta, o verdadeiro e principal personagem do livro" (CAMPOS, 2010, p. 272).

[6] Crítico e teórico de teatro germano-brasileiro que traduziu as *Galáxias* para o alemão.

Já nas primeiras linhas é possível identificar a circularidade vertiginosa que determinará o andamento de todo o livro:

> e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
> e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
> não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo [...]
> todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
> comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
> comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
> recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
> regressa e retece [...]
>
> [...] o avesso da estória que pode ser escória que pode
> ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
> da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
> de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
> e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
> nenhumzinho de nemnada [...]
>
> (CAMPOS, 2004, canto I)[7]

Os trechos destacados pertencem ao formante inicial — "e aqui começo" —, o primeiro dos cinquenta cantos, uma espécie de apresentação do livro: "começo-fim do jogo", como o definiu Haroldo de Campos. O eixo temático que percorre todos os cantos galácticos — mas que é aqui introduzido — é o livro como viagem e a viagem como livro. Poucas e pouco desenvolvidas, no entanto, são as informações de caráter lógico-discursivo que esse "prelúdio" oferece ao leitor. E elas se dissipam tão logo se realizam, engolidas por um fluxo verborrágico que avança sobre elas com violência — como ondas a caminho da rebentação — até se extinguir subitamente, no choque com um novo ciclo a irromper: "nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro / e aqui me meço e começo [...]."(CAMPOS, 2004, canto I).

[7] Em *Galáxias,* as páginas não são numeradas. Para facilitar o processo de citação, os cantos serão identificados de acordo com a ordem em que aparecem no livro.

Nesses fluxos verborrágicos, as palavras se combinam essencialmente por sua constituição fonética, formando grandes estruturas de repetição e assonância, cujo valor semântico muitas vezes não é inequivocamente alcançável. Realizados ciclicamente, como mantras, os nebulosos blocos sonoros interrompem alguma lógica em construção, para despertar certas propriedades concretas e extra lógicas do tecido de linguagem. Não se trata de negar a incontestável camada inteligível do poema de Haroldo de Campos, mas de reconhecer que a experiência das *Galáxias* se dá sob uma "chuva sonho de sensitivas" (CAMPOS, 2004, canto VII), em que se entrelaçam e cooperam o compreensível e o sensível.

As construções fonéticas de *Galáxias* encontram paralelo em um procedimento poético surgido entre os poetas de vanguarda russos: o *zaúm*, substantivo que significa língua transmental, isto é, uma língua regida pela transracionalidade.

> De caráter essencialmente fonético (mas não somente reduzida a isso), a língua transmental propunha uma reformulação das possibilidades da língua convencional e sob ela estavam guardados diversos aspectos: desde o puro jogo sonoro, no qual a relação entre signo e referente quase inexiste, até a utilização da fusão de raízes de diferentes línguas em uma palavra, a reprodução da linguagem infantil, a simples onomatopeia, a criação de neologismos com a utilização das possibilidades morfológicas, sintáticas e semânticas da própria língua russa. (FRANCISCO JÚNIOR, 2008, Pp. 158-9).

O caráter enigmático das *Galáxias* está relacionado à sua estrutura fortemente influenciada pelo valor "transmental" de construção poética. "Pesteseller horrídeodigesto" (CAMPOS, 2004, canto XLV), o mitopoema de Haroldo de Campos fala ao inconsciente tanto quanto à mente consciente do leitor. Não é à pura racionalidade, mas principalmente ao corpo — à audição e ao tato — que o poema galáctico se oferece: "procurando sempre o mágico acima do lógico" (ROSA apud SOUZA, 2008, p. 19).

Em *Galáxias*, a dimensão oral se impõe com tamanha brutalidade à dimensão semântica, que uma leitura silenciosa do poema pode se tornar infecunda, além de

extremamente enfadonha. A leitura somente com os olhos, como costumamos chamar, procura o conteúdo abstrato das palavras. E as palavras galácticas — "epos 'sem estória' ou cuja estória *é* nada e tudo ao mesmo tempo" (CAMPOS, 2010, p.271) — nos oferecem seu conteúdo material, a substância da linguagem, que o leitor de *Galáxias*, como G.H. diante da barata, é seduzido a experimentar: "palavras maceradas como goma de mascar / resina e açúcar nas papilas coisa de fala sacarinando dançarinando / nos lábios aflorados nos entrelábios nos entreflorlábios farfalhando / fala farinando fala sim." (CAMPOS, 2004, canto VII).

Na contramão do que observa M. H. Abrams, as *Galáxias* não permitem que a enunciação de seus sons — sua quarta dimensão — seja negligenciada. Impelido à leitura em voz alta, o leitor se aproxima do poema até passar de mero observador de um objeto a parte integrante da experiência: "onde a / vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto / entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz" (CAMPOS, 2004, canto VII). Quando se fundem a matéria sensível do poema e a matéria sensível do leitor que o declama, funda-se, na *escritoralidade* de Haroldo de Campos, uma mitopoética do corpo.

Convertendo o leitor e o objeto de sua leitura — o que vê/diz e o que é visto/dito — em verso e anverso de uma mesma realidade, Haroldo de Campos desestabiliza a posição do sujeito diante da poesia. O olho externo — soberano e ordenador — perde, no contato com as *Galáxias*, o seu lugar como origem inequívoca da representação. "Pélago-linguagem" (CAMPOS, 2004, canto XLV), o livro se oferece como uma viagem pelas águas sensíveis da palavra sonora, exigindo, em troca, que o leitor compareça com a plenitude de sua existência: espírito e corpo.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. "The fourth dimension of a poem". In: *The fourth dimension of a poem and other essays*. New York; London: W. W. Norton & Company, 2012.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar.* Trad. de José Américo Motta Pessanha *et al*. São Paulo: Difel, 1985.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRANCISCO JÚNIOR, M. R. *Zanquézi, de Velimír Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo*. (Tese de doutorado). USP: 2008. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30112009-115402/pt-br.php > Acesso em 10/01/2015.

GERHEIM, F. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*; tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PIGNATARI, D. "Situação atual da poesia no Brasil". In: *Anais do segundo congresso brasileiro de Crítica e História literária*. São Paulo: Assis, 1963.

SARTRE, J. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1997.

SOUZA, R. de M. e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

MOTTA, L. T. da. *Céu acima*: para um "tombeau" de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 21/04/2015

O OLHAR SACRAMENTAL NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

THE SACRAMENTAL VIEW ON ADÉLIA PRADO'S POETRY

Rafaela Cardeal[1]

RESUMO: Este artigo pretende analisar os aspectos da criação artística como expressão do divino na obra de Adélia Prado, a partir da leitura do livro *Miserere* (2013), com o objetivo de investigar o olhar sacramental como a configuração de uma percepção religiosa do mundo via linguagem. A construção de um olhar poético, através de princípios éticos e estéticos, revela uma visão particular do poeta diante da criação, possibilitando uma reflexão sobre os conceitos de inspiração e trabalho na poesia.
Palavras-chave: Adélia Prado; olhar sacramental; poesia brasileira.
ABSTRACT: Based on the interpretation of a book called *Miserere* (2013), this article intends to analyze the aspects of the artistic creation as a divine expression in Adélia Prado's work aiming to investigate the sacramental view as a religious perception of the world through language. The construction of a poetic view through ethical and aesthetic principles reveals a particular vision of the poet towards creation allowing a reflection about the concepts of inspiration and labor in poetry.
Keywords: Adélia Prado; sacramental view; Brazilian poetry.

Em 1976, Adélia Prado publica *Bagagem*, livro de estreia e não de estreante, que já contava com uma linguagem poética madura e a recomendação do grande poeta Carlos Drummond de Andrade. Desde então, a poeta conquistou importante espaço dentro da literatura brasileira com uma escrita singular. Em 2013, com a publicação do livro *Miserere*, título que vem da expressão latina "Miserere nobis" ("Tende piedade de nós"), da liturgia católica, sua poesia se mostra novamente como obra de fé. No ensaio "Adélia nos prados do Senhor", Frei Betto afirma que o olhar poético de Adélia Prado é sacramental, pois em sua poesia "as coisas estão impregnadas de um sentido

[1] Mestranda em Literatura Brasileira, UFRJ.

além das aparências" (BETTO, 2000, p.122) e "trazem a marca do Criador, perceptível aos olhos da fé". (p.122). Por via da linguagem, opera-se uma espécie de novo batismo do mundo, assim, a religiosidade em questão não é de ordem temática, mas expressiva, modo de reflexão existencial no qual o eu poético encena uma forma de se estar no mundo através dos dramas e dogmas da fé católica.

Para compreender a religiosidade de Adélia Prado é preciso entender alguns aspectos doutrinários do Cristianismo. Em termos gerais, a doutrina cristã se apropriou das concepções metafísicas do platonismo, principalmente do dualismo psicofísico. A superioridade do mundo das Ideias em Platão, análoga ao Reino dos Céus no Cristianismo, em relação ao mundo material dos homens rebaixa o valor do corpo, com este sendo visto como uma "prisão da alma". Essa separação entre corpo e alma provoca, além de uma cisão na unidade concreta do homem, uma espécie de negação dos sentidos. A educação do olhar platônico desejava uma "verdadeira" visão, do intelecto, da contemplação das ideias invisíveis para o corpo, renegando a visão corporal, dotada de enganos e ilusões, pois os olhos do corpo veem apenas sombras e simulacros. A teorização do embate entre matéria e espírito se identificando com os elementos filosóficos platônicos do mundo sensível em oposição ao inteligível atendeu a uma necessidade de racionalização dos pensadores do Cristianismo. Portanto, a analogia que correlaciona a alma com o mundo das Ideias e o mundo sensível à matéria coloca esta numa posição de efemeridade e inferioridade.

O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado não se realiza enquanto concretização dessa religiosidade doutrinária, na qual corpo e alma estão divorciados, mas como uma experiência corporal. A imagem divina é então absorvida pela matéria, propiciando a redenção do corpo, antes retalhado e recusado pelo platonismo. Sobretudo a operação poética age como um retorno às raízes do Cristianismo originário e primitivo, no qual não haveria cisão entre o corpo e espírito, resgatando por meio do poema a unidade semítica da Bíblia. A própria figura de Cristo representa,

simultaneamente, a união do divino e do homem com a humanização de Deus e a divinização do homem — desta forma, o conhecimento divino se realiza via experimentação carnal. Com a constatação da fragilidade da existência humana, o sentimento de inadequação dessa condição se efetiva enquanto ato poético, sendo a palavra um meio de se chegar ao divino. Assim, "Deus, a palavra fundante, não pode ser visto, imaginado, tocado ou cheirado, mas deixa-Se desvelar por palavras ao alcance de nosso entendimento e Se torna 'visível' na sacramentalidade das coisas" (BETTO, 2000, p.121).

Partindo do pressuposto que a poesia para Adélia, como diz o poema "O despautério", "é o rastro de Deus nas coisas" (PRADO, 1999, p.354), o discurso poético além da revelação do real se mostra como experimentação, constante testemunho do sensível. Portanto, a poesia parece ser a única via de se chegar ao real, não só em sua aparência concreta, mas também como processo de maravilhamento desvelado na realidade cotidiana. Essa visão, segundo Mircea Eliade, é uma especificidade do modo de existência do ser religioso no mundo:

> Qualquer que seja o contexto histórico em que está imerso, o *homo religiosus* crê sempre, que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, mas que se manifesta nele, por isso mesmo, o santifica e o faz real. Crê que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, isto é, na medida em que participa da realidade.[2] (1973, apud SOARES, 2012, p.23)

Ora, mas se Deus está presente em todas as coisas, o poema "Paixão" parece contradizer essa afirmação: "De vez em quando Deus me tira a poesia. / Olho a pedra, vejo pedra mesmo" (PRADO, 1999, p. 201). É importante salientar que a tensão poética se insere também na presença/ausência do divino, assim, a escrita não é um elemento unívoco de negação ou afirmação de Deus, mas o movimento dialético da transformação de uma presença em ausência, ou vice-versa. Mesmo quando Deus lhe

[2] ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.

tira a poesia, sendo ela o rastro Dele nas coisas, há ainda um vestígio religioso na realidade. E, se Deus criou todas as coisas, é na matéria que se encontra o sagrado, pois a observação concreta é via de acesso para o imaterial. Na poesia de Adélia Prado não há uma transcendência vazia, como define Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), a ruína diante da idealidade, o vazio como característica da modernidade: "O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotado de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos." (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Em busca do elemento comum da lírica moderna, a investigação de Friedrich se constrói a partir da obra de três poetas franceses: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Assim, o legado deixado por Baudelaire e Rimbaud à poesia futura foi a ideia de "transcendência vazia", que pode ser entendida como uma insuficiência do real diante do fazer poético moderno. Sobre a obra de Rimbaud, Friedrich esclarece: "Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito, é [...] polo de uma tensão que, porque o polo está vazio, rechaça a realidade." (FRIEDRICH, 1978, p. 76). Assim, a destruição da realidade se mostra enquanto falta de acesso a algo desconhecido e entendido como mistério, algo que carece de sentido ou significado próprio.

Mesmo divergindo dessa tendência moderna da poesia, Adélia Prado concebe a criação literária também como mistério. Entretanto, o seu mistério é quase um sinônimo de fé, algo que não pode ser explicado pelo intelecto, desconfigurando uma fuga do real. Pelo contrário, alcança-se Deus através do sensível, pois o divino é o real e a poesia se constitui como revelação deste. A transcendência operada pela poesia de Adélia não pode ser considerada "vazia", pois através da matéria se tem acesso ao desconhecido e ao misterioso, assim, a conexão divina se realiza por meio do real. A

ascensão transcendente é proporcionada pela descida ao chão, na qual a única maneira de elevar-se espiritualmente é o contato com a substância sólida da vida, a precariedade humana.

Concentrando-se especificamente no livro mais recente publicado por Adélia Prado, *Miserere*, a citação escolhida como epígrafe do livro revela ao leitor um dos traços característicos dessa poética: "Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes. / Come, bebe, engorda, torna-te espesso para que ela / me seja menos pungente." (PRADO, 2013, p.7) Na epígrafe de Marie Noël, a reconciliação entre matéria e espírito é realizada num tom de súplica, na qual o sujeito poético pede ao corpo que se torne mais espesso, com as simples atividades de "comer" e "beber", para que haja mais matéria possível e, assim, o peso da alma seja menor, menos doloroso. Aqui o desejo de alimentação, de densidade carnal, está ligado à fome e à sede existencial, em busca de nivelar a significância entre dois polos, corpo e alma, pois o concreto e o abstrato não se dissociam — o sensível e o inteligível são uma só essência.

Em vários poemas de *Miserere* observa-se que o texto cristão subjacente à poesia de Adélia configura uma espécie de teologia poética, um estudo das questões referentes ao conhecimento de Deus e dos homens. Como experiência humana, a fé se transforma em linguagem e o poema em estrutura corporal necessária para a experiência religiosa dessa poética. A compreensão mística do mundo se utiliza do substrato do Cristianismo e subverte-o, não no sentido de renúncia ou negação, mas de uma nova forma de encarar essa crença, um olhar que sacraliza a realidade. Por exemplo, no poema "Quarto de costura", a imagem de "um óvulo imaginado, / espesso, fosco, amarelo, / pólen e penugem" (PRADO, 2013, p. 21) contrasta com a possibilidade de que uma máquina "ainda não inventada" desvele o mistério da vida, abrindo-o em "universos". O mistério da vida não solucionado pela ciência ou por qualquer maquinismo inventado pela humanidade é ponto de partida para uma tensão

existencial. Mais à frente no poema a declaração "O que parece indivíduo é vários" (p. 21) pode ser entendida como a multiplicidade pertencente a toda unidade, a condição humana como imagem e semelhança de Deus. O que parece uno se desdobra em particularidades; a própria existência como conceito que se fraciona em possíveis corpos, em cada indivíduo.

A atitude de um sujeito poético que busca a compreensão de sua existência e, mesmo crente, duvida e questiona, aparece iniciando um novo momento no poema, no qual a crença permanece como uma condição de questionamento frente ao mistério:

> Fosse boa cristã
> entregava a Deus o que não entendo
> e arrematava o bordado esquecido no cesto.
> Tenho labirintite. Amei Aristóteles com fervor.
> E por longo tempo deixei-o por Platão.
> Enfadei-me, saudosa de carne e ossos,
> acidez de sangue e suor. (PRADO, 2013, p. 21)

Aqui, há o desejo de alcançar um entendimento para além de uma fé alienada, em que tudo o que não se pode compreender é confiado a uma instância superior. A presença de dois grandes filósofos clássicos mostra a ânsia por um conhecimento das questões universais inerentes ao ser humano. O amor expresso por Aristóteles e Platão representa uma possível aceitação de um modelo dicotômico, corte operado pela construção metafísica do platonismo, divorciando o universo inteligível do sensível. Entretanto, a rejeição desse modelo demasiadamente intelectual, pertencente à esfera invisível do espírito, converte-se num apetite material, da ordem da experiência corporal. A saudade de algo feito de "carne e ossos" e "acidez de sangue e suor", de uma sujeira existencial, mostra-se desde que haja aceitação da condição humana, feita de fragilidade e mortalidade. Assim como a paixão de Cristo, o sujeito poético terá o que deseja como quem carrega a cruz para morrer nela, aceitando o seu destino e sua finitude.

Já no poema "Sala de espera", o título nos remete à imagem de um lugar onde se aguarda o momento de ser atendido, onde as horas de espera levam à reflexão, concretizando o movimento ritualístico da oração. O sujeito poético, que anseia, faminto, pelo consolo, nem sempre é considerado ou acalentado pelas palavras da Sagrada Escritura: "A Bíblia, às vezes, não me leva em conta, / tão dura com minha gula. / Nem me adiantou envelhecer, / partes de mim seguem adolescentes, / estranhando privilégios." (PRADO, 2013, p.41).

Insuficiente, a Bíblia se mostra "tão dura" com a voracidade de alimentar uma espécie de carência existencial que não foi sanada pela maturidade, em que os questionamentos continuam "adolescentes", em contínuo desenvolvimento. A sensação de exílio está ligada à perplexidade de existir e do espanto, enquanto a confiança na sabedoria divina ou crença que "Deus sabe o que fez" faz o sujeito poético superar o medo, tendo em sua fragilidade a condição primordial para o entendimento da matéria humana. Aqui, a partir do verso "Deus nunca me abandonou" (PRADO, 2013, p.41), é possível traçar um paralelo com os versos do "Poema de sete faces", de Carlos Drummond de Andrade, no qual o aproveitamento de uma passagem bíblica ganha dramaticidade poética: "Meu Deus, porque me abandonastes / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco" (ANDRADE, 2010, p. 21). Pode-se afirmar que a abordagem de Adélia no poema citado acima é bem diferente da visão drummondiana, ou melhor, diametralmente oposta — nela, o poema é encerrado numa perspectiva em que o homem nunca é desamparado por Deus.

A visão sacramental de Adélia Prado faz da poesia um ato de salvação, um sinal sagrado de ética religiosa aliada à opção estética. A afirmação de princípios poéticos e éticos é efetuada no poema "Pontuação", no qual a metalinguagem é ponto de partida para uma discussão existencial. Mais uma vez do concreto se atinge o abstrato. Enquanto matéria palatável, o poema se transforma em algo que se pode "lamber" e "devorar": "Pus um ponto final no poema / e comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo."

(PRADO, 2013, p. 63). Numa cena insólita, o sujeito poético é tomado por pensamentos caracterizados como estranhos: "numa bandeja de prata / uma comida de areia, / um livro com meu nome / sem nenhuma palavra minha." (p. 63). Depois aparece a imagem de uma cruz que é carregada pelo homem num ato semelhante ao de Cristo: "O medo pode explodir-nos, / é com zelo de quem leva sua cruz / que o carregamos." (p. 63) — a elaboração dela pode ser entendida como metáfora para a aceitação do sacrifício da condição humana. No poema "Quarto de costura", citado anteriormente, mais uma vez se constrói uma imagem que remete à crucificação: "Terei o que desejo, carregando minha cruz / e morrendo nela." (p.21). Jesus Cristo, o Cordeiro de Deus, foi abandonado pelo Criador para tornar-se via de sacrifício, meio de redenção e salvação da humanidade. Sendo misericordioso Deus se configura também como justiça, legislador das leis do cosmos independente da vontade humana. Há no sujeito poético o caráter comunicativo, instrumento de escrita e veiculação de algo maior, de alguém que cumpre sua sina "fazendo o que sei fazer / desde que vim ao mundo" (p.63). A voz poética emitida é um clamor. Isento de responsabilidade o sujeito poético não se culpa pela emissão de um grito que não é seu.

A partir da questão da metalinguagem, pode-se inferir um interessante contraponto para se pensar o olhar sacramental de Adélia Prado no âmbito da poesia brasileira. Na leitura do poema "A formalística", do livro *A faca no peito* (2007), pode ser percebida uma referência quase explícita à figura do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Assim, a associação entre Adélia e Cabral não é aleatória, sugerida pela própria poeta como uma concepção poética antípoda à sua. João Cabral foi responsável pela construção de uma persona poética ligada, principalmente, ao conceito de racionalidade, desmistificando a ideia de inspiração. Para ele, tanto a poesia como a arte em geral estão intimamente ligadas às noções de construção, artesanato e trabalho. Deste modo, o poeta "é um artista como um sujeito que faz sapatos" (ATHAYDE, 1998, p.18).

Em “A formalística”, observa-se uma crítica ácida à visão de um fazer poético “cerebral”, privilegiando uma visão poética transcendental, na qual as coisas são via de acesso para o contato com o divino:

> O poeta cerebral tomou café sem açúcar
> e foi pro gabinete concentrar-se.
> Seu lápis é um bisturi
> que ele afia na pedra,
> na pedra calcinada das palavras,
> imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
> o efeito respeitoso que produz
> seu trato com o dicionário.
> Faz três horas que já estuma as musas.
> O dia arde. Seu prepúcio coça.
> Daqui a pouco começam fosforescer coisas no mato.
> A serva de Deus sai de sua cela à noite
> e caminha na estrada,
> passeia porque Deus quis passear
> e ela caminha. (PRADO, 2007, p.13)

Assim, o poema pode ser dividido em dois momentos ou dois modos de operação poética (trabalho e inspiração), identificados na figura do “poeta cerebral” e da “serva de Deus” (Cabral e Adélia, respectivamente). Serva de Deus é um sinônimo para freira, designação católica dada a uma mulher que renunciou a vida em sociedade e optou por se dedicar aos serviços religiosos. Pode-se considerar essa imagem uma identificação da própria poeta, Adélia Prado, como a serva de Deus, ou, melhor, serva da Poesia, aquela que não renuncia sua vida em sociedade, mas que se alimenta do susto e do espanto do cotidiano para através dele transformar seus serviços religiosos em poéticos, reciprocamente. A imagem da serva de Deus se realiza enquanto personificação de sua profissão de fé, manifestação dos seus princípios criadores.

De outro lado, a figura do “poeta cerebral” não se refere só à figura de João Cabral, mas também a uma atitude estética construtiva que trabalha com as noções de consciência e disciplina. A imagem de um poeta concentrado, encerrado em seu gabinete, que sem nenhuma doçura toma café, procurando sempre as coisas que o

façam acordar, encaixa-se perfeitamente na metodologia do poeta das ideias fixas. Num projeto de "fazer poesias com coisas" João Cabral, aquele que elegeu a lucidez, o pensamento e a razão como método de trabalho, fabricou artesanalmente, com elegância e precisão, uma poesia desafiante e rigorosa. Desta forma, a dificuldade é uma espécie de vigília constante, tendo na imagem "pedra calcinada das palavras", lugar onde o poeta afia seu "lápis bisturi", alusão ao elemento mineral eleito na poesia cabralina como símbolo e também referência ao livro súmula do projeto cabralino, *A educação pela pedra*.

A transição temporal ocorrida no poema representa a mudança de atitude poética. Enquanto o "poeta cerebral" impõe-se a um recinto fechado de dia, a serva encena o movimento inverso, "a serva de Deus sai de sua cela à noite" (PRADO, 2007, p.13). Sua clausura é instituída pela vontade de Deus, então, ela sai desse estado e "passeia porque Deus quis passear" (p. 13). Já o jovem poeta parece furtar algo da humanidade, "fedendo a suicídio e glória" (p.13). Em busca de uma precisão material e poética ele não admite a existência ou a perfeição de Deus, não O concebe como impecável. O "pelejador", isto é, o trabalhador da poesia, com seu olhar concreto diante da realidade, não compreende o sentido religioso, o olhar sacramental da "serva de Deus" (PRADO, 2007, p. 13).

A discussão sobre o modo operante da poesia, inspiração ou trabalho é tônica da lírica moderna, que segundo Friedrich é caracterizada como um "Romantismo desromantizado" (FRIEDRICH, 1978, p.30). Assim, o conceito de inspiração perdeu seu caráter idealizado, em vista da composição. No ensaio "A inspiração e o trabalho de arte", João Cabral, defensor de uma poesia conscientemente construída, afirma que a poesia ou a composição artística "para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura" (MELO NETO, 1994, p.723). Traçando um paralelo do ensaio de Cabral com o poema de Adélia, a poesia como procura, modo do "poeta cerebral", é caracterizado pelo exercício de força diante do papel em branco;

contudo, na poesia como achado, modo da "serva de Deus", os poemas "brotam, caem, mais do que se compõem" (p.723). Mesmo pendendo para o lado da composição, João Cabral afirma:

> A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso (...) (MELO NETO, 1994, p. 725)

Confrontando esses dois modos de conceber a criação poética, em entrevista ao programa "Roda Vida" em 1994, quando questionada "de onde vem sua poesia?", Adélia Prado responde:

> É, é aquela velha discussão: é inspiração, é transpiração, não existe inspiração... Eu acredito em inspiração. Para mim, a inspiração é exatamente o desejo de expressar algo que pede expressão, porque senão é como fazer tijolo sem barro, não é? Você vai ao seu escritório... Eu trouxe um poema exatamente porque eu sabia que essa pergunta ia ser... Eu falei: em caso de chuva, eu tenho... Eu posso ler o poema? [Ele] responde o que eu penso de inspiração. (PRADO, 1994)

Após a leitura do poema "A formalística", Adélia Prado afirma ser o poema a melhor resposta sobre essa questão. E sem saber explicar do que se trata ou de onde vem, diz que acredita ser esse um poema inspirado, o que parece contraditório num poema tão bem articulado. Vinte anos após essa entrevista, em 2014, Adélia retorna ao programa "Roda Viva" e ao falar sobre seu processo poético declara que a lição que tirou de Guimarães Rosa foi: "É preciso cortar, o poema vem cheio de gorduras e impurezas, mas isso não é arte, é uma coisa bruta. Eu acho que a gente tem que lapidar a obra." (PRADO, 2014). É intrigante o fato de Adélia, a poeta que concebe a poesia como mistério, afirmar que opera recortes em sua obra, da mesma forma que Cabral,

poeta que projeta uma poesia isenta de subjetividade e profundamente construída, pergunta-se no poema "Dúvidas apócrifas de Marianne Moore": "Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar das coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?" (MELO NETO, 1994, p. 554).

Sendo idealismo ou anti-idealismo, espiritualismo ou materialismo, a operação poética se constitui como uma maneira inaudita não só de dizer alguma coisa, como na manifestação concreta desse dizer. Os princípios que regem cada criação poética se relacionam com a visão que o criador tem do objeto, isto é, do poeta em face da poesia, mais uma projeção em sua obra do que uma verdade absoluta. Nas declarações e nos poemas, fica evidente que tanto Adélia quanto Cabral defendem politicamente um tipo de postura poética: ela, a inspiração e ele, a construção. Na constituição do olhar que mira o mundo há, além da expressão de um sujeito, o desejo de composição de uma linguagem que reflita as ambições do poeta, seja num olhar sacramental ou concreto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ATHAYDE, F. de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BETTO, F. *Adélia nos prados do Senhor*. In: Caderno de literatura brasileira — nº9. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MELO NETO, J. C. *Obra completa: volume único* / org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PRADO, A. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memória Roda Viva: Adélia Prado*. São Paulo, TV Cultura, 5 set. 1994. Entrevista Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia_prado_1994.htm>. Acesso em: 30 jun. 2014.

_____. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano: 1999.

_____. *Programa Roda Viva*. São Paulo, TV Cultura, 24 mar. 2014. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/transmissao/adelia-prado2>. Acesso em: 30 jun. 2014.

SOARES, A. *(Ex)tensões: Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft em prosa e verso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 09/04/2015

ROBERT WALSER: CONTRA O GRÃO DO *ZEITGEIST*

ROBERT WALSER: AGAINST THE GRAIN OF THE ZEITGEIST

Caio Yurgel[1]

RESUMO: O trabalho propõe a tradução do conto *Das Zimmerstück*, de Robert Walser, originalmente publicado em setembro de 1915 na revista Suíça *Schweizerland*, e em seguida reunido na coletânea *Poetenleben*, de 1917. A tradução está acompanhada por um breve comentário crítico que visa situar a produção, ainda muito pouco difundida no Brasil, de um dos maiores expoentes de língua alemã do início do século vinte, e cuja decisiva influência sobre figuras da estirpe de um Hesse, um Kafka e um Sebald estão apenas agora sendo sistematicamente investigadas.
Palavras-chave: Walser; tradução; Modernismo.
ABSTRACT: This paper presents the translation of a short story by Robert Walser, *Das Zimmerstück*, originally published in September 1915 in the Swiss magazine *Schweizerland*, and later on included in 1917's short story collection *Poetenleben*. The translation is accompanied by a short critical commentary aiming at locating the still relatively unexplored oeuvre of one of the leading German-speaking authors of the twentieth century. A systematic investigation of Walser's deep and lasting influence over writers such as Hesse, Kafka, and Sebald has only recently been undertaken.
Keywords: Walser; translation; Modernism.

A prosa de Robert Walser (1878-1956) é um vírus inativo, desses que todos hospedamos, mas do qual nem todos padecemos. Não é um gosto adquirido, envelhecendo com o tempo à maneira de um bom uísque. Mínima é a maturação na obra do escritor suíço: pequenas variações sísmicas separam seu primeiro livro de seu último. Aquele leitor que não apreciar o primeiro tampouco apreciará o último. Talvez

[1] Doutorando em Literatura Comparada pela Friedrich Schlegel Graduiertenschule (Freie Universität Berlin).

seja essa uma das poucas garantias oferecidas pelo escritor, que de resto compôs uma obra atrás da outra contra o grão do *Zeitgeist*.

Por 'contra o grão do *Zeitgeist*' entenda-se: um escritor com um pé no romantismo e outro no modernismo, radicalmente interrogando ambos sem, porém, comprometer-se com um veredito; um escritor sem objeto, um escritor de objetos; um pintor de detalhes impressionistas contra um fundo ora burguês, ora fantástico; um realista mordaz em meio a um conto de fadas, oscilando entre a ironia fina e a contemplação melancólica.

Walser foi uma promessa literária até o limite da paciência de um público que queria poder domesticá-lo e nunca conseguiu — sobre o que afinal tratam seus textos?, perguntavam-lhe, até enfim desistirem da pergunta. Quando morreu, no Natal de 1956, no sanatório suíço onde se encontrava internado desde 1933, muitos se chocaram: ainda estava vivo? E embora suas quase invisíveis publicações tenham contado com a admiração de nomes da estirpe de um Benjamin, um Hesse, um Kafka, um Musil, um Zweig, o grau de sucesso e de reconhecimento que obteve em vida — à maneira do escritor–aventureiro de *Das Zimmerstück* que se enfia embaixo da cama — foi "igual a zero".

Convém, portanto, que este breve conto, aqui traduzido por *Peça de câmara*, após ter sido originalmente publicado em 1915 na revista suíça *Schweizerland*, tenha sido em seguida reunido na coletânea *Poetenleben* (1917)[2] — literalmente: vida de poeta. A desencorajadora, angustiante, temerária vida de um poeta — Robert Walser — constantemente obrigado a negociar o conflito entre a transcendência interior (um assunto digno de um texto literário) e a existência prática (o pobre e frugal pão de cada dia). Porém evitemos aqui a saída fácil pela biografia, analisemos, ao invés e brevemente, quatro camadas postas em evidência pelo texto:

[2] Publicada, não custa ressaltar, em meio à Primeira Guerra Mundial — abafando ainda mais a já quase inexistente repercussão de sua produção literária.

1) Making of: seguindo a veia de outros textos seus (em particular o romance póstumo *Der Räuber* [1925, porém publicado apenas em 1972]), Walser sobrepõe duas instâncias de um mesmo evento, contando a anedota e, ao mesmo tempo, buscando a análise subjacente[3]. O narrador dá um passo para trás, feito a câmera que antes focava apenas a folha em branco, filma agora as costas do escritor debruçado sobre a escrivaninha. A instância narrativa oscila entre a fala e a escrita, entre a mão e a cabeça. A primeira frase do conto — que apenas muito frouxamente pode ser assim chamado, sendo antes uma provocação, um esquisso, uma profissão de fé —, já inicia o processo de 'descolamento' do narrador em relação ao escritor–personagem. O narrador descola-se do personagem, converte-o numa espécie de pária indefeso injustamente tratado pela sociedade. O narrador, afetando ares falsamente ingênuos, observa tudo à distância, como se o embate entre o escritor e sua vida de escritor não lhe dissesse respeito. Com isso, o narrador–Walser tece um pungente comentário sobre sua própria condição de escritor — e, como costuma ocorrer com escritores fora de seu tempo, o próprio Walser costuma ser seu melhor comentador[4]. Num instinto de preservação, no exercício de uma ironia distanciada e arrasadora, o narrador do conto vai progressivamente dando um pequeno passo para trás, até enfim encontrar-se no último parágrafo, nas gélidas e inóspitas ruas de uma capital não nomeada, como que entrevendo o escritor pela janela de seu quarto frio à medida que ele leva as mãos ao rosto e suspira.

[3] No conto *Kurt*, reunido na coletânea *Die Rose* (1925), o autor afirma justamente isto: "Aber ich will nicht Anekdoten erzählen, sondern Analyse treiben" (WALSER, 2012, p.25-26).

[4] Walser foi uma das grandes (e ainda não totalmente mapeadas) influências de Kafka, e há muito em comum entre os estilos dos dois autores de língua alemã, em particular no que tange a tais retrações narrativas. Em Walser, porém, não encontramos as implicações religiosas e morais que concedem peso à obra de Kafka.

(2) Diálogo com a tradição: Thomas Mann chegou a aventar a hipótese de que a coletânea de contos *Die Rose* (1925), a última publicada em vida por Walser, tivesse sido escrita por uma criança. Poucos não foram os críticos que o acusaram de autismo, ou falharam em compreender o recurso de Walser a um narrador ingênuo, distanciado, um narrador que no mais das vezes cria um texto opaco, translúcido, vaporoso, um no qual cada linha some para dar espaço à posterior, como famosamente formulou Walter Benjamin. Essa faceta da obra do autor suíço permanece uma das mais cativantes e intrigantes de sua obra; essa combinação entre perspicácia e humildade que causa no leitor profundo estranhamento: quando estará Walser falando sério? Por isso não custa enfatizar a expressão utilizada acima: a ingenuidade e a inocência em Walser são magistrais afetações retóricas e estilísticas — Walser não é nem ingênuo, nem autista, está em perfeito diálogo com a tradição. Neste seu *Peça de câmera*, Walser paga irônico e evidente tributo ao *Viagem ao redor do meu quarto* (1872), de Xavier de Maistre, resgatando a figura de um aventureiro fracassado, um explorador que não precisa ir longe para encontrar seu tesouro, um anti–herói que pode fantasiar com a menor coisa, o menor objeto à disposição diante de seu nariz — para em seguida ser acometido pela dura realidade que o sitia por todos os lados, apesar de seus melhores esforços.

(3) Conto sem objeto: as frases de Walser encerram um enigma que jamais será decifrado, elas são água escorrendo entre os dedos. De seu *Der Räuber* Walser escreveu que nenhum ensinamento poderia ser retirado, mesmo que houvesse gente que quisesse encontrar nos livros lições para a vida: “Para esse tipo de mui respeitável gente devo dizer, com enorme pesar, que para eles não escrevo” (WALSER, 2008,

p.12)[5]. Seus textos são poéticas excitações opacas que não deixam marcas claras, mas o rastro de um movimento; suas frases não são formulações precisas e acabadas, buriladas até resplandecer — são antes o fluxo de um pensamento efêmero que ou cativa o leitor ou lhe escapa completamente. Se foi acusado a vida inteira de fundar sua literatura na ausência de um objeto, Walser parece neste *Peça de câmara* rir dessa mesma gente que aguarda dos livros uma coleção de bem–pensantes ensinamentos: "encontrei o mais belo e profundo assunto", exclama o escritor–personagem, e este assunto é: um prego e um guarda–chuva. Dono de uma prosa capaz de extrair empatia e *pathos* dos menores e mais inesperados objetos, Walser empreende similar manobra em outros dois exemplares textos da mesma época, *Cinzas, Agulha, Lápis e Fósforo*, de 1915, e *Baú de viagem, Relógio de bolso, Água e Seixo*, de 1916[6]. Nesses textos, assim como em *Peça de câmara*, não há lições a serem retiradas além das eventuais lições que um leitor possa encontrar em seu próprio movimento em direção à literatura. Não há moralismos, beletrismos; há apenas o encontro com a silenciosa e modesta disponibilidade do texto. Cinzas, água e pregos são convertidos em algo tão efêmero e mesmo assim loquaz, na lúgubre — porém graciosa — imagem de cinzas sendo engolidas pelo ar, da superfície da água produzindo milimétricas ondas que logo desaparecerão, de um prego enferrujado segundos antes da queda. Walser, o miniaturista, faz objetos desaparecerem, e tudo o que deles resta é o rastro de linhas

[5] No original: "Auf Grund dieser Hilfe führte er gleichsam seine eigenartige Existenz weiter, und auf Grund dieser unalltäglichen und doch auch wieder alltäglichen Existenz baue ich hier ein besonnenes Buch auf, aus dem absolut nichts gelernt werden kann. Es gibt nämlich Leute, die aus Büchern Anhaltspunkte fürs Leben herausheben wollen. Für diese Sorte sehr ehrenwerter Leute schreibe ich demnach zu meinem riesiggroßen Bedauern nicht."

[6] Respectivamente: *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*, e *Reisekorb, Taschenuhr, Wasser und Kieselstein*, ambos reunidos na coletânea de contos *Träumen*, publicada postumamente em 1985. Logo num dos primeiros contos dessa coletânea, um dos escritores-personagem de Walser declara: "O importante desfez-se, e eu dediquei às mais insignificantes coisas uma meticulosa atenção, e com isso fui feliz" (1997, p.18). [No original: "Das Bedeutende zerrann, und ich widmete den umbedeutendsten Dingen eine genaue Achtsamkeit und war sehr glücklich dabei".]

sobre o papel e uma indagação: a indagação pelo lugar do escritor num mundo de objetos.

PEÇA DE CÂMARA

ROBERT WALSER

Conheço um escritor que, depois de se esforçar por semanas em vão em busca de um assunto adequado, acabou por fim tendo a bela ideia de empreender uma viagem de exploração debaixo de sua cama.

O resultado dessa temerária e perigosa expedição foi, no entanto, como qualquer um que o visse em ação poderia ter-lhe dito de antemão, igual a zero.

Decepcionado e desencorajado ergueu-se nosso aventureiro do chão sobre o qual se lançara, não sem o ardente remorso de lá não ter descoberto assunto algum para um texto interessante e digno do nome.

— O que fazer agora e como diabos garantir meu pobre e frugal pão de cada dia? — perguntava-se, consumido por inquietação e ansiedade.

Enquanto matutava meios e caminhos para escapar das garras das trevas mentais que o cercavam, descobriu de chofre diante de seu nariz um espetáculo tão único, tão cativante, como nem de longe teria ousado sonhar em sua vida.

Na parede cinza, preta e bolorenta havia, com efeito, um prego velho e enferrujado do qual pendia um guarda–chuva.

— Que é isso que vejo! — Exclamou o encantado escritor de uma voz altissonante e alegre — Isso é incrível. Em nome de minha imortal alma: encontrei o mais belo e profundo assunto.

Sem refletir por sequer um minuto, nem se dar o tempo de coçar a cabeça, algo que tanto apreciava fazer antes de se pôr a trabalhar, foi direto à escrivaninha, sentou-se, tomou a pena com fervor e escreveu apressado o seguinte:

"Eu vi algo inaudito, algo a sua maneira magnífico.

Não precisei procurar longe. A peça estava bem perto.

Perdido em pensamentos estava eu em meu quarto. De súbito, vi algo farto de viver pendendo de algo cansado de viver.

Era um velho e cansado prego, quase caindo de seu buraco, este que já não o segurava mais muito bem, e desse prego pendia um quase tão velho e usado guarda–chuva.

De ver uma velharia deplorável agarrada a outra velharia deplorável, de ver e de observar uma coisa decrépita pendendo de outra coisa decrépita, feito dois mendigos que se abraçam em meio a um deserto glacial, sem esperanças, prontos para morrer a qualquer instante nos braços um do outro.

De ver como um fraco em sua fraqueza ainda sustenta outro fraco, antes de ele mesmo sucumbir à impotência completa, e de como esse infeliz, em sua deplorável infelicidade, ainda oferece ao outro infeliz sua insignificante sustentação, até os limites de sua derrocada total: eis o que me comove e me abala profundamente, e não hesitei antes de registrá-lo aqui."

O escritor fez uma pausa. Enquanto escrevia, sua mão enregelou-se de frio, pois não possuía dinheiro suficiente para aquecer seu quarto.

Lá fora um vento glacial de dezembro varria as ruas da capital. Nosso escritor considerou longa e mecanicamente o que escrevera, apoiou a cabeça nas mãos e suspirou.

(1915)

DAS ZIMMERSTÜCK

ROBERT WALSER

Ich kenne einen Schriftsteller, der, nachdem er sich durch Wochen hindurch vergeblich abgemüht hatte, einen geeigneten Stoff aufzutreiben, endlich auf den possierlichen Gedanken kam, eine Entdeckungsreise unter seine Bettstelle zu veranstalten.

Das Ergebnis des waghalsigen und gefährlichen Unternehmens war jedoch, wie jedermann ihm, der es bewerkstelligte, zum voraus hätte sagen können, gleich Null.

Enttäuscht und entmutigt musste der Unternehmungslustige vom Boden, auf der er sich niedergeworfen hatte, wieder aufstehen, wobei er lebhaft genug bedauerte, nicht den geringsten nennenswerten, interessanten Aufsatzstoff entdeckt zu haben.

“Was fange ich nun an und womit, um der tausend Gottes willen, verdiene ich mir in Zukunft mein armseliges, karges tägliches Brot?” fragte er sich voll Sorgen und Bangen.

Wie er nun so hin und her grübelte, um aus der Geistesfinsternis, die ihn von allen Seiten umfing, einen Ausweg zu finden, sah er plötzlich nah vor seiner Nase ein so seltsames, interesseeinflössendes Schauspiel, wie er es nicht von weitem zu hoffen gewagt haben würde, je in seinem Leben anzutreffen.

In der Wand, die grau, schwarz und schimmelig war, stak nämlich ein alter, rostiger Nagel, woran ein Regenschirm hing.

“Was muss ich sehen”, rief der entzückte Schriftsteller froh und laut aus, “das ist ja unglaublich. Bei der Unsterblichkeit meiner Seele: Ich habe das gedankenvollste, schönste Thema gefunden.”

Ohne sich nur einen Augenblick zu besinnen oder sich Zeit zu gönnen, bis er sich gehörig im Haar gekratzt hätte, was er doch, ehe er sich jeweilen an die Arbeit begab,

so gerne zu tun pflegte, trat er zum Schreibtisch, setzte er sich nieder, ergriff er voll Eifer die Feder und schrieb er flink folgendes:

"Etwas Unerhörtes, etwas in seiner Art Herrliches habe ich gesehen.

Weit brauchte ich nicht zu laufen. Das Stück war ganz nah.

Gedankenvoll stand ich im Zimmer. Plötzlich sah ich an etwas Lebensüberdrüssigem etwas Lebensmüdes hängen.

Es war ein alter, müder, fast aus dem Loch schon, das ihn nicht mehr recht hielt, herabfallender Nagel, woran ein fast ebenso alter und abgenutzter Regenschirm hing.

Zu sehen, wie sich ein Altes und Kummervolles an ein anderes Altes und Kummervolles klammerte, zu sehen und zu beobachten, wie ein Hinfälliges am andern Hinfälligen hing, als wären es zwei Bettler, die sich in kalter, hoffnungsloser Einöde umarmen, um eng zusammengedrückt zugrunde zu gehen, jeden Augenblick bereit zu sterben.

Zu sehen, wie Schwaches in seiner Schwachheit anderes Schwaches noch stützte, bevor es selber völlig in die Kraftlosigkeit zusammenbrach, und wie das Erbärmliche in seiner bejammernswürdigen Erbärmlichkeit dem andern Erbärmlichen wenigstens noch so lange geringfügigen Halt bot, als bis es endlich selber gänzlich abgewirtschaftet haben würde: rührte und erschütterte mich tief, und ich habe nicht zögern mögen, es hier aufzuzeichnen."

Der Schriftsteller hielt inne. Die Hand war ihm während des Schreibens in der Kälte steif geworden; denn er besass nicht Geld genug, um das Zimmer heizen lassen zu können.

Draussen in den hauptstädtischen Strassen fegte ein eisiger Dezemberwind. Unser Schriftsteller schaute sein Geschriebenes lange mechanisch an, stützte den Kopf in die Hand und seufzte.

(1915)

REFERÊNCIAS

WALSER, R. *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*. In: Träumen. Suhrkamp Verlag: Zürich und Frankfurt am Main, 1997.

_____. *Das Zimmerstück*. In: Poetenleben. Suhrkamp Verlag: Zürich und Frankfurt am Main, 2012.

_____. *Der Räuber*. Suhrkamp Verlag: Zürich und Frankfurt am Main, 2008.

_____. *Kurt*. In: Die Rose. Suhrkamp Verlag: Zürich und Frankfurt am Main, 2012.

_____. *Reisekorb, Taschenuhr, Wasser und Kieselstein*. In: Träumen. Suhrkamp Verlag: Zürich und Frankfurt am Main, 1997.

Submetido em: 16/09/2014

Aceito em: 17/03/2015

VOCÊ VAI VOLTAR PRA MIM

Clarissa Loyola Comin[1]

No atual panorama da prosa brasileira *Você vai voltar pra mim* chama atenção pela abordagem crítica, mas de vigor literário, sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985). Este poderia ser apenas mais um livro sobre o tema — o que por si já representaria ganho, posto que a temática ainda não foi exaustivamente abordada pela ficção — mas Bernardo Kucinski foi além da simples descrição conteudística e demonstrou segurança em seu novo ofício. As mãos firmes de físico, jornalista e escritor esculpiram, em cada um dos contos que compõem o volume, a faceta cruel de um regime que poucos vivenciaram e muitos sequer sabem o que foi. O autor recupera a aspereza do passado sem aproveitar-se da literatura enquanto mera ferramenta de denúncia factual, demonstrando salutar consciência estética. Apesar disso, Kucinski observa em nota introdutória: "acredito que essas narrativas de cunho literário permitirão sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar." (KUCINSKI, 2014, p.7). Ou seja, sua proposta é compor histórias junto com a História, deixando bem estabelecidos os liames e a autonomia dos dois campos, embora fique claro seu posicionamento junto daqueles que sofreram com o regime.

Um dos diferenciais da obra consiste ainda na maneira como a violência — elemento essencial em quase todos os contos — é tratada. Há vários escritos ficcionais

[1] Mestre em Letras, UFPR

que evidenciaram os horrores do regime, mas muitas vezes de modo excessivamente naturalista, como *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, ou ainda de modo puramente testemunhal, como *O que é isso companheiro* (2009), de Fernando Gabeira; aí, ambos pecam por uma ânsia de denúncia que deixa de lado a preocupação estético-formal. Evidente que Kucinski está empenhado em fazer forte crítica contra o regime, mas não em perder de vista o horizonte do literário, cuidado que já foi constatado em seu primeiro romance, *K.*

Publicado em 2014, *Você vai voltar pra mim* é sua primeira investida no gênero conto e rendeu-lhe no mesmo ano o *Prêmio Clarice Lispector* da Fundação Biblioteca Nacional. Em 2011 já havia publicado o romance *K.*, pela editora independente Expressão Popular. Neste livro, cuja espinha dorsal também é a ditadura militar, imiscuem-se acontecimentos biográficos marcantes para sua família com adendos ficcionais: a comovente busca de seu pai pela filha, Ana Rosa Kucinski, desaparecida durante o regime. Sem pesar a mão nos biografismos, o escritor consegue conjugar plano ficcional com factual para compor uma narrativa contundente e necessária. Não obstante, também em 2014, foi publicado o romance policial *Alice*, que tem como *plot* o assassinato misterioso de uma professora de Física nas dependências da USP e a ânsia de um detetive velha guarda em resolver o caso *à la* Sherlock Holmes.

Você vai voltar pra mim conta com 28 breves narrativas que têm como fio condutor as agruras do regime militar. No entanto, o tratamento concedido em cada uma delas demonstra farta versatilidade, possível a partir da multiplicidade de pontos de vista. Além disso, as personagens-vítimas dificilmente são as enunciadoras de seus próprios relatos. Cada conto mostra como a sociedade — que vai da família dos guerrilheiros ("O velório" e "Joana"), passando pelo núcleo dos militantes clandestinos ("Sobre a natureza do homem" e "Você vai voltar pra mim"), até os bastidores do regime ("Cenas de um sequestro" e "O filósofo e o comissário") — foi distintamente tocada pela ditadura, sublinhando bem o caráter ambíguo da repressão e as lacunas

deixadas por esse passado enevoado. Geralmente fica a cargo de um narrador em 3ª pessoa, ou a alguém ligado às vítimas (amigos, parentes ou cônjuges), a missão de entabular o enredo. Com isso, Kucinski livra-se do risco de apelação emotiva, o que poderia acontecer caso incumbisse a condução dos enredos às vítimas.

Além disso, há uma estrutura *recorrente* na maioria dos contos: presente — passado — presente. Esclarecendo: um narrador no tempo presente que relata um acontecimento passado sobre o regime — que vivenciou ou soube por outras vias — e um desfecho que retorna e cola-se ao presente da narrativa. Recorrente, mas não única, pois o jogo com os tempos de enunciação são diferenciados, uma vez que há contos que se passam no momento 'presente' do regime militar, por exemplo. Tal técnica confere dinamicidade à obra e cobra atenção do leitor, pois cada escolha temporal e de ponto de vista implicam em resultados específicos. "A instalação", exemplo desta técnica, narra o encontro, já na velhice, entre duas primas que jamais haviam se visto: uma que foi esposa de militar, e sequer tem seu nome mencionado, e outra ex-militante. Este trecho evidencia o efeito:

> [s]ubiu os degraus devagar, um a um, já preocupada com a volta, quando teria que descer e sentiria as agulhadas no joelho direito. Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre. Se soubesse da escadaria, não teria vindo. (KUCINSKI, 2014, p. 135).

Aí, o indireto livre é usado apenas para a personagem que está mais próxima ao narrador: a ex-militante Nair. Já na casa da prima, temos a explicitação do posicionamento: "[n]ossa personagem nunca tinha visto tanto kitsch. *Nouveaux riches*, pensou." (KUCINSKI, 2014, p. 136).

Apesar da visível adita dos narradores ao longo do livro, isso não significa que as narrativas estão sempre a serviço daqueles engajados na luta. Por exemplo, os contos "Terapia de família" e "A entrevista" são focados, respectivamente, na perspectiva de

um filho depressivo que vê sua vida arrasada por culpa do abandono afetivo do pai, ex-guerrilheiro, e de três filhas que brigam e discutem o caráter heroico do pai, militante desaparecido. Em suma, nestes contos temos uma perspectiva negativa das escolhas tomadas pelos pais, outrora jovens militantes, e suas consequências nas vidas presentes de seus filhos.

Para dar conta da representação da realidade durante o regime, Kucinski vale-se de descrições sucintas e cruas — lembrando alguns contos e novelas de Franz Kafka — ou de uma ironia perversa, aproximando-se do escritor austríaco Thomas Bernhard, observadas, sobretudo, no conto homônimo ao livro, "Você vai voltar pra mim". Nele acompanhamos uma prisioneira política no momento em que vai a julgamento, esperando obter sua liberdade, mas que, enganada pelo juiz, termina voltando para as mãos de seu algoz. O desfecho evidencia perversa ironia bernhard-kafkiana e a grande tensão que daí deriva, sublinhada, no âmbito formal, pela mudança do tempo verbal — antes no passado — para o presente apenas no final do conto:

> [d]e novo *está* só no camburão. *Percebe* que é o mesmo que a trouxe e se inquieta. Passa a observar o trajeto pela grade de ventilação. *Vê*, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal. O camburão *para*, a porta se *abre*. O torturador *diz*, sorrindo: – Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem benzinho, vamos brincar um pouco. Ele a *agarra* e a *arrasta* para fora. Os outros em volta *riem*. (KUCINSKI, 2014, p. 71).

Com isso, vemos que o conjunto final dos textos soa harmônico justamente porque não foi escrito no calor do momento. Kucinski esperou que os anos corressem para si e para a história, para então recuperar o aparente esquecimento. Deste modo, ele nos mostra que, mais do que imaginávamos, os anos de chumbo marcaram profundamente a vida do país. Direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente — como é o caso das crianças e dos iletrados — todos partilhavam do desastre subterrâneo. A impressão que a obra passa para aqueles que, como eu, não viveram durante a ditadura militar, é a de um período de silenciosa e intensa violência,

vislumbrada apenas por breves relances. A geração de 1964, a nossa e, principalmente, as que virão, agradecem o cuidado ético-estético ao retratar um dos momentos mais sinistros do nosso passado recente.

REFERÊNCIAS

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAPAJÓS, R. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

Submetido em: 03/03/2015

Aceito em: 17/03/2015

TRADUZIR, SIMPLESMENTE?

NOTHING BUT TRANSLATING?

Mauricio Mendonça Cardozo[1]

RESUMO: Tomando como ponto de partida a hipótese de que todo traduzir tem um objeto, este ensaio tem por objetivo discutir preliminarmente algumas de suas implicações mais diretas, dedicando atenção especial à relação entre a força de obviedade dessa hipótese e as expectativas que se armam correntemente diante de um trabalho de tradução.
Palavras-chave: tradução; obviedade; objeto da tradução.
ABSTRACT: By taking the hypothesis that every act of translating has an object as its starting point, this essay aims at preliminarily discussing some of its more direct implications, while giving special attention to the relation between the obviousness of force of such hypotheses and the expectations that rise nowadays with a translating task.
Keywords: translation; obviousness; object of translation.

Sou cego de tanto vê-la...

Caetano Veloso[2]

1.O ÓBVIO NOSSO DE CADA DIA NOS TRAI HOJE

O que é a tradução? O que pode a tradução? O que deve a tradução? O que esperamos da tradução? Muito do que foi discutido e pensado até hoje sobre essa prática ancestral pode ser tributado à insistência em responder perguntas como estas. E basta revisitar brevemente essa longa tradição de pensamento para percebermos que, da Antiguidade clássica até os dias de hoje, são muitas, e muito diversas, não

[1] UFPR/CNPq.
[2] Da canção "O Estrangeiro", primeira faixa do disco *Estrangeiro*, lançado pela Polygram em 1989.

apenas as respostas, como também o modo de se presumir a possibilidade (ou não) de dar respostas a estas e outras perguntas semelhantes.

Por razões óbvias, a questão a ser discutida neste breve ensaio não se coloca como uma tentativa de responder concretamente a essas perguntas, embora possamos pensar que, em certa medida, qualquer reflexão sobre tradução se realize, direta ou indiretamente, num horizonte tensionado por tais questionamentos. A questão, aqui — e que se antecipe isso logo de partida —, é bem menos espetacular; poderíamos dizer simplesmente que ela é óbvia, se a própria força e as circunstâncias de sua obviedade não fossem também um elemento central disto que se coloca aqui em questão. Afinal, diante daquilo que nos parece tão claro, incontestável e evidente, corremos sempre o risco de cair nas armadilhas da obviedade — é óbvio que, disso, todos nós (nós: os três leitores que esse texto há de ter, segundo informam as previsões balísticas) também já sabemos.

Aliás, a questão a ser discutida aqui talvez nem mesmo se sustente como uma questão, propriamente dita. Trata-se, antes, de colocar em cena uma percepção que se manifesta frequentemente em *nossas* conversas sobre tradução, especialmente quando não nos encontramos entre colegas e simpatizantes da área — grifei o *nossas*: não estou pensando necessariamente no que dizem tradutores, pesquisadores e professores de tradução, mas, sim, naqueles discursos que, por vezes, nós tradutores, pesquisadores e professores de tradução circunscrevemos como uma instância de terceira ordem, a que chamamos *senso comum*; e é porque pressuponho que simplesmente não há como deixarmos de fazer parte dessa *outra* instância, mesmo quando dela diferimos em muitos sentidos, que prefiro me valer, nesse caso, de uma primeira pessoa do plural, aqui mais incidentalmente confessional do que majestática. Nesse sentido — mas que sentido (meninos, não repitam isso em casa!), perguntará um daqueles três leitores, já ensaiando abandonar a leitura —, esta discussão talvez possa ser mais bem apresentada como uma nota breve a uma série de manifestações

discursivas que têm a tradução como objeto. Uma nota, no entanto, que eu gostaria de fazer reverberar para além do regime da obviedade, apostando que, ao longo desse movimento, seja possível perceber, no óbvio, algumas questões importantes, que, sob o impacto da obviedade, acabamos por ignorar, menosprezar, esquecer — *cegos de tanto vê-las*. Afinal, o óbvio é também expressão forte de alguma forma de oblívio, sua contraparte; os automatismos da praxe (e suas evidências tácitas), *ao se* apresentarem e *por se* apresentarem como elementos constitutivos do espaço em que inscrevemos nossas práticas sociais, discursivas, representam, ao mesmo tempo, uma forma de delimitação e, portanto, de limitação desse espaço — o texto acaba de perder um de seus três leitores. Sob esse ponto de vista, o mesmo espaço que nos serve de abrigo pode também se tornar uma forma de prisão; e a depender de como nos sentimos e nos entendemos nessa condição — que nem sempre, nem necessariamente perceberemos como aprisionante —, não é de todo improvável que acabemos nos vendo traídos justamente por aqueles hábitos e por aquelas certezas a que nos apegamos mais ferrenhamente.

Mas cheguemos logo ao ponto — antes de perdermos os dois últimos e valorosos leitores que ainda possam ter resistido às tortuosidades dos parágrafos anteriores (psiu, estou falando mesmo de nós dois!) —, cheguemos logo ao que, matizado pelo óbvio, coloca-se em cena nesta discussão: traduzir é sempre — e necessariamente — traduzir *algo*.

2. O OBJETO DA TRADUÇÃO

Este é exatamente o ponto: traduzir é sempre traduzir *algo*. E todo o mais que se diga neste texto pode ser entendido apenas como consequência direta ou indireta dessa hipótese — incomoda-se até o leitor mais paciente.

De fato, não parece ser difícil de perceber a obviedade desse ponto. Na dúvida, que se faça a contraprova: o desafio de pensar um *traduzir* — no sentido estrito do termo — que possa ter lugar sem um *algo*, sem um *objeto*.

A força dessa obviedade — assumamo-la (*argh*!) — não nos faz prescindir de um objeto da tradução nem em nossa prática, nem em nossos discursos sobre a prática: este não é bem o ponto. Ao contrário: como tradutores, quando falamos de tradução (ou quando traduzimos), nada mais comum do que assumirmos, de modo explícito ou implícito, um determinado *objeto* (certo gênero discursivo, um gênero textual específico[3]) como paradigmático dessa nossa prática.

Partindo disso, seria de se supor que tradutores literários identificassem mais comumente esse *objeto* à literatura, que tradutores da área jurídica associassem esse *objeto* mais centralmente ao universo jurídico, que tradutores das áreas científicas e tecnológicas remetessem esse *objeto* predominantemente às especificidades do campo técnico em que atuam, e assim por diante. Talvez possamos até admitir que isso aconteça em muitos casos, mas não é o caso de admitir que isso aconteça necessariamente como regra, nem de modo tão homogêneo. Até porque esse *objeto* da tradução — isto também seria de se supor — não é *algo* inequívoco, mas o resultado de uma construção de objeto[4] e, portanto, sempre marcado pela singularidade do tradutor. Pensemos, por exemplo, nos diferentes modos como cada tradutor literário pode entender o objeto de sua prática e o contexto em que ela se inscreve: respectivamente, o texto literário e a literatura — significantes que, mal seria necessário reforçar o óbvio, podem assumir uma miríade de significados. Ou seja, se podemos falar de uma *necessidade de objeto* no traduzir, de um objeto que sempre se impõe ao falarmos de tradução, também teremos de lembrar que esse objeto se

[3] Ao longo deste ensaio, farei referências genéricas, de caráter meramente alusivo, a noções que são usadas com maior rigor e especificidade no âmbito de diversas correntes da análise do discurso, da linguística textual, bem como em abordagens (textuais, discursivas) da tradução.

[4] Possíveis ecos psicanalíticos (freudianos e lacanianos) da noção de objeto não são, aqui, deliberados.

constrói de modo heterogêneo mesmo nos limites de uma área de especialidade, uma vez que essa construção de objeto é marcada pela formação, pela experiência e pelo perfil particular de cada tradutor.

Contudo, por mais que não se apresente de modo homogêneo, não seria um exagero afirmar que as diferenças de objeto entre certas áreas de especialidade, ao menos por contraste, costumam ser suficientemente evidentes para marcar, de modo quase proverbial, uma distinção de natureza entre as respectivas modalidades de tradução. Daí, provavelmente, a associação tão corriqueira — fora do universo profissional da tradução, mas também dentro dele — que se faz da tradução literária (em especial a de poesia, mas não exclusivamente) à ideia de uma atividade artística e mais subjetiva, por contraste ao que se chama mais trivialmente de tradução técnica, que, nessa mesma linha de raciocínio, costuma ser considerada uma atividade mais mecânica e objetiva. Não caberia, aqui, discutir aprofundadamente essas distinções; mas, para não ficarmos restritos à imagem do trivial, vale reforçar a ideia *básica* — assumo aqui o ônus de tomá-la como tal — de que, para além do valor e do sentido que essas distinções possam ter como balizas de um mercado profissional da tradução e para além do que as diferenças mais paradigmáticas de objeto possam representar em termos de especificidades para cada uma dessas modalidades de tradução, tais distinções não implicam diretamente nenhuma forma de hierarquização das modalidades de tradução existentes. Não há modalidade de tradução mais ou menos nobre, não há modalidade de tradução mais ou menos complexa, não há modalidade de tradução que prescinda de sujeito, não há modalidade de tradução que não possa tirar proveito de uma boa dose de objetividade. Em outras palavras, não há modalidade de tradução que, exercida seriamente e com competência, prescinda de dimensões técnicas — faz parte da tradução de qualquer poema, por exemplo, toda uma dimensão técnica e tecnológica do universo da poesia —, assim como são também inúmeros os sentidos daquilo a que nos podemos referir como arte, entre os quais

caberia relembrar, aqui, certo sentido ancestral, que associa a arte justamente à ideia de domínio da técnica — o leitor, quiçá já embalado no mais profundo dos sonos, talvez tenha tido a oportunidade de observar, por exemplo, o trabalho de intérpretes de conferência, uma atividade que, quando exercida com seriedade e competência, pode nos dar a impressão de ser um espetáculo à parte, por mais que se realize com um propósito muito específico (que não necessariamente o de dar espetáculos) e em um contexto frequentemente nada espetacular.

E se já no campo das práticas profissionais — em que seria de se supor um envolvimento mais amplo do sujeito com o objeto de uma prática exercida com os rigores de uma profissão —, o objeto da tradução é construído de modo relativamente heterogêneo, não seria justamente nos contextos não profissionais da tradução que encontraríamos exemplos paradigmáticos de homogeneidade na construção dessa relação tradução-objeto.

Diante disso, podemos assumir que, ao falarmos de tradução, não é incomum termos em mente a tradução de *algo* que faz parte de nosso universo mais imediato, seja em razão de nossa relação mais ou menos direta com o universo de que faz parte esse *algo* (na condição de leitores comuns, de profissionais de determinada área, etc.), seja em razão de nossa relação mais ou menos direta com o universo da *tradução* desse algo (na condição de leitores comuns, de tradutores, de pesquisadores da tradução, de professores, etc.).

Aliás, essa hipótese talvez nos pudesse ajudar a entender algo do insucesso de esforços teóricos voltados para a formulação de teorias gerais da tradução, que, apesar de um fôlego declaradamente generalista, costumam não conseguir se sustentar sem realizar alguma forma de recorte de seu campo de validade (manifestado, comumente, no conjunto de objetos que a teoria se permite ou não englobar como válidos), relegando a tradução literária — para citar um movimento clássico de exclusão — à

condição de caso especial, ou mesmo à categoria de algo que não pode ser compreendido como tradução[5].

Até aqui, o óbvio do óbvio: a hipótese de que não é possível pensar a prática de tradução sem pressupor minimamente um *objeto* da tradução, um *algo* por traduzir. Seu corolário imediato: o da necessidade de um objeto na tradução. E a contraparte desse corolário: a de que esse objeto é resultado de uma construção — o último leitor se foi? Quem o culpará.

3. O OBJETO E O MAIS

Ao falarmos de diferentes objetos da tradução, é preciso lembrar — por mais óbvio que seja — que não estamos falando apenas de uma diferença entre textos (no sentido estrito), mas, também, de uma série de práticas sociais e discursivas que cada objeto particular evoca, invoca, convoca, provoca. Ou seja, se levarmos o corolário da necessidade de objeto às últimas consequências, precisaremos lembrar que falar da tradução de um texto é, também, falar de determinados fazeres (práticos, discursivos) ligados às especificidades desse texto, o que significa considerar, na economia e na dinâmica da tradução de um objeto específico, uma série de relações e disposições (práticas, discursivas) que são próprias — quando não exclusivas — dos fazeres que costumamos associar a esse objeto.

Para exemplificar o exposto, mas sem pretender aprofundar, aqui, as várias imbricações sociais e tecnicalidades discursivas de objetos textuais específicos, segue-se uma breve explicitação de alguns dos pontos mais óbvios e evidentes quando se

[5] Vale lembrar que Haroldo de Campos se valerá justamente de um desses casos de recorte excludente, para, já em seu ensaio intitulado "Da tradução como criação e como crítica", publicado originalmente em 1962, propor um caminho alternativo e possível para se pensar a tradução de poesia: como *recriação*, para usar aqui o termo empregado pelo autor no referido ensaio. Vide CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". IN: Tápia, M; Nóbrega, T.M. (org.). *Haroldo de Campos – Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013, Pp.1-18.

trata de nossa relação (de leitores) com dois objetos determinados: o texto literário e os textos de instrução.

Pensemos, por exemplo, o quanto é comum, no espaço de convivência com o texto literário, seja como leitores bissextos, seja como leitores profissionais, interessarmo-nos por diferentes edições ou traduções de uma *mesma* obra. E quando o fazemos, não o fazemos simplesmente em busca de atualização; ao menos não como alguém que busca pela atualização de seu programa de computador — quando, diante da versão mais recente, a anterior perde sua validade, tornando-se inoperacional ou mesmo descartável. Ao contrário, fazemos isso em vários outros sentidos que não necessariamente invalidam as edições e traduções que tínhamos, até então, à disposição. Podemos até dizer que, para além do que "fazem de novo", no sentido mais estrito do que apresentam à diferença de outras versões, as novas edições e traduções de um texto literário também podem colocar em perspectiva as edições e traduções anteriores; e, no caso do universo da literatura, flagrar e discutir esses efeitos seriam atividades absolutamente comuns no horizonte dos interesses críticos. Isso significa dizer que, sem perderem necessariamente sua validade, em muitos casos edições e traduções mais antigas continuarão sendo lidas, discutidas, estudadas, admiradas, ainda que, eventualmente, sob perspectivas diferentes. A atualização, nesse contexto, não implica descarte, nem perda de validade, mas, sim, uma possibilidade de ressignificação.

Pensemos, também, no lugar que a questão da autoria ocupa, hoje, no universo literário (e artístico, em geral), da qual ainda poderíamos desdobrar questões como a do estatuto de obra, a da criação original, etc. Ora, ao menos como vivemos o universo literário contemporâneo — sabemos que as práticas não eram exatamente assim há alguns séculos, especialmente se lembrarmos de que devemos aos séculos XVIII, XIX e XX o estatuto daquilo que hoje chamamos literatura —, é pouco comum desvincularmos completamente essas duas instâncias. Para dizer o mínimo: não é

comum nos referirmos a uma obra sem pressupormos um autor, sem levarmos em consideração uma assinatura, uma instância autoral, por mais que não infiramos dessa relação nenhum contingenciamento biográfico, nenhuma relação necessariamente causal. Nada mais sintomático dessa centralidade atual da relação obra-autor do que constatarmos que o caso da anonímia está longe de se configurar como dominante, sequer como muito recorrente na expressão literária da contemporaneidade.

Mas também os chamados textos de instrução têm suas especificidades. Manuais de instrução, por exemplo, são textos que se organizam de modo relativamente regular; e isso também se dá, entre outras razões, porque esses textos são utilizados (lidos) em situações relativamente regulares, quiçá previsíveis. Em sua situação paradigmática de uso (leitura) — e, nesse caso, não é absolutamente um despropósito falar de uma situação paradigmática de leitura —, a relação com um determinado produto é central: basta lembrarmos que, em geral, a leitura de um texto como este só tem lugar em função desse produto. Mais do que isso: leitores, em geral, não adquirem o texto de instrução propriamente dito, mas o produto ao qual ele se associa. O texto de instrução, por assim dizer, acompanha o produto. E se, diante dessa constatação, alguém poderia objetar que qualquer pessoa pode ler um determinado manual apenas por curiosidade, também podemos dizer que manuais não são escritos predominantemente para satisfazer esses anseios obscuros de leitores mais excêntricos — como professores de tradução ou de língua estrangeira, por exemplo.

À regularidade de uso desses textos como instrumento em determinadas situações, por sua vez, associa-se uma regularidade no uso da língua, que, não raro, apresenta-se então de modo controlado: como padronização (normatização) do modo como o texto se estrutura e se articula em vários de seus níveis (lexical, sintático, etc.). E se levarmos em conta que algumas empresas multinacionais têm filiais espalhadas pelo mundo todo e que os produtos produzidos por elas estão em constante ajuste e transformação — pensando aqui em textos produzidos não apenas para usuários, mas

também para a comunicação interna em determinada empresa —, não é difícil de imaginar o quanto, nesses contextos, pode ser útil servir-se de alguma forma mais incisiva de organizar e padronizar essas cenas de comunicação.

Podemos presumir, obviamente, que manuais de instrução também se apresentem aos usuários em "edições" diferentes — os profissionais responsáveis pela preparação desses textos hão de ter uma percepção clara disso; mas essas diferenças, nesse caso, são percebidas mais como uma forma de otimização do texto (enquanto instrumento de instrução), como correção de eventuais equívocos, como ajuste a uma variação normativa ou como adequação ao produto. Além disso, textos de instrução também podem se apresentar em diversas traduções: nas últimas duas ou três décadas, tornou-se cada vez mais comum, internacionalmente, a veiculação desses textos em edições multilíngues. No entanto, excetuados os leitores que possam ter algum interesse mais excêntrico por esse material, o mais comum é que essa oferta multilíngue não se configure exatamente no horizonte de uma cena multilíngue de leitura, posto que, diante dessa oferta, o leitor paradigmático não há de fazer mais do que escolher o texto que lhe sirva melhor de instrumento. Por último, para não deixar de reiterar aqui mais uma obviedade: todo texto de instrução também tem um autor, mas é igualmente óbvio que sua autoria não se coloque como questão, como dado relevante na cena de uso (leitura) desses textos.

Em síntese: a praxe de convivência com diversas edições e traduções de uma obra literária, bem como a centralidade da referência autoral são elementos comuns no universo da literatura. Em razão disso, estas também são questões comuns na modalidade de tradução que tem o texto literário como objeto. E dizer isso é tão óbvio quanto lembrar que, apesar de também se fazerem presentes, essas questões não se apresentam com a mesma centralidade e relevância no contexto de uso e de tradução de textos de instrução, que se organizam, por sua vez, em torno de outros horizontes — o leitor se faz pródigo, retorna; ou simplesmente acorda, suspeita-se um bocejo.

4. TRADUZINDO O *X* (E O MAIS)

Traduzir um texto literário (um conto, um romance, um poema, enfim, um texto que se apresenta como — e, nisso, representa — um conjunto de valores e especificidades que o fundam como *obra* numa dimensão marcadamente, mas não exclusivamente, estética) é também (além de tudo o que possamos imaginar sob os mais diversos pactos e impactos de uma fidelidade tradutória) inscrever a prática da tradução desse texto na complexidade da tradição e das dinâmicas do campo literário, em seu sentido mais amplo, complexidade esta que, a seu modo, integra o complexo de relações sociais e discursivas da vida cotidiana.

Do mesmo modo, traduzir um texto de instrução (as instruções de uso de um produto, o manual de instalação de determinado aparelho, a receita daquele bolo da vovó, enfim, um texto que se apresenta — e, nisso, representa — um conjunto de valores e especificidades que o fundam como *instrumento* numa dimensão marcadamente, mas não exclusivamente, funcional) é também (além de tudo o que possamos imaginar sob os mais diversos pactos e impactos de uma fidelidade tradutória) inscrever a prática da tradução desse texto na complexidade dos usos e das situações em que ele se constrói como *instrumento* válido e relevante, complexidade esta que, a seu modo, também integra o complexo de relações sociais e discursivas da vida cotidiana.

É óbvio que as questões da tradução literária, mencionadas acima, não costumam ter grande relevância para a prática de tradução de textos de instrução. Quantos de nós reunimos em nossas bibliotecas particulares as diferentes edições e traduções, para as mais diversas línguas, do manual daquela clássica batedeira planetária do tempo de nossas mães ou avós — o leitor não entende aqui a primeira

do plural; desconfia-se da biblioteca do autor? Quem haveria de buscar, em sua leitura ou tradução de um texto de instrução, os rastros de uma figura autoral?

Por sua vez, há uma série de questões centrais no contexto específico do uso e da tradução de textos de instrução que não se apresentam ou nem sempre se apresentam com a mesma relevância para a modalidade de tradução do texto literário. Questões mínimas de regularidade e padronização terminológica, por exemplo, podem ser perfeitamente úteis — por vezes, necessárias — também na tradução de literatura, mas, ao mesmo tempo, é também óbvio que essas questões não se colocam, para o tradutor literário, com a mesma centralidade que se impõem para um tradutor de textos de instrução.

Uma pequena, mas importante ressalva: textos de instrução e textos literários obviamente não se resumem às características apontadas acima — em que se discutem apenas alguns de seus traços mais exemplares, quase anedóticos; tampouco se definem de modo reciprocamente excludente em toda sua extensão — se é que podemos falar de uma extensão de gênero. Ou seja, é óbvio que também poderíamos pensar em uma série de questões que aproximam as atividades de leitura, redação e tradução até mesmo de textos genericamente tão diversos. E se podemos esperar de tradutores, redatores e leitores profissionais que conheçam relativamente bem as nuances e a complexidade do objeto e do contexto específico em que trabalham, nem sempre podemos presumir o mesmo de um público de leitores, digamos, menos profissional. Nesses casos, não seria nenhum absurdo supor que, para o ato de leitura, as diferenças de gênero se imponham de modo menos evidente (e significativo) que suas semelhanças. Especialmente se pensarmos que essas semelhanças representam, em grande medida, a base comum que permite o trânsito desses leitores por gêneros distintos, à revelia de suas peculiaridades. Supõe-se, aqui, que desse trânsito resultem alguns efeitos bastante particulares.

5. O *X* (PELO *Y*) DA QUESTÃO: REDUÇÃO E QUIASMA NA CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Com base no que foi exposto até aqui, podemos dizer que, ao colocarmos lado a lado textos literários (um poema, por exemplo) e textos de instrução (um manual, uma receita), estamos aproximando também duas comunidades leitoras muito distintas, especialmente do ponto de vista de sua amplitude. Não seria exagerado supor que praticamente todo cidadão letrado, que viva a vida de hoje num universo minimamente urbano, burguês e capitalista pode ser considerado um leitor muito provável de textos de instrução em diversos momentos de sua história; infelizmente (ou não?), o mesmo não se pode supor de leitores de poesia, cujo círculo é, obviamente, muito menor. E além de menor, não é nada improvável que esse último círculo de leitores se inscreva, simultaneamente, em outros círculos maiores, como, por exemplo, no de leitores de textos de instrução.

Outro modo de dizer a mesma coisa: em nosso mundo contemporâneo, textos de instrução (receitas, por exemplo) estão muito mais presentes no dia a dia das pessoas, em geral, do que textos literários (poemas, por exemplo). Assim, se podemos presumir nos leitores, em geral, algum tipo de experiência leitora[6] de base, também podemos supor que a experiência ligada à leitura de textos de instrução (por exemplo) seja, por razões óbvias, muito mais comum do que a experiência de leitura de poesia: o leitor de poesia no mundo de hoje também é, muito provavelmente, um leitor de textos de instrução, mas a recíproca só se verifica como verdadeira em poucos casos de exceção.

Desse modo, não seria nenhum absurdo pensarmos que essa experiência leitora mais frequente e mais presente seja também aquela que vai marcar, de modo mais dominante, a noção genérica e corrente de leitura que se manifesta no senso comum. Na mesma linha, não seria desarrazoado supor que as especificidades práticas e

[6] Por experiência leitora entendo, aqui, não apenas a relação com o texto, no sentido estrito, mas também todas as condicionantes práticas, sociais e discursivas dessa relação.

discursivas da relação com o universo literário se mostrem bem menos representadas nessa noção comum de leitura.

Mas não esqueçamos — nós quem? pergunta agora o autor; o leitor saiu para comprar cigarros, ainda que não fume — essas considerações gerais e genéricas sobre leitura estão, aqui, a serviço de uma discussão de tradução. Nesse sentido, o que interessa de fato, neste momento, é pensar que uma noção comum de leitura, como a descrita, pode ter forte impacto sobre uma noção comum de tradução. Tendo isso em vista e retomando a hipótese de que não há um traduzir sem objeto, a questão que se coloca agora é: como se constroem os objetos do traduzir no contexto das relações não profissionais[7] com essa atividade?

O máximo que podemos fazer aqui, claro, é ensaiar uma resposta meramente especulativa. E talvez possamos tentar fazê-lo ao flagrar, no movimento da construção de objeto, dois efeitos particulares: o de *redução* e o de *quiasma*. Apesar dos nomes pomposos, trata-se apenas de explicitar, a esta altura, a contraparte daquilo que se apresenta incessantemente como óbvio em nossa relação mais comum e corrente com a tradução.

Como discutido antes, é improvável que, mesmo num contexto não profissional de relação com a tradução, não operemos com a pressuposição de algum objeto do traduzir. Diante desse imperativo, a redução seria uma forma de projeção, sobre toda e qualquer modalidade de tradução, de um objeto que costumamos construir a partir de nossas experiências leitoras de base. Em outras palavras: reduzimos indiscriminadamente os mais diversos objetos às nossas próprias possibilidades de construção, independentemente da modalidade de tradução em questão.

Já o quiasma, por sua vez, poderia ser entendido como outra forma de projeção, ou como um caso particular de redução: é quando, ao se construir o objeto da tradução, os valores e as especificidades práticas e discursivas de um objeto X acabam

[7] É claro que podemos supor que isso também ocorra em contextos profissionais.

impactando sobre um objeto Y. Nesses termos, isso que podemos chamar de uma projeção quiasmática das especificidades de X sobre o objeto Y teria, como efeito, um apagamento, por substituição, das especificidades do objeto Y.

Enfim, podemos dizer que nossa hipótese de partida nos leva, por caminhos aqui meramente esboçados, à ideia de que as expectativas que se armam correntemente diante de qualquer trabalho de tradução não consideram necessariamente as especificidades do objeto de tradução em questão. É como se traduzir pudesse prescindir dessas especificidades; é como se o objeto desse traduzir — com tudo o que ele convoca — não fosse, de fato, uma questão constitutiva desse traduzir.

Em vários casos, mas especialmente no caso da tradução literária em contextos não especializados — como tradução de um objeto menos presente na constituição disso que chamamos de uma experiência leitora de base —, é comum convivermos com uma expectativa de tradução que reduz as especificidades do objeto, configurando-se uma espécie de projeção quiasmática, na medida em que se transferem, para a tradução do texto literário, expectativas que se fundam na convivência com objetos que não têm necessariamente relação com as especificidades do universo literário.

6. CODA, EM QUIASMA

Reconhecemos facilmente como óbvio que todo traduzir seja sempre um traduzir *algo*. Mas mais correntemente, fora dos âmbitos profissionais, nesse espaço que chamamos indistintamente de senso comum, a força dessa obviedade parece nos fazer esquecer que, muito frequentemente, operamos com uma pressuposição de objeto que nem sempre leva em consideração as especificidades de uma modalidade como a de tradução literária; é como se traduzir fosse: traduzir, simplesmente. Mas não é.

Bem poderíamos exemplificar o exercício especulativo realizado até aqui ao convocar algumas daquelas noções mais clássicas de tradução, assim como elas se apresentam e se perpetuam em *nosso* senso comum; mas essa discussão já está posta em contextos muito mais competentes. Que este ensaio especulativo se encerre com duas pequenas perguntas, à sombra das reduções e dos quiasmas — a esta altura, não restou leitor, suspeita-se que nem o autor tenha resistido a si próprio; o texto segue na banguela.

O que se pode esperar como resultado de um traduzir, quando o objeto em tradução é um texto de instrução? A pergunta parece simples, e de fato é, se pudermos respondê-la com: um texto de instrução, que cumpra bem os fins práticos para o qual foi concebido. E, por incrível que pareça, dizer isso não tem nada de muito obscuro nem metafísico quando falamos da tradução de textos de instrução. É claro que isso não significa que a tarefa seja elementar, que não requeira competência, técnica, talento, experiência, arte. O que de fato é simples, nesse modo de equacionar a questão, é que projetamos sobre o objeto da tradução uma expectativa (instrumental) que se encontra dentro dos limites daquilo que esse objeto está fadado a nos oferecer enquanto um texto concebido centralmente como instrumento.

Mas o que se pode esperar da tradução, quando o objeto em tradução é um texto literário? A pergunta, também nesse caso, pode ser simples, mas certamente não o será, se tentarmos respondê-la com: um texto literário, que cumpra os fins práticos para o qual foi concebido. Nesse caso, dizer isso faz menos sentido; não porque não caiba absolutamente essa resposta, mas porque ela não esgota as respostas que a tradução de um texto literário pode dar a essa pergunta. Ou seja, o problema, aí, é o modo redutor como equacionamos a questão, projetando sobre o objeto da tradução literária um tipo de expectativa (instrumental) que não dá conta do complexo de relações sociais e discursivas em que costuma se inscrever um texto literário. Ora, é claro que isso não significa dizer que o leitor não possa querer *usar* a tradução de um

texto literário para o *fim prático* de leitura de um autor, cuja obra foi escrita numa língua que não lhe é acessível. Tanto pode, quanto deve: em geral, é por isso que traduções — mesmo as de textos literários — são feitas. Mas valer-se dessa tradução como *instrumento* (nesse sentido) não significa necessariamente reduzi-la a essa dimensão instrumental. Este é apenas o começo de um jogo, não seu fim.

Essa última pergunta pode ser simples se não nos limitarmos a respondê-la em sua dimensão instrumental — que, nesse sentido específico, é perfeitamente válida e legítima, quiçá central e fundadora, mas não a única. Essa pergunta pode ser simples se aceitarmos que ela pode ter muitas respostas: todas as outras respostas que se abrem como horizonte a partir do momento em que nos permitimos ir além das reduções, desfazer os quiasmas e tomar a tradução literária pelo que ela vale na condição de tradução de um objeto que *faz obra*: crítica, teórica, esteticamente — e o mais.

É assustador pensar que isso ainda não seja assim tão óbvio — e a primeira faixa do *Estrangeiro*, de Caetano Veloso, tocando incessantemente, para além do fim do texto.

AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

QUESTIONÁRIO PROUST

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

PROUST QUESTIONNAIRE

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know the Confidence Album he fell in love with the idea and created his own version of it. The “Proust Questionnaire” has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers’ chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

Sua principal característica como escritor:

Necessidade de reescrever.

A qualidade que você mais admira em um escritor:

Domínio da forma.

A qualidade que você mais admira em um leitor:

Capacidade de envolvimento sem perder distância crítica.

Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:

Escrever realmente bem.

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

Escrever dois ou três poemas que não precisem mais ser reescritos.

Sonho de felicidade, na vida do autor:

Poder escrever sempre que tem vontade de escrever.

A maior infelicidade, na vida do autor:

Bloqueio.

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?

Difícil dizer; não conheço tantas literaturas assim. Mas a poesia está muito bem em Portugal; e o romance, nos Estados Unidos.

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

Depende. Se for uma literatura estrangeira que se conhece bem, quase nada. Se não for, há o efeito do estranhamento involuntário.

Um romance preferido?

Muitos. Para citar só um, o de Proust.

Um poema ou um livro de poemas preferido?

Claro enigma, *Harmonium (*Stevens), *Uma faca só lâmina*, para só citar três.

Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

Kafka.

Personagens masculinas favoritas na ficção:

Leopold Bloom, Falstaff.

Personagens femininas favoritas na ficção:

Diadorim, Capitu.

Um livro que gostaria de ter escrito:

Qualquer um de Kafka. *Cosmos*, de Gombrowicz. *Rayuela. O púcaro búlgaro.*

Trecho preferido de uma obra:

Muitos. O primeiro capítulo de *América* de Kafka, o capítulo 17 de *Ulisses*, os dois ou três primeiros capítulos de *Brás Cubas*, o episódio de Pökler e a filha em *O arco-íris da gravidade*, a cena das árvores em *O caminho de Swann*...

Você está escrevendo agora?

Muito pouco. Estou tentando fechar um livro de contos.

Paulo Henriques Britto nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária da PUC-Rio. Publicou seis livros de poesia *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997, Prêmio Alphonsus de Guimaraens), *Macau* (2003, Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e Prêmio Alceu Amoroso Lima), *Tarde* (2007, Prêmio Alphonsus de Guimaraens) e *Formas do nada* (2012, 8º Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Literatura, Melhor Livro); um de contos, *Paraísos artificiais* (2004, segundo lugar, Prêmio Jabuti); e três de ensaios —*Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio* (2009), *Claudia Roquette-Pinto* (2010) e *A tradução literária* (Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional 2013, categoria Ensaio Literário). Traduziu cerca de 110 livros, entre o português e o inglês. Sua tradução de *A mecânica das águas*, de E. L. Doctorow (1995) ganhou o Prêmio Paulo Rónai de tradução. Organizou e traduziu antologias poéticas de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop, e traduziu também livros de poesia de Lord Byron, Allen Ginsberg e Ted Hughes. Entre suas traduções de ficção mais importantes dos últimos anos destacam-se *Contra o dia*, de Thomas Pynchon, e *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, ambos de 2012.

Paulo Henriques Britto was born in Rio de Janeiro in 1951. He is a translator and a professor of translation, literature and critical literacy at PUC-Rio. Paulo Henriques Britto has published six poetry books: *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997, which was awarded the Prêmio Alphonsus de Guimaraens), *Macau* (2003, which was awarded the Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira and the Prêmio Alceu Amoroso Lima), *Tarde* (2007, which was awarded the Prêmio Alphonsus de Guimaraens) and *Formas do nada* (2012, which was chosen as Best Book in the 8º Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Literatura); a book of short stories: *Paraísos artificiais* (2004, awarded the second position prize by the Prêmio Jabuti); and three essays —*Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio* (2009), *Claudia Roquette-Pinto* (2010) and *A tradução literária* (which was awarded the Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional 2013, in the category of Literary Essay). He has also translated about 110 books either in Portuguese or English. His translation of *A mecânica das águas*, by E. L. Doctorow (1995) received the Prêmio Paulo Rónai for translation. Paulo Henriques Britto organized and translated the poetic anthologies of Wallace Stevens and Elizabeth Bishop, and translated poetry books by Lord Byron, Allen Ginsberg and Ted Hughes. Among his most important translations of fiction works in the last few years, the books *Contra o dia*, by Thomas Pynchon, and *Grandes esperanças*, by Charles Dickens, both translated in 2012, stand out.