

Reflexão Estética da Literatura

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Reflexão Estética da Literatura

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Rafael Sandrini Filho
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
R332	Reflexão estética da literatura [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-428-3 DOI 10.22533/at.ed.283192506 1. Literatura – Estética. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 801
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Os textos literários têm sido utilizados com as mais variadas funções no processo de ensino e aprendizagem. São utilizados para trabalhar as habilidades de leitura, escrita e reflexão nas ações de alfabetização e letramento dos sujeitos.

A variedade dos textos literários no processo de formação linguística é bastante ampla. Para citar apenas alguns estilos de textos literários, temos, as poesias, os poemas, os sonetos, os romances, os contos, as crônicas entre outros.

São discutidas, neste livro, as questões literárias do ponto de vista da estética, sobretudo da análise de obras literárias no processo de formação e educação da sensibilidade dos sujeitos, tanto na escola quanto fora dela, por isso, esta obra revela doze trabalhos reflexivos aos leitores e aos interlocutores que queira se aventurar no mundo do conhecimento, conforme serão apresentadas a sínteses, a seguir.

No primeiro capítulo é oferecida uma nova possibilidade de análise do monólogo interior de Addie Bundren, personagem central de *Enquanto agonizo*, romance de William Faulkner, publicado em 1930. No segundo capítulo, a autora estabelece uma relação entre texto e imagem na obra *Simbad, o Marujo*, obra anônima e adaptada por Ana Maria Machado.

A autora do terceiro capítulo discute a resistência da poesia no meio capitalista, em que se prioriza o material em detrimento da emoção humana. No quarto capítulo, o autor analisa contos de *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa, obra publicada pela primeira vez em 1962.

No quinto capítulo, a autora rediscute os desafios do texto, partindo de uma temporalidade como componente essencial da narrativa. O autor do sexto capítulo traça algumas considerações sobre o espaço, visando estender o problema para as literaturas minoritárias em geral.

No sétimo capítulo, a autora investiga o contexto de elaboração escrita em *O chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso, de Gonçalves Neto e Gama. A autora do oitavo capítulo demonstra como o duplo sedimenta a ocorrência do narcisismo, materializando-se no personagem Dorian Gray.

O autor do nono capítulo além de relatar tem a função de inspirar outros docentes do Ensino Fundamental II quanto à aplicação do livro-jogo em sala de aula. No décimo capítulo, o autor discorre sobre o inconsciente político de Juan Rulfo, com o objetivo de elucidar as questões do mundo rural presente em Pedro Páramo.

No décimo primeiro capítulo o autor problematiza as concepções estéticas na formação de plateia para o teatro, apresenta os elementos que compõem a cena teatral, além de fundamentar o papel importante da instituição escolar na formação de público para o teatro. E, por fim, no décimo segundo capítulo o autor investiga a formação da identidade goiana manifestada em noções de *atraso e progresso* contidas na obra *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos.

Assim, todos os trabalhos apresentam diferentes estéticas, teorias e práticas,

estabelecem a ampliação das reflexões, problematizam as investigações, além de ensinar outras poéticas literárias.

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
ADDIE BUNDREN NO REINO DO INDECIDÍVEL: UMA LEITURA DESCONSTRUTIVA DE WILLIAM FAULKNER	
Leila de Almeida Barros	
DOI 10.22533/at.ed.2831925061	
CAPÍTULO 2	14
SIMBAD, O MARUJO: TECENDO RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM	
Jaqueline de Carvalho Valverde Batista	
DOI 10.22533/at.ed.2831925062	
CAPÍTULO 3	34
RENATO RUSSO E A POESIA DE RESISTÊNCIA EM O DESCOBRIMENTO DO BRASIL E GIZ	
Elisângela Maria Ozório	
DOI 10.22533/at.ed.2831925063	
CAPÍTULO 4	46
FIGURAÇÃO DA INFÂNCIA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS	
Eldio Pinto da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2831925064	
CAPÍTULO 5	61
O ESPAÇO EM <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H</i> DE CLARICE LISPECTOR	
Gilda Marchetto	
DOI 10.22533/at.ed.2831925065	
CAPÍTULO 6	70
ESPAÇO E EXIGUIDADE NA CARACTERIZAÇÃO DAS LITERATURAS MINORITÁRIAS	
Nelson Luís Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.2831925066	
CAPÍTULO 7	81
A INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
DOI 10.22533/at.ed.2831925067	
CAPÍTULO 8	92
O LIVRO-JOGO COMO ATRATIVO LITERÁRIO PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL	
Pedro Panhoca da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2831925068	
CAPÍTULO 9	101
O INCONSCIENTE POLÍTICO NAS QUESTÕES SOBRE O MUNDO RURAL EM PEDRO PÁRAMO	
Renner Coelho Messias Alves	
DOI 10.22533/at.ed.2831925069	

CAPÍTULO 10	113
ESTÉTICAS NA FORMAÇÃO DE PLATEIA PARA O TEATRO	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.28319250610	
CAPÍTULO 11	122
IDENTIDADE GOIANA E O MITO DO ATRASO NA OBRA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS	
Thiago Sanches	
DOI 10.22533/at.ed.28319250611	
SOBRE O ORGANIZADOR	132

ADDIE BUNDREN NO REINO DO INDECIDÍVEL: UMA LEITURA DESCONSTRUTIVA DE WILLIAM FAULKNER

Leila de Almeida Barros

Unesp/FCLAr
Araraquara - SP

RESUMO: O principal objetivo deste trabalho é oferecer uma nova possibilidade de análise do monólogo interior de Addie Bundren, personagem central de *Enquanto agonizo*, romance de William Faulkner publicado em 1930. Sem deixar de levar em conta o imperativo do diálogo com a tradição, busca-se amparo no pensamento filosófico de Jacques Derrida, sobretudo naquelas ideias apresentadas n’*A farmácia de Platão* (2005) a respeito do quase-conceito de *pharmakón*. Acredita-se que a matriarca da família Bundren – duplamente viva e morta, audível e inaudível, presente e ausente – transmuta-se ao longo da narrativa em uma linguagem que lhe serve tanto de veneno como de remédio e, ao fazê-lo, passa a residir no reino do indecível.

PALAVRAS-CHAVE: William Faulkner. Jacques Derrida. Morte. *Pharmakón*. Indecível

ABSTRACT: The main objective of this work is to offer a new possibility of analysis of the interior monologue of Addie Bundren, central character of William Faulkner’s 1930s novel *As I lay dying*. Although the necessity of dialoguing with the tradition is taken into consideration,

a support in Jacques Derrida’s philosophical thinking is here sought, especially those ideas presented in *Plato’s pharmacy* (2005) regarding the quasi-concept of *pharmakón*. It is believed that the matriarch of the Bundren family – doubly alive and dead, audible and inaudible, present and absent – transforms herself throughout the narrative into a language that serves as both poison and remedy and, in doing so, starts to dwell in the realm of the undecidable.

KEYWORDS: William Faulkner. Jacques Derrida. Death. *Pharmakón*. Undecidable

1 | INTRODUÇÃO

O escritor modernista norte-americano William Faulkner, autor do capital romance *O som e a fúria* (1929), foi um dos responsáveis por trazer a energia e os recursos estéticos do modernismo “à quase moribunda tradição da ficção sulista americana” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 308, tradução nossa), sem precisar abrir mão das especificidades de sua terra. Tais recursos, mesmo quando ancorados na temática da narrativa sulista, conferem à sua linguagem literária um alto grau de universalidade, atestado pela crítica desde as primeiras décadas do século passado, quando o autor publicava seus trabalhos iniciais.

De dentro do microcosmo do condado

imaginário de Yoknapatawpha surgem personagens oriundas de classes e cores diversas a lutar contra as circunstâncias hostis da sociedade e as contradições de seu ser. Tais personagens carregam ainda o peso de um passado permeado por relações desiguais de poder, estagnação política e social e preconceito somado às incertezas de um presente que lhes abalou o sentido de identidade e tradição. Isso fica claro mesmo ao leitor iniciante da obra do modernista de Mississippi.

Publicado um ano depois de *O som e a fúria*, romance que consagraria o sulista, no centro narrativo de *Enquanto agonizo* (1930) há uma miserável família de agricultores que viaja de carroça rumo à cidade de Jefferson com o corpo da matriarca em um caixão. Embora a viagem e as ações que dela se desenrolem tragam à superfície, em um primeiro momento, apenas a melancolia do luto recente, quanto mais se avança na leitura dos monólogos da família Bundren mais se torna palpável o encontro com indivíduos completamente arruinados diante não apenas da morte, mas da vida como um todo.

Nesta narrativa, questões como a perda da crença do homem em qualquer tipo de transcendência, a ruptura entre tempo psicológico e tempo cronológico e a fragmentação da subjetividade têm papel fundamental. Evidentemente, o processo histórico e econômico da modernização e seus desdobramentos tiveram grande influência na criação dos aspectos mais íntimos dessas personagens, cuja reação a este mundo desumanizador – ou a sua ausência, em alguns casos – está, sobretudo, estritamente ligada a temas que desde sempre inquietam a Filosofia, como a morte, a loucura e a linguagem.

Para o propósito deste trabalho será discutido o capítulo “Addie” com o auxílio do pensamento derridiano, mais especificamente aquele apresentado em *A farmácia de Platão* (2005). Este capítulo tem a forma de um monólogo interior e é o único em que se expõe a história do ponto de vista da matriarca já morta com ênfase em sua desconfiança em relação às palavras. Chama a atenção que Addie ganhe voz em *Enquanto agonizo* apenas após tornar-se um *it* indefinível. Por isso, com base na análise de Derrida acerca do surgimento da escrita na Grécia Antiga e a consequente seleção de apenas um sentido ofertado a ela – o de veneno, em prejuízo de outro sentido, o de remédio – discute-se a problemática da entrada da metafísica ocidental no pensamento dualista. Derrida evidencia que mesmo Platão permanece no terreno do indecível, quando admite timidamente que a escrita pode ser tanto veneno quanto remédio. Não *um ou outro*, mas sim *um e outro*, a morta-viva Addie e a linguagem em que se transfigura parecem igualmente habitar o não-lugar do indecível que desafia o pensamento dualista ocidental.

2 | ALGUMAS REFLEXÕES ACERCA DA CRÍTICA DESCONSTRUTIVA

Certos aspectos da crítica desconstrutiva devem ser pontuados antes que se prossiga com estas reflexões. É sabido que, depois da Segunda Guerra, nomeadamente,

ocorre um significativo questionamento da experiência do mundo como um todo e, mais especificamente, uma reconfiguração da própria ideia de sujeito – a autonomia, a centralidade e a moral do sujeito humanista tornam-se valores questionáveis a partir do que dizem pensadores como Sigmund Freud, Karl Marx e Friedrich Nietzsche, para citar apenas alguns. O sujeito do pós-guerra não só deixa de se perceber livre ou centrado, mas compreende ainda, por meio da então incipiente Psicanálise, que até seu discurso é perpassado por ideologias diversas e mesmo por um inconsciente coletivo. Quando a correspondência entre pensamento, mundo e elocução, isto é, entre prática e teoria, cai por terra dá-se lugar à incerteza, que se transmuta em ponto de partida para abarcar o mundo e, mais especificamente, a arte.

O pós-estruturalismo é, dessa forma, um questionamento filosófico e ontológico das estruturas vigentes nas ciências, principalmente as humanas. É, também, de maneira mais abrangente, uma nova forma de pensar o mundo sem estar confinado às categorias de pensamento pré-estabelecidas. De acordo com Jonathan Culler (1997), é importante não perder de vista que na crítica desconstrutiva, que é herdeira do pensamento de Jacques Derrida – se que se pode falar em herança nesse sentido mais elementar quando o assunto é Desconstrução –, as hierarquias e binarismos caem por terra, sobretudo a oposição entre escrita e oralidade que data desde o pensamento platônico.

De acordo com o autor, é possível distinguir dois tipos de leitura e crítica desconstrutivas. A primeira devolve ao texto qualquer ambiguidade ou discrepância, isto é, demanda (ou não) do próprio texto que ele fale por si e que apresente suas próprias (in)conclusões. A segunda foca sua atenção, por meio da técnica de leitura do *close reading*, justamente naquilo que parece acessório ou resistente ao entendimento de um texto. Em outras palavras, atenta para as estruturas *internas* que foram recalcadas para que o texto pudesse, enfim, alcançar uma unidade narrativa e temática. Enquanto o primeiro tipo de leitura deixa de lado, desde o início, a pretensão de alcançar conclusões definitivas e passa a admitir desfechos indeterminados e, até mesmo, paradoxais, o segundo tipo move-se dos mínimos detalhes às mais abstratas categorias da Filosofia.

Há, contudo, nos dois caminhos de leitura, o abandono da insistente obrigação que a crítica literária impõe de conferir ao texto uma unidade e uma coerência temáticas. O objetivo dos textos que são produzidos a partir dessas reflexões deixa de ser, portanto, o de revelar o *sentido* de uma determinada obra e passa a ser o de “explorar as forças e as estruturas que se repetem na leitura e na escrita” dela (CULLER, 1997, p. 297). Faz-se necessário, a partir daí, *jogar com o texto literário*, participar de sua significação a partir daquilo que o próprio texto tem a dizer. Ao definir uma obra literária, por exemplo, como objeto de pesquisa, o crítico coloca-se diante dela como sujeito e, ao fazê-lo, deixa de permitir que o texto fale por si só. Na maioria das vezes, impõe-se, assim, uma linha de pensamento e análise ao qual o texto deve se moldar e, conseqüentemente, sua pluralidade vê-se domada pelas rédeas do binarismo.

Compreender que o texto se abre ao leitor e ganha vida e significado a partir do processo de leitura e que, portanto, ele é o ponto de partida e não de chegada; permitir que o estranho oculto pelas estruturas textuais insurja na familiaridade sem perder de vista que todo texto encerra em si mesmo algo de inapreensível; alcançar o entendimento de que o texto literário “compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-l[o]” (DERRIDA, 2005, p. 53) e que ele possibilita o próprio embate com leituras totalizantes; ter a clareza de que é preciso assinar os papéis do testamento do pensamento binário ocidental e herdar suas premissas para, só então, subvertê-lo: estas são algumas das tarefas do crítico que se propõe ao diálogo com a Desconstrução.

2.1 O *phármakon* de Jacques Derrida

Em *A farmácia de Platão* (2005), Jacques Derrida localiza a oposição entre a fala e a escrita no diálogo entre Sócrates e Fedro, quando o *pai* da Filosofia compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxera consigo. Como é comum a todos os binarismos instaurados pela metafísica ocidental, um dos polos é exaltado em detrimento do outro. Contudo, convém lembrar que essa exaltação será feita, primeiramente, por meio do mito de Theuth. Quando este deus egípcio apresenta a invenção da escrita a seu deus-rei Thamous o faz ressaltando a importância desta ciência para a melhoria da memória e da instrução, mas o soberano não crê neste benefício e censura aquela que pretende substituir a fala viva, pois “sob o pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz” (DERRIDA, 2005, p. 54-55) e, conseqüentemente, “na medida em que favorece a hipomnésia e não a memória viva, a escritura é, pois ela também, estrangeira à verdadeira ciência” (DERRIDA, 2005, p. 64, grifo do autor).

Das muitas perguntas sem respostas incitadas pela leitura do texto de Derrida, uma em especial merece destaque: se *Fedro* fora de certa forma responsável por separar, posteriormente, o mito do *logos* dando ao logocentrismo um trono imaculado, não é no mínimo intrigante que o texto seja construído com base *em ambos*, que ali aparecem invariavelmente embrenhados entre si? Isto é, se toda forma de pensamento que não servia para fundamentar o pensamento racional – cuja premissa é a de que A é A na medida em que A não é B – fora relegado pelo pensamento platônico ao segundo plano, como é o caso do mito e da metáfora, como pode ser que as contradições internas de seu texto apresentem o mito contido no *logos* e vice-versa?

Do encontro entre a escrita e a diferença e voz e a presença, Derrida chama a atenção para como Platão, por um lado, “tende a apresentar a escritura como uma potência oculta e, por conseguinte, suspeita” (DERRIDA, 2005, p. 51) e, por outro, tende a perturbar-se diante daquilo que “dando-se como remédio, pode (se) corromper em veneno, ou o que se dando como veneno pode se verificar remédio” (DERRIDA, 2005, p. 89). Contraditoriamente, a escrita seduz por conta de seu caráter suplementar e de filha assassina de sua antecessora e progenitora, a fala. Assim, a *ambivalência* do

termo *pharmakón* – que perde força, em primeiro lugar, a partir das escolhas arbitrárias de sentido feitas pelas traduções do texto platônico do grego ao latim – ora esconde-se, ora evidencia-se denunciando o problema da conceitualização e abrindo-se a uma sucessão infinda de (im)possibilidades.

O que Derrida manifesta em *A farmácia* ao chamar a atenção para a constante hesitação platônica entre apenas *um* dos dois sentidos da escrita é que, embora o princípio da não contradição aristotélica tenha *moldado* o pensamento metafísico ocidental, as oposições que dão forma a esse pensamento não são compostas por elementos diametralmente opostos entre si, pois eles estão desde sempre sistematicamente contaminados um no outro:

Não se pode mais ‘separá-las’ uma da outra, pensá-las à parte uma da outra, ‘etiquetá-las’, [...] não se pode na *farmácia* distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc. (DERRIDA, 2005, p. 146, grifos do autor).

Dito isso, aquele que, como sujeito, acredita na ilusão da medida certa entre o remédio e o veneno – assim como, *ver-se-á* mais adiante, em *Enquanto agonizo* crê-se na ilusão da medida certa entre a vida e a morte – perde de vista que a calculabilidade da medida é, na realidade, ilusória.

3 | A VOZ DE ADDIE BUNDREN DE ACORDO COM A TRADIÇÃO

Algo que pode surpreender o leitor de *Enquanto agonizo* é que nos entremeios da obra há um capítulo dedicado a Addie Bundren, a matriarca da família que morre ao início do romance, como se seu corpo fosse reanimado *via* linguagem para que a personagem pudesse contar a sua versão dos fatos passados. Por meio do uso de uma linguagem que, ao mesmo tempo, desafia e subverte algumas das principais instituições sociais e culturais, sobretudo o casamento e a Igreja, o monólogo interior de Addie investe de vida e desejo um corpo que o leitor tinha, de início, por silencioso.

Através das memórias de vida de Addie tem-se acesso ao princípio de seu casamento e sua primeira gravidez: “E então aceitei Anse. E quando eu soube que ia ter Cash, soube que viver era terrível e que essa era a resposta para isso” (FAULKNER, 2002, p. 149). Ao contrário do que pensava, apenas após dar luz a seu primeiro filho Addie percebe que sua solidão fora para sempre violada: “Soube [...] não que minha solidão tivesse que ser violada uma e outra vez a cada dia, mas que nunca tinha sido violada até que veio Cash” (FAULKNER, 2002, p. 149). Cabe ressaltar que quando sua filha Dewey Dell descobre que estaria esperando um filho, sua fala complementa a da mãe: “Sinto meu corpo, meus ossos e carne começando a se dividir e cair na solidão, e o processo de deixar de ser solitária é terrível” (FAULKNER, 2002, p. 58). Por essa razão, durante a viagem, seus esforços concentram-se única e exclusivamente na tarefa de livrar-se de sua gravidez. Ou seja, com o aborto, a menina visa não apenas evitar a repetição do erro de sua mãe, mas também, e principalmente, retornar a seu

estado natural de solidão.

Depois de Cash, Addie dá a luz à Darl e atesta de vez a infelicidade de sua vida conjugal, tendo em vista as inúmeras promessas vazias que o marido lhe faz. Assim, ela obriga Anse a prometer que, quando viesse a morrer, seria enterrada em Jefferson, junto a seus familiares, de modo a fazer finalmente coincidir uma palavra a uma ação sua: “Mas depois percebi que *eu fora enganada por palavras* mais velhas que Anse ou amor, e que a mesma palavra enganara Anse também, e que minha vingança seria que ele nunca saberia que eu estava me vingando” (FAULKNER, 2002, p. 150, grifos nossos). Após ter um caso extraconjugal com o reverendo da cidade, Whitfield, nasce Jewel. Atente-se para a escolha do autor pelo nome dessa personagem, que significa joia em português. Fruto de um pecado, Jewel torna-se seu filho preferido, aquele que seria sua cruz e salvação e que a salvaria da água e do fogo durante a jornada até Jefferson. Em seguida, a menina Dewey Dell e o menino Vardaman vêm para, em suas palavras, “substituir a criança que eu roubara dele. E agora ele tem três filhos que são seus e não meus. E então eu podia me preparar para morrer” (FAULKNER, 2002, p. 153).

É evidente que Jewel, que não é filho de Anse, é precisamente aquele que Addie considera como filho seu, enquanto Cash, Darl, Dewey Dell e Vardaman são por ela menosprezados, pois neles, embora haja um pouco de si, há também muito do dissimulado e manipulador Anse. O menosprezo de Addie pelos frutos de seu casamento e pelas palavras falaciosas de seu marido se estende, ainda, para a religião, encarnada no romance pelas figuras da vizinha Cora Tull e do Reverendo Whitfield. Tanto um quanto outro, para Addie, esconde a mesquinha de sua natureza por detrás do véu da religião: “As pessoas para as quais o pecado é apenas uma questão de palavras, para elas a salvação é apenas palavras também” (FAULKNER, 2002, p. 153).

Tendo em vista que as leituras anteriores de um texto não devem ser tratadas dentro da crítica desconstrutiva como acidentes ou desvios a serem recusados, mas sim como “manifestações ou deslocamentos de forças importantes dentro da obra” (CULLER, 1997, p. 307) e a necessidade não apenas de herdar, mas de escolher como, o que e por que se herda através da reinserção na própria tradição, percorrer-se-á um breve caminho mais ou menos diacrônico em visita a alguns daqueles que se dedicaram a refletir acerca do discurso morto-vivo de Addie Bundren.

Para Olga Vickery (1959) é inequívoco que em *Enquanto agonizo* a mulher e o marido pertencem a esferas distintas: enquanto ela é pura ação, ele é apenas palavra. O caso de Addie com Whitfield é iniciado justamente após a mulher perceber que seu marido provinha de um mundo completamente dessemelhante ao seu. Nesse sentido, a traição poderia ser lida como uma forma encontrada por ela para tentar encontrar e ativar sua própria humanidade, ainda que, a posteriori, seu amante também se revele um homem de juramentos ocultos e expressões dissimuladas.

Corroborando a opinião de Vickery, Joseph R. Urgo (1988) acredita que já que

Addie está orientada para a ação é apenas através da experiência de um fenômeno que ela pode compreendê-lo: “pecado e amor e medo são apenas sons que pessoas que nunca pecaram nem amaram nem temeram utilizam para designar o que jamais tiveram nem poderão ter até que esqueçam as palavras” (FAULKNER, 2002, p. 151), diz a matriarca. Assim, para compreender o que é o pecado, é necessário pecar. Da mesma forma, para compreender o que é a morte, é preciso morrer. Apenas após passar por essas duas experiências, Addie pode dizer algo sobre elas. Por isso, depois de dar mais três filhos ao marido, a mulher decide seguir o conselho do pai e se preparar para morrer: “Eu só lembrava como meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (FAULKNER, 2002, p. 147).

De acordo com Edmond L. Volpe (1967), a ideia do pai de Addie alude a um código moral rígido característico do sul dos Estados Unidos. Para a religião cristã, o que se vive na terra é apenas uma preparação para o que se viverá na eternidade do céu. Contudo, Addie não acredita no mundo espiritual, como é o caso de Cora Tull, e, portanto, é como se sua identidade só pudesse ser apreendida por meio de seu corpo – primeiro através da gravidez dos cinco filhos e depois através de sua morte. Se a salvação de Cora depende apenas de palavras que garantam a promessa de uma vida eterna, a salvação da matriarca da família depende da ação no aqui e no agora. Note-se, novamente, como Addie critica a concepção que a vizinha tem do pecado e da salvação, respectivamente:

Um dia eu conversava com Cora. Ela rezou por mim porque acreditava que eu era cega ao pecado, querendo que eu me ajoelhasse e rezasse também, porque as pessoas para as quais o pecado é apenas uma questão de palavras, para elas a salvação é apenas palavras também (FAULKNER, 2002, p. 153).

Por esse motivo, Terrell L. Tebbetts (2004, tradução nossa) enfatiza que Cora e Whitfield seriam as duas personagens mais próximas de Addie que, juntamente com Anse, “usam as palavras para criar realidades separadas das ações”, ambas por meio da religião. O ódio de Addie em relação às palavras parece ter a ver, nesse sentido, com as tentativas constantes dos demais de substituir a existência real pela abstração. Whitfield, um homem que deveria honrar a palavra de Deus, na prática comete o pecado do adultério. Cora, guiada por regras que teoricamente a tornariam uma boa esposa, na verdade, não sabe nem mesmo cozinhar. Além disso, enquanto o Reverendo não confessa o adultério, partindo do pressuposto de que o desejo de contar já foi tomado por Deus como uma ação, Cora, que diz viver de acordo com os ensinamentos do Pai, julga a vizinha veementemente por seus atos. Assim, se é verdade que Addie não encontra qualquer totalidade por ela ansiada em verdades eternas como o amor, é também verdade que “não encontra essa totalidade num reino transcendente, que, afinal, ela experimenta principalmente nas mesmas palavras que desconfia” (TEBBETTS, 2004, p. 128, tradução nossa).

Para Doreen Fowler (1989), cujos trabalhos têm como base a teoria lacaniana,

a saída do mundo pré-Edipiano e a entrada na ordem simbólica – ou seja, no reino da palavra e dos sistemas e instituições culturais – significariam a perda dessa totalidade a que Addie deseja se reconectar. Por isso a escolha da morte, já que por meio dela Addie adentra novamente a terra, reino da conexão original. Nessa lógica, seu desprezo pelas palavras se daria justamente porque a entrada de seus filhos na ordem da linguagem é o elemento responsável por cortar perpetuamente os laços entre eles. Assim, em seu monólogo, a mãe “reconhece o que Saussure já apontara, sobre a arbitrariedade da linguagem, um sistema de signos que substitui um referencial ausente” (FOWLER, 1989, p. 320, tradução nossa). Através de sua morte, Addie almejava não apenas reestabelecer o contato entre ela e o mundo, numa tentativa de retorno ao mundo pré-Edipiano em que ela e seus filhos eram um só, mas também “desafiar as estruturas paternas de significado” (FOWLER, 1989, p. 317, tradução nossa), já que ela é a força de onde irradiam as ações e reações das demais personagens.

Cabe ainda observar os espaços do romance habitados pela matriarca. Patrick O’Donnell (1991) foi um dos primeiros a apontar para a passagem gradual que nele se opera do privado ao público. Quando ainda vive, Addie habita apenas a esfera privada de sua casa, mais especificamente o espaço de sua cama. Por outro lado, seu cadáver, confinado ao espaço do caixão e, em uma escala maior, ao da carroça, parte em direção a cenários cada vez mais públicos e diversos, como o rio que quase engole a família, as casas dos vizinhos que se decidem por ajudar os Bundren no meio do caminho, o espaço em trânsito e indefinido da estrada e, por fim, o espaço público do cemitério de Jefferson. Viva, Addie é inércia, morta é puro movimento.

A respeito disso, de acordo com André Bleikasten (1973) a oposição movimento/inércia seria o próprio núcleo do romance. Figuras e espaço estão em movimento – a parelha; o cavalo de Jewel; os urubus em círculos sobre a carroça da família; o rio em fluxo – por causa da inércia, que estaria investida de um movimento latente. O conceito de *imobilidade dinâmica* de que fala o autor tem justamente a ver com o fato de que é o corpo estático de Addie aquilo que obriga a família a se pôr em movimento. O estado de Addie, um corpo morto de consciência viva, é o que investe de vida o inanimado – “Vi a escuridão ficar em pé e ir embora rodopiando” (FAULKNER, 2002, p. 61), diz Vardaman; “A água estava fria. Estava espessa, como neve suja. Mas parecia ter vida” (FAULKNER, 2002, p. 120), diz o vizinho Vernon Tull – e faz com que superfícies planas se desmaterializem em favor da fluidez, conforme atesta a fala de Darl:

O que antes fora uma superfície plana era agora uma sucessão de montículos e buracos que subiam e desciam ao nosso redor, [...] nos incomodando com toques leves e preguiçosos nos fugazes momentos de solidez sob nossos pés (FAULKNER, 2002, p. 129).

Por fim, de acordo com Donald M. Kartiganer (2007), vida e morte tornam-se, com efeito, categorias inseparáveis no romance. Enquanto a família tenta recompor-se da recente perda da mãe, note-se como Dewey Dell apreende a atmosfera que os circunda: “O ar morto envolve a terra morta na escuridão morta, mais distante que a

visão contorna a terra morta. Ar morto e quente que pesa sobre mim, tocando-me nua através de minhas roupas” (FAULKNER, 2002, p. 59). A recorrência do adjetivo “morto” comprova que a morte toma conta também do cenário do romance. Embora o restante da família permaneça vivo, é como se a morte se pulverizasse no ar que respiram e na terra em que pisam e se tornasse parte deles pelo menos até a integralidade da viagem.

3.1 “E então eu podia me preparar para morrer”: Addie Bundren no reino do indecidível

Quando nota-se, por exemplo, que Donald M. Kartiganer (2007) toma vida e morte como conceitos que permanecem contaminados entre si no romance e André Bleikasten (1973) vê a necessidade de criar o curioso conceito de *imobilidade dinâmica* para explicar que a inércia de Addie está, na realidade, ininterruptamente investida de um movimento latente, fica evidente que o caráter indecidível de Addie abre espaço a uma análise desconstrutiva.

Viva e morta, audível e inaudível, em inércia e em movimento, presente e ausente, a figura de Addie parece transmutar-se em *it* para fazer reverberar da leitura do monólogo perguntas como: Poderíamos dizer que Addie deixa na narrativa um traço? Qual seria esse traço? Sua própria voz? Justamente as palavras em que tão pouco confia? Addie é a própria escritura, *o phármakon, a différance*? Se aquilo que Derrida chama de traço já está sempre oculto e invisível, o que acontece quando o corpo entra em decomposição apagando um pouco, mas nunca todo o traço que já é em si a presença ausente?

Pode-se dizer que a instância da morte é elemento central da ficção faulkneriana. Ela está presente em todo o território de *Enquanto agonizo* e é o que lubrifica as próprias engrenagens dessa narrativa. Note-se o título do romance em inglês, *As I lay dying*, com o verbo “to die” no presente contínuo “*dying*”, como se a morte não fosse um evento passado fechado em si mesmo, mas sim como se estivesse sempre a acontecer, presa ao movimento incessante do presente. No cenário a morte é encarnada pelas figuras dos urubus, bem como pelos fenômenos naturais impiedosos da enchente e do incêndio. Ela está imbricada, ainda, na própria linguagem narrativa, com um total de quarenta e nove menções à palavra “morte”.

Vale lembrar, ainda, que em *O som e a fúria* ela é encarnada por Quentin na forma do suicídio e remete à impossibilidade do retorno ao passado pré-Guerra Civil. Em *Absalão, Absalão!* (1936) a morte de todos os membros da família Sutpen – seja por acaso, doença ou vingança – reverbera pelo Sul com o simbólico incêndio da mansão Sutpen’s Hundred. Em *Luz em agosto* (1932) e *O intruso* (1948), ainda, ela é o próprio ponto de partida do desenlace narrativo *per se*. Ousa-se, finalmente, dizer que as mortes que perpassam a obra de Faulkner são a própria metonímia da morte do antigo Sul ou, mais especificamente, de uma cultura escravocrata e segregacionista

tão decadente quanto a própria Sutpen's Hundred.

Se a morte é elemento central à ficção faulkneriana, ela também o é para o pensamento de Derrida, para quem a desconstrução da morte é fundamentalmente uma desconstrução do logocentrismo, já que este implica uma hierarquização da vida sobre a morte. De acordo com J. Hillis Miller (1998, p. 50-51), outro nome que Derrida confere ao próprio traço é, inclusive, *morte*:

Por que trazer à tona a morte? Eu suponho porque o traço, como a morte, é invisível, inaudível, nunca presente como tal. Por outro lado, o traço “gera” a vida, que Derrida aqui não define como “orgânica”, mas como um produto de *différance*.

Outro ponto que nos chama a atenção é quando Derrida diz em seu texto “A diferença” que a letra *a* da palavra em francês *différance* “não se ouve, permanece silencios[a], secret[a] e discret[a] como um túmulo” (DERRIDA, 1991, p. 35). Mais adiante, o filósofo enfatiza:

Foi já necessário acentuar *que* a diferença *não é*, não existe, não é um ente-presente (*on*), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar *o que* ela *não é*, isto é, *tudo*; e que, portanto, ela não tem nem existência nem essência (DERRIDA, 1991, p. 37, grifos do autor).

Se por um lado Addie *não é*, já que sua existência orgânica chegou ao fim, por outro ela ainda é, considerando que suas palavras reverberam pela narrativa a partir do momento em que seu silêncio de *it* se dissolve nas águas da enchente que a família encara no início da jornada. Notem-se as definições apresentadas no dicionário *online* Merriam-Webster para o pronome *it*. Pode significar tanto “aquele” – e nesse sentido é usado “como sujeito, objeto direto ou objeto indireto de um verbo ou objeto de uma preposição geralmente em referência *a uma coisa sem vida*” (WEBSTER, 2017, grifo nosso) – como uma pessoa ou um animal cujo sexo seja desconhecido ou negligenciado. Além disso, *it* pode referir-se “a um grupo de indivíduos ou coisas, ou ainda a uma entidade *abstrata*” (WEBSTER, 2017, grifo nosso). Por fim, o pronome é também usado como sujeito de um verbo impessoal que expressa uma condição ou ação sem referência a um agente, como na frase *It is raining*.

A condição de *it* de Addie transforma-a em nada e, paradoxalmente, em tudo – note-se mais uma vez a fala de Derrida acerca da *différance* que não tem nem existência nem essência e que, por conta disso, “seremos levados a acentuar *o que* ela *não é*, isto é, *tudo*” (DERRIDA, 1991, p. 37, grifos do autor). Se, por um lado, este não-lugar é atribuído a Addie por conta de seu corpo sem vida, é também porque a discriminação e o peso de seu sexo deixam de ter importância e, por consequência, faz-se possível tornar-se uma entidade abstrata e uma condição sem referência. E o que significa ser uma condição sem referência?

Aqui vale a pena abrir um parêntese de volta ao episódio da enchente, sobretudo em relação à fala de Darl – quando a personagem diz que o que antes era “uma superfície plana era agora uma sucessão de montículos e buracos [...] nos incomodando com toques leves e preguiçosos nos fugazes momentos de solidez sob nossos pés”

(FAULKNER, 2002, p. 129) – que evidencia que a falta de solidez que a correnteza impõe reduz a possibilidade de um chão seguro em que as personagens possam pisar. A série desordenada de lacunas prontas a desequilibrá-los durante a tentativa de travessia do rio também leva o caixão de Addie água adentro. Ao ver o caixão à deriva no rio, Darl pula da carroça, aparentemente no intuito de salvá-lo, mas, como comprova Vardaman, emerge das águas com as mãos vazias: “suas mãos saem vazias da água se esvaziam de água se esvaziam de tudo” (FAULKNER, 2002, p. 132). Assim que é narrado pela última vez por Cash – e convém enfatizar que a escolha de sempre oferecer mais de um ponto de vista a cada um dos principais pontos narrativos *via* monólogo interior já desarticula a ideia tão querida à crítica de coerência estrutural e temática, além de desestimular a busca pela verdade única do texto faulkneriano – o episódio da enchente abre espaço à voz de Addie.

Além de condição sem referência, água de correnteza que esvazia as mãos, poder-se-ia, por outro lado, considerar que a matriarca dos Bundren é, na verdade, uma morta-viva, por ater-se do início ao fim da narrativa ao invisível fio da linguagem e por manter-se psíquica e mesmo fisicamente em movimento, pelo menos na cabeça de Darl, conforme atestam as passagens a seguir:

Durante um instante o caixão resiste, como que voluntariamente, como se em seu interior seu corpo magro como uma vara se aferrasse a ele furiosamente, apesar de morto, com certa modéstia, como se ela tivesse tentado esconder um vestido manchado que ela não podia evitar que molhasse o corpo. E então o caixão se solta, levantando bruscamente como se o definhamento de seu corpo tivesse acrescentado leveza às tábuas ou como se, vendo que o vestido ia lhe ser arrancado, corresse atrás dele numa virada apaixonada que refletisse seu desejo e necessidade (FAULKNER, 2002, p. 86);

Depois o caixão cai para frente, tomando impulso, mostrando Jewel e as brasas em cima dele em rajadas produzidas, como se estivesse rodeado de um halo de fogo. Sem parar o caixão cai e se empina de novo, para, e depois cai vagarosamente para frente e na cortina de fogo (FAULKNER, 2002, p. 191).

De acordo com Aparecido Donizete Rossi (2015), observa-se que a encarnação de tal posicionamento, o de morto-vivo, pressupõe a ocupação de “um lugar gerador e subversor de significados em meio a essa existência; ocupa, portanto, um lugar político” (ROSSI, 2015, p. 125). Não só isso, este lugar é, na verdade, triplo, pois o morto-vivo ocupa e transita nos âmbitos da vida, da morte e do meio-termo entre uma e outra, levando-se em consideração que “nenhuma das leis que regem esses mundos lhe é plenamente aplicável, limitadora ou repressora, pois o morto-vivo é o exemplo máximo da transgressão” (ROSSI, 2015, p. 130).

A matriarca que retorna ao mundo dos vivos via linguagem o faz para contar a sua versão dos fatos, para oferecer mais uma alternativa à história de uma família que é contada a conta-gotas pelos filhos e pelo marido, cada um com o privilégio de ter seu ponto de vista exposto do início ao fim da narrativa. O posicionamento do monólogo de Addie nos entremeios do romance parece ser indício não apenas de um divisor de águas, já que o leitor de *Enquanto agonizo* não é o mesmo depois do encontro com

as palavras ácidas e diretas daquela que, até então, permanecia em silêncio dadas às limitações da finitude humana. Parece ser, mais do que isso, um indício de que:

O morto-vivo denuncia que não há limite absoluto entre lá (o mundo dos mortos) e cá (o mundo dos vivos), mas sim um *continuum* entre lá e cá que, em última instância, revela que o lá é o cá e que ambos são meramente convenções, maniqueísmos, do aqui (ROSSI, 2015, p. 130).

Pode-se dizer que a estrutura do romance como um todo – a saber, 59 capítulos sob a forma do monólogo interior misturado ao fluxo de consciência – permite à voz de Addie fazer-se voz apenas na medida em que um leitor com ela se encontra. Nenhuma das outras personagens ouve qualquer eco mínimo de suas palavras, mesmo quando Darl e Vardaman intentam escutá-la de dentro do caixão. Vardaman, em sua ingenuidade infantil, diz conseguir ouvi-la, mas admite não entender exatamente o que ela diz: “Ponho o ouvido perto e posso ouvi-la. Só não posso entender o que ela está dizendo” (FAULKNER, 2002, p. 185). É depois disso que Darl incendeia o celeiro em que jaz o caixão de sua mãe e Addie passa por um segundo ritual de desmaterialização, agora por meio do fogo. Se, por um lado, pode parecer que Addie fala para ninguém ouvir e, de certa forma, inscreve seu corpo-linguagem na história à toa, por outro lado não se pode perder de vida que a própria *différance*:

Não comanda nada, não reina sobre nada e não exerce em parte alguma qualquer autoridade. Não se anuncia por nenhuma maiúscula. Não somente não há qualquer reino da diferença como esta fomenta a subversão de todo e qualquer reino. O que a torna evidentemente ameaçadora e infalivelmente receada por tudo aquilo que em nós deseja o reino, a presença passada ou por vir de um reino (DERRIDA, 1991, p. 55).

Addie passa por água e fogo, mas resiste fisicamente até o fim da jornada e seu almejado encontro com a terra de Jefferson. Isto parece ocorrer, paradoxalmente, porque ela se desmaterializa *em*, se agarra *a* e, em certa medida, se transmuda *em* linguagem. Linguagem esta que, para a personagem, também é veneno e remédio. Veneno porque as palavras de Anse – materializadas sob a forma de promessas que não se cumprem e de ações dissociadas por completo das palavras por ele proferidas – enganam a mulher e a levam a desacreditar por completo em abstrações que não venham acompanhadas de feitos. Remédio porque apenas quando abraça seu estado de condição sem referência, de presença ausente, de morta-viva, é que Addie pode se inscrever em uma narrativa da qual participa, aparentemente, apenas de forma passiva. “Evidentemente ameaçadora e infalivelmente receada”, a linguagem em que Addie se transforma parece ser aquela cujo único reino possível é o do *indecidível*.

REFERÊNCIAS

BLEIKASTEN, André. “The Setting”. In: **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 276-285.

BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. **From puritanism to postmodernism: a history of American literature**. New York: Penguin Books, 1991.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1982.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Margens da Filosofia**. Trad. Tradução Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papius, 1991.

FAULKNER, William. **Enquanto Agonizo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.

FOWLER, Doreen. "Matricide and the Mother's Revenge: As I Lay Dying". In: **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 315-328.

HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. **A companion to Faulkner studies**. London: Greenwood Press, 2004.

IT. In: COLLEGIATE DICTIONARY. **Merriam Webster Online**. Merriam-Webster, Incorporated [19--]. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/it>> . Acesso em: fev 2016.

KARTIGANER, Donald M. "By It I Would Stand or Fall': Life and Death in As I Lay Dying". In: **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 363-375.

MILLER, Hillis J. "Trace": In: GASTON, Sean e MACLACHLAN, Ian (ed). **Reading Derrida's Of grammatology**. New York: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 47-51

O'DONNELL, Patrick. Between the Family and the State: Nomadism and Authority in As I Lay Dying. **Faulkner Journal**, University of Central Florida, vol 7, 1991. Disponível em: < <http://english.cah.ucf.edu/faulkner/>>. Data de acesso: dez 2016.

ROSSI, Aparecido Donizete. Resurrectum de Tenebris: o Lich na Ficção. **Abusões**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 1, 2015. < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/index>>. Data de acesso: fev 2016.

TEBBETS, Terrell L. "Postmodern Criticism". In: HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. **A companion to Faulkner studies**. London: Greenwood Press, 2004, p. 125-161.

URGO, Joseph R. William Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of the Figurative in as I Lay Dying. **South Atlantic Review**, v. 53, n. 2, 1988, p. 11-23.

VICKERY, Olga W. "The Dimensions of Consciousness". In: **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 236-248.

VOLPE, Edmond L. **A reader's Guide to William Faulkner**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.

SIMBAD, O MARUJO: TECENDO RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM

Jaqueline de Carvalho Valverde Batista

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”

São José do Rio Preto – São Paulo

RESUMO: O trabalho propõe uma relação entre texto e imagem na obra *Simbad, o Marujo*, obra anônima, adaptada por Ana Maria Machado. Nessa obra, mergulhar-se-á para conhecer com afinco sua composição: a distribuição de imagens – ilustrações de Igor Machado – e seus atributos relacionados às palavras que compõem o texto adaptado por Ana Maria Machado. Na análise entre texto e imagem da obra, ressaltaremos a função da ilustração e suas contribuições para a construção de interpretações para o texto. Ainda, em síntese, destacaremos as possíveis escolhas feitas pelo ilustrador ao apresentar determinada imagem para o texto (qual parte ele destaca por meio da ilustração e no que ela pode contribuir na construção da interpretação textual). Entendendo-se o texto como norteador da imagem, considerar-se-á as contribuições de Rudolf Arnheim (1974), que atribui às imagens características que podem influenciar na interpretação do texto. Nas imagens (ilustrações) presentes em *Simbad, o Marujo* pode-se evidenciar, por exemplo, o predomínio

de traços que contornam as imagens, o que, segundo Arnheim (1974), delimita o objeto. Além dos traços, as cores, a sobreposição de contornos, a iluminação, a focalização adotada pelo narrador, atuam como norteadores de possíveis interpretações para a obra (relação entre texto e imagem). Na esteira de Arnheim (1974), serão utilizadas as contribuições de Nodelman (1988), de Bal (2009) para estabelecer essa relação e, por fim, ressaltar-se-á, de fato, se as imagens são realmente direcionadas pelo texto escrito.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil e juvenil; imagem; texto; relação tensional – texto/imagem; Ana Maria Machado.

ABSTRACT: This paper proposes a relationship between the text and the image of *Simbad, o Marujo*, an anonymous work adapted by Ana Maria Machado. The distribution of the images – illustrated by Igor Machado – and the attributes related to the words that compose the text adapted by Ana Maria Machado are focused in this work so we can truly understand its composition. In this analysis of the text and the image, we emphasize the function of the illustration and its contributions for the constructions of the interpretations about the text. We also highlight the possible choices made by the illustrator when presenting a determined image for the text (which part stands

out by the illustration chosen and how this may contribute on the construction of the textual interpretation). Considering the text as the image's guidance, we consider the contributions of Rudolf Arnheim (1974), who attributes characteristics to the images that may influence on the interpretation. On the images present in *Simbad, o Marujo*, we can see, for instance, the predominance of traits outlining the illustrations, what, according to Arnheim (1974), delimits the object. Besides the traits, the colours, the overlapping outlines, the lighting and the focus used by the narrator act as a guide for possible interpretations for the work (text and image relationship). On the same line as Arnheim (1974), we use contributions of Nodelman (1988) and Bal (2009) to establish that relationship and, finally, we analyse if the images are actually orientated by the text.

KEYWORDS: children and juvenile's literature; image; text; text-image tensional relationship; Ana Maria Machado.

1 | INTRODUÇÃO

Simbad, o Marujo (2009) é uma história oriental, obra anônima, embora, segundo informações trazidas em um anexo da editora Moderna junto à obra em questão, durante muito tempo essa narrativa tenha sido considerada parte da famosa obra *As mil e uma noites*, contos narrados por Sherazade ao sultão Shariar para adiar a execução de Sherazade, historiadores contemporâneos verificaram que ela tem uma origem bastante diversa. Essa obra foi adaptada pela escritora brasileira Ana Maria Machado e compõe o cenário da literatura infantil e juvenil com maestria e grande importância, pois ressalta a riqueza e a complexidade da cultura árabe. As obras de Ana Maria Machado são bem conhecidas, em especial, no cenário brasileiro, e a autora é premiada por suas obras, além de ocupar a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras.

Em linhas gerais, o livro apresenta a história da personagem Simbad, um marujo. A personagem torna-se rica e conhecida, porém enfrenta várias peripécias, em sete viagens que faz a terras árabes. Suas aventuras são contadas, no livro, seguindo a ordem cronológica de cada viagem, à outra personagem de mesmo nome, Simbad, um carregador, o qual chega à mansão da personagem protagonista (Simbad, o marujo) e no local ele é bem recebido. Em sete jantares, Simbad, o marujo, conta ao seu xará sobre as viagens que fez, os perigos que enfrentou, naufrágios, baleias gigantescas, pássaros imensos, macacos que devoram pessoas, piratas violentos, além de enfrentar bravamente à fome. Todos esses obstáculos são vencidos com a ajuda de Alá, o que marca a tradição religiosa árabe, e a personagem consegue ficar rica, comercializando, sobretudo, pedras preciosas e exóticas mercadorias que ganha e que também encontra durante suas viagens.

A obra em questão, além de apresentar o conteúdo em palavras - texto escrito - compõe-se por imagens, ilustrações de autoria de Igor Machado. O ilustrador atua

no campo da ilustração editorial e produz histórias em quadrinhos e animações. As ilustrações, em *Simbad, o Marujo*, formam o seu quinto trabalho em livro infantil. No livro há 32 páginas de ilustrações e a capa também é ilustrada.

Ao adentrar a obra adaptada por Ana Maria Machado, percebe-se que há uma relação entre texto e imagem que permite olhares, interpretações possíveis das partes e do todo da composição. É neste tocante que este trabalho propõe verificar como é construída essa relação entre texto e imagem e qual a função da imagem em relação ao texto.

Ao final do trabalho, chegar-se-á a uma conclusão sobre a possível relação que se estabelece, que se tece, entre texto e imagem na referida obra adaptada por Ana Maria Machado. Para compreender o universo da imagem (composição) e do texto serão utilizadas as contribuições de Arnheim (1974); de Nodelman (1988); de Bal (2009).

2 | TECENDO RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM

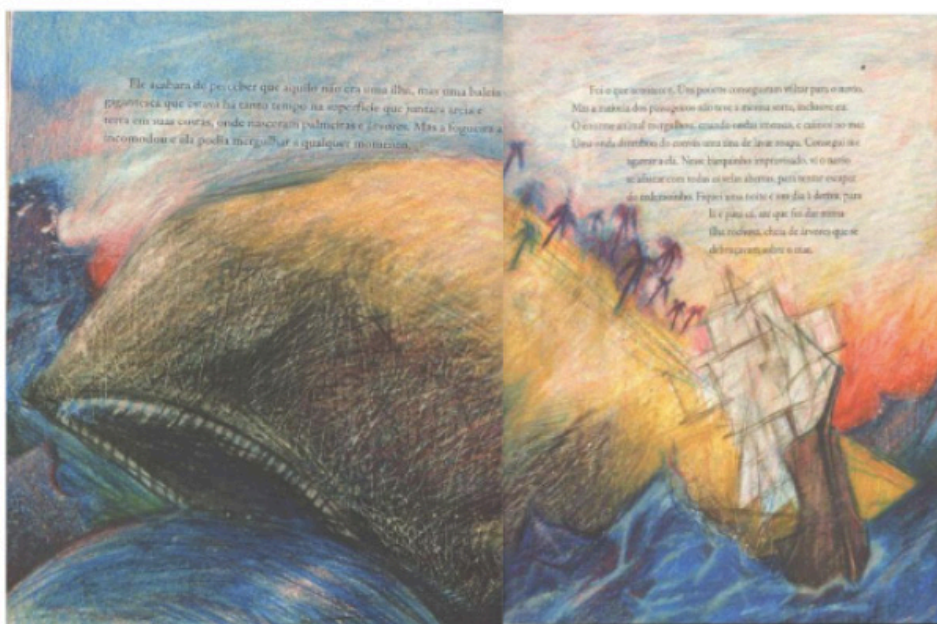
A obra *Simbad, o Marujo* (2009) integra-se à literatura infantil e juvenil e apresenta, em sua composição, a parte textual e as ilustrações. Segundo Nodelman (1988, p. 40), os textos existem antes das imagens. É necessário, portanto, ter o material escrito para que se possa pensar em construir uma ilustração, imagem, que retrate o que as palavras apresentam. Também, o crítico aponta que as imagens são interpretações que se têm do texto narrativo e, dependendo da interpretação, do olhar que se tem para com o texto, a imagem pode retratar essa interpretação por meio da escolha de cores, traços, contornos, ângulos.

Antes mesmo de o leitor ler um livro, de acordo com Nodelman (1988, p. 40), ele tem uma impressão para qual público foi pensado ou direcionado o mesmo, pela impressão da capa, imagens, letras, cor, tamanho, elementos que o crítico explica, nesse livro de 1988, que está presente nas referências, como um todo. Ainda, o crítico ressalta que, dependendo do tamanho do livro, o leitor, antes de ler, pode apresentar um entendimento de que talvez os maiores em tamanho sejam mais densos e os menores, mais delicados, os quais apresentam mais ilustrações (1988, p. 40). Também, Nodelman (1988, p. 49) aponta que em sua própria existência, então, os livros ilustrados expressam o nosso pressuposto das relações metafóricas entre aparência e significado e cada detalhe deve ser observado, desde os mais superficiais até os mais rebuscados, pois são importantes na interpretação, muito significativos e sugestivos.

As imagens presentes em *Simbad, o Marujo* (2009), apresentam uma técnica de pintura que parece ser feita em giz de cera ou em lápis de cor em aquarela. Essa pintura aproxima-se ao universo da criança, pois, além de ser uma técnica que se utiliza de um material, na maioria das vezes, usado por esse público, também o colorido das

cores lhe passa a ser mais atrativo.

Nas imagens (ilustrações) presentes na obra adaptada por Ana Maria Machado percebe-se o predomínio de traços que contornam as imagens, o que, segundo Arnheim (1974), delimitam o objeto. As imagens ocupam a página em sua completude e algumas ocupam página dupla, o que pode ampliar o papel interpretativo dessas imagens, ou seja, o tamanho da imagem pode indicar, por exemplo, a dimensão proporcional do perigo enfrentado, no caso, pela personagem Simbad, o marujo, frente ao seu norteador, o texto. A imagem que segue ocupa duas páginas do livro, vejamos:

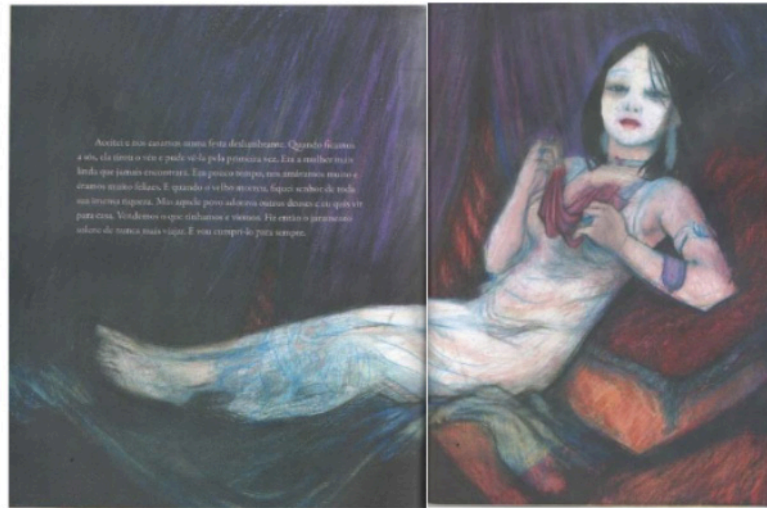


Nessa imagem, em página dupla, o texto aparece na parte superior das páginas e a imagem ocupa a maior parte das páginas em relação ao texto escrito. Vejamos a primeira parte:

Ele acabara de perceber que aquilo não era uma ilha, mas uma baleia gigantesca que estava lá há tanto tempo na superfície que juntara areia e terra em suas costas, onde nasceram palmeiras e árvores. Mas a fogueira a incomodou e ela podia mergulhar a qualquer momento (MACHADO, 2009, p. 12).

Nesse trecho, relacionado à imagem, percebe-se que está norteadada por aquele porque retrata exatamente essa espécie de baleia que parece uma ilha. A imagem que ocupa página dupla, possivelmente destaca a proporção do perigo enfrentado durante a viagem, pois a baleia era gigantesca perante os marujos.

Relacionado ao que se refere a dimensão ou tamanho, mas diferentemente do que parece estar expresso nessa imagem apresentada acima (dimensão maior de perigo), aparece a seguinte imagem:



Nessa imagem, pode-se observar a representação de uma mulher semideitada em uma posição que parece sedutora até mesmo pelo uso das cores vermelha e branca. Essa mulher é descrita no seguinte trecho:

Aceitei e nos casamos numa festa deslumbrante. Quando ficamos a sós, ela tirou o véu e pude vê-la pela primeira vez. Era a mulher mais linda que jamais encontrara. Em pouco tempo, nos amávamos muito e éramos muito felizes. E quando o velho morreu, fiquei senhor de toda sua imensa riqueza. Mas aquele povo adorava outros deuses e eu quis vir para casa. Vendemos o que tínhamos e viemos. Fiz então o juramento solene de nunca mais viajar. E vou cumpri-lo para sempre (MACHADO, 2009, p. 52).

Relacionada ao texto escrito, a imagem apresenta a beleza da filha do velho que Simbad, o marujo, conheceu e que lhe deu a filha em casamento, uma moça aparentemente jovem e bela que aparece, na imagem, semideitada numa posição diagonal na página, em vestes brancas, assim como a face dela, o que sugere uma pureza. Mas, também, a sensualidade aparece marcada pelo destaque da cor vermelha da almofada, do lenço que segura em suas mãos e os lábios, bem como o realce da maquiagem nos olhos expressam a tensão entre o puro e o sensual.

Portanto, a imagem que representa a filha do velho, parece destacar a proporcionalidade grande de beleza da moça, diferentemente da imagem anterior que reforça o grau de perigo. Assim, pode-se perceber que a imagem que ocupa a página dupla enfatiza a proporção de tamanho de perigo ou de beleza na obra adaptada por Ana Maria Machado.

Além da dimensão do tamanho, as linhas que aparecem nas imagens podem atribuir o peso e a solidez das mesmas imagens. A maioria das imagens que aparecem na obra em questão apresentam linhas grossas. Relacionadas ao texto, esse peso das ilustrações pode configurar os perigos enfrentados pela personagem Simbad, o marujo, em suas sete viagens.

Junto às linhas mais grossas há a profundidade nas imagens que, como aponta Arnhein (1974), pode ser notável, por exemplo, pela sobreposição dos contornos:

Enquanto os contornos se tocam ou se cruzam, mas não se interrompem reciprocamente, o efeito espacial é nulo ou fraco. Contudo, quando um dos componentes realmente corta uma parte do outro [...], a necessidade perceptiva de ver uma sobreposição torna-se forçada porque serve para completar a configuração incompleta (ARNHEIN, tradução de Ivonne Terezinha de Faria, 2005, p. 237).

Nessa afirmação, nota-se que a sobreposição de contornos pode marcar uma interrupção da imagem completa, porém demarca uma continuidade e vê-se a sobreposição. Nas imagens da obra adaptada por Ana Maria Machado relacionadas ao texto, há uma sobreposição de contornos que podem causar ao observador um efeito de perigo, de densidade. Além disso, a imagem borrada é constante na obra em questão, o que parece acentuar o peso da imagem. Analisemos a imagem abaixo que demarca o que se afirma:



Nessa imagem, observamos também que a posição da personagem é de decaimento, tentando se agarrar em uma espécie de rede; seus cabelos estão traçados por linhas pontiagudas e a expressão do rosto parecem aumentar o movimento de caída, de perigo, de medo, além do uso de cores sombrias (preta e vermelha, em grau maior frente à branca e à amarela, por exemplo) e também a circularidade do formato da água, possivelmente sugerem um movimento abismal da personagem.

Essa imagem parece ressaltar, portanto, ainda mais o movimento apresentado nas palavras do texto:

Felizmente, consegui me pendurar num dos galhos e alcançar terra firme. Exausto, caí num sono profundo. Ao acordar, agradei a Alá por ter me trazido a um lugar com frutas e fontes de água. Isso me permitiu sobreviver até que encontrasse uns habitantes do lugar. Quando lhes contei minha história, me levaram a seu rei.

– Sua salvação é um verdadeiro milagre – disse ele, maravilhado, quando soube o que eu vivera. – Alá seja louvado por trazê-lo até aqui. [...] (MACHADO, 2009, p. 14).

Nesse trecho referente à imagem de Simbad, caindo, nota-se que a personagem protagonista cai, mas, em seguida, já se restabelece, pois consegue se dependurar em um galho. A imagem consegue enfatizar mais o movimento de queda do que a estabilidade, o que pode atrair mais a atenção do leitor e observador para o grau de perigo, enfrentado por Simbad, e sua coragem e sorte ao conseguir se desvencilhar das armadilhas encontradas na primeira viagem que faz.

Conforme a posição do observador, segundo Arnheim (1974), a perspectiva de dimensão do objeto torna-se diferente. Na imagem acima, pode-se observar que a personagem está em primeiro plano mais próxima dos olhos do observador do que as rochas, as quais aparecem atrás do mar, por exemplo. O tamanho da personagem frente às rochas é bem maior, o que na interpretação do texto parece dar maior enfoque para o decaimento da própria personagem Simbad, o marujo.

A utilização de linhas grossas e de sombreamento aparece em outras imagens da obra analisada, tais como esta:

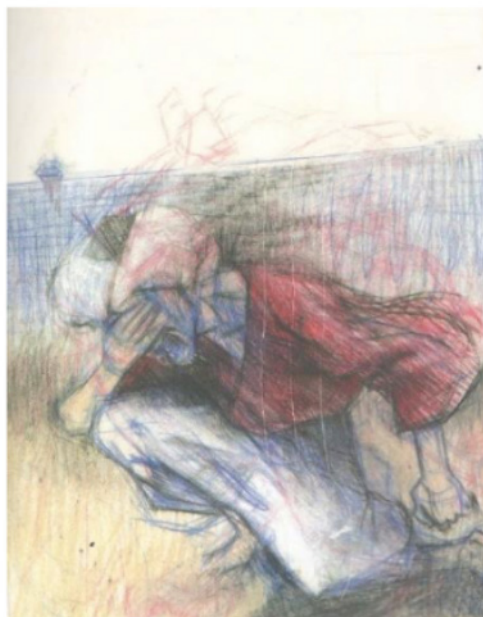


Toda noite acontecia o mesmo: o gigante canibal devorava um de nós. Resolvemos agir. Nem vou contar os detalhes de como o cegamos com um espeto em brasa e fugimos da ilha numa jangada que já deixáramos preparada [...] (MACHADO, 2009, p. 28).

Nessa imagem, as cores escuras predominam, os sombreamentos, os contornos em traços grossos vão demarcar maior densidade a ela. A cor vermelha destaca os olhos em brasa da personagem. Observa-se que o grau de densidade pode ser obtido, sobretudo, pelos traços grossos e o sombreamento na imagem que ganha peso, assim como o tamanho também amplia o grau de densidade da imagem.

A expressão do rosto das personagens do livro também é um elemento que enfatiza o que o texto escrito norteia para a imagem. Vejamos a imagem e o texto

que retrata essa imagem que contém a expressão do rosto de personagem da obra adaptada por Ana Maria Machado:



Fui fazendo bons negócios em vários portos, até que chegamos a uma pequena ilha, onde paramos para recolher água fresca. Desci até a praia, sentei-me à sombra e acabei dormindo. Quando acordei, vi que o navio partira e já era apenas um pontinho no horizonte. O capitão se distraíra e tinha ido embora sem mim.

Desesperado, me joguei no chão e chorei (MACHADO, 2009, p. 17).

Orientada pelo texto, a imagem ressalta o que se expressa em palavras, o choro de desespero da personagem Simbad.

Nessa imagem e em todas apresentadas na obra, há escolhas feitas pelo ilustrador. Ele nos expressa a sua interpretação e, a partir dela, o leitor interpreta, isto é, há vários momentos, várias cenas, demarcadas no texto escrito. Porém, o ilustrador apresenta ou ressalta o momento que, para ele, seria o mais apropriado ou possível de descrever. Na obra em questão, os momentos de instabilidade parecem ganhar maior destaque. Nessa imagem, a posição central da personagem, a curvatura do corpo e a mão sobre os olhos enfatizam o desespero, que é ampliado, possivelmente, pela perspectiva presente na imagem, em que se vê uma linha que divide mar e terra e um pequeno navio ao fundo, demarcado como que de uma distância maior frente à proximidade da personagem diante dos olhos do observador.

Além dos sombreamentos, da utilização de cores escuras e da expressão da face das personagens, deve-se ressaltar a luminosidade presente nas imagens.

Arnheim (1974) destaca a iluminação como um gradiente de luz sobre a claridade do objeto. Pode-se compreender que quanto menos iluminada a imagem, mais ela é sólida e poderá retratar certa obscuridade das palavras presentes na própria parte textual pertencente à imagem, causando um efeito de tensão, assim como vimos acima que o sombreamento das imagens também pode demarcar esse efeito de densidade.

A título de exemplificação da luminosidade na imagem, podemos citar a seguinte passagem junto com a imagem:

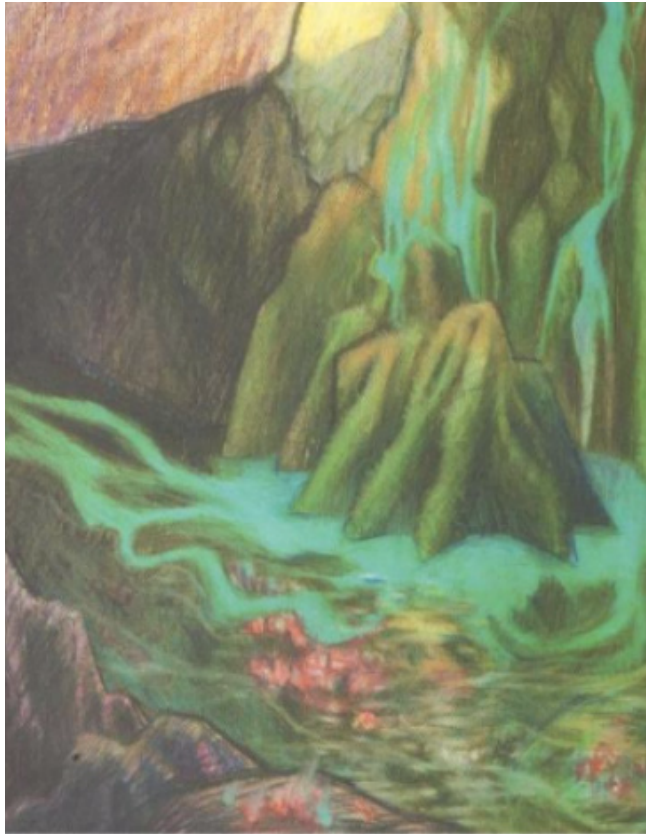
Simbad, o marujo, e os homens que estavam no navio conseguem, nadando, chegar a uma praia e lá são recebidos por homens de aspecto selvagem. Eles servem aos tripulantes uma comida estranha. Os homens comeram essa comida, menos Simbad, e foi o que lhe salvou porque quem comia aquela comida mudava de aspecto físico. Analisemos o trecho:

Achei muito nojento e não consegui comer nada. Foi minha sorte. Minha repugnância me salvou a vida. Meus companheiros, à medida que comiam, iam mudando de aspecto e se transformando nuns animais estranhos – que depois se tornariam aqueles alimentos que eu não quis comer [...] (MACHADO, 2009, p. 32).



A luminosidade, nessa imagem, está presente nos rostos em transformação pela tonalidade amarela frente ao sombreamento e os traços escuros que relacionados parecem contrastar a própria transformação. Assim como o rosto de um macaco à esquerda e o rosto de um porco à direita e no centro, ainda, um rosto em aspecto humano, eles ressaltam o processo de metamorfose, esse processo é denotado por meio da imagem pela própria composição das tonalidades, sobretudo pela luminosidade sobre as faces das personagens, o que sugere essa transformação de aspecto animal – humano dessas personagens.

Relacionadas à luminosidade está a escolha das cores das imagens. Há, no livro adaptado por Ana Maria Machado, imagens que apresentam cores mais vibrantes e menos escuras, portanto. Vejamos uma das imagens e seu respectivo texto retratado na imagem:



De repente, vi um rio que corria por entre as pedras e, em vez de ir para o mar desaparecia subitamente numa gruta. As margens estavam cheias de pedras preciosas e o leito coberto de rubis, esmeraldas e outras gemas (MACHADO, 2009, p. 43).

Nesse trecho referente à sexta viagem, nota-se que a beleza do rio e sua preciosidade são ressaltadas na imagem, assim como as cores não são sombrias mais, mas coloridas e vibrantes. Assim, de fato, as cores vibrantes ressaltam a preciosidade do rio e sua beleza, além de mostrar uma possível situação de equilíbrio, desvencilhada já uma situação de perigo denotada por imagens que apresentam cores mais sombrias, escuras.

Há, também, imagens como a que segue abaixo, a qual apresenta cores não sombrias, mas vibrantes, porém que se sobrepõem na disposição da imagem como se pinceladas fossem sobrepostas umas às outras cores. Observemos:

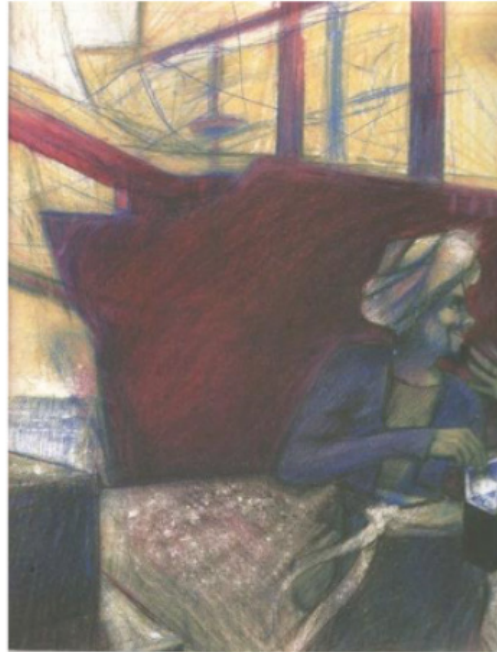


Mas um dia pegamos a pior tempestade que eu já vi, com ventos que uivavam e derrubavam tudo, e uma chuva tão espessa que ninguém conseguia enxergar nada. As ondas imensas vinham uma atrás da outra, de cada vez, derrubavam alguns homens na água (MACHADO, 2009, p. 44).

Nessa passagem, Simbad, o marujo, aparece em um mar revolto, com tempestades. Nessa imagem, as tonalidades de azul com branco parecem enfatizar a tempestade, os ventos fortes e o mar revolto e a posição do navio, de cima para baixo e em transversal, sugerindo situação de decaimento, de abismo, nesse mar, e não de equilíbrio. Portanto, além das cores, a técnica de pintura utilizada nas imagens pode sugerir ou denotar situação de equilíbrio ou até mesmo de desequilíbrio, como vemos na imagem desse mar revolto.

Como analisadas acima, as cores e a técnica de pintura contribuem para a interpretação da imagem e do texto retratado por essa. Também, o tamanho do objeto retratado na imagem permite um olhar interpretativo diferente para o texto e para a própria imagem.

Nas imagens, de acordo com a sua posição na página do livro, notam-se maior ou menor distanciamentos, em relação à posição do observador. Na seguinte imagem, a personagem Simbad, o marujo, aparece realizando transações comerciais, observemos o trecho: “Levantei-me, ainda pálido e sujo de sangue, e me desamarrei. Ofereci a eles algumas das mais esplêndidas joias que trouxera e contei a minha história” (MACHADO, 2009, p. 22).



Essa imagem relacionada ao texto que se apresenta evidencia a comercialização que a personagem protagonista faz com as pessoas que encontra em sua viagem. O foco dado ao posicionamento da imagem coloca o observador mais próximo da personagem, permitindo dizer que parece fazer parte da cena, como se o observador estivesse, também, olhando a mercadoria exposta por Simbad, o marujo. A posição também na parte inferior e ao lado direito da página, segundo Arnheim (1974), denota maior proximidade do observador. Vejamos outro trecho e sua respectiva imagem que mostram a disposição do tamanho do objeto e sua interpretação.

Assim fiz. E com eles segui viagem até uma cidade em que vimos várias pessoas passando com sacos de pedras nas costas, em direção a um coqueiral.

– Vá com eles e faça tudo o que fizerem – aconselhou o comandante.

Segui seus conselhos. Juntei-me então a um grupo que ficava embaixo dos coqueiros, a atirar pedras nuns macacos encarapitados lá em cima (MACHADO, 2009, p. 40).



Observa-se que a imagem ilustra os homens com os sacos nas costas e a posição na diagonal desses homens, com a colocação de um à esquerda em tamanho maior frente aos outros, insere o observador na perspectiva de estar do lado do homem da esquerda, assim como seria, possivelmente, a posição adotada pela personagem protagonista.

Simbad, colhe os côcos com os homens e vende-os na sua viagem, ganhando muito dinheiro com a venda. Isto é, a imagem refere-se a uma parte escolhida pelo ilustrador como a que para ele seria interessante destacar. Porém, o texto tem maior continuidade dos fatos narrados, como é possível ver que, após se encontrar com os homens com sacos nas costas, Simbad colhe os côcos e vende.

Na sétima viagem de Simbad, o marujo, a personagem protagonista, em meio ao mar, depara-se com uma baleia do tamanho de uma montanha, seguida por outras maiores ainda e a maior delas abre a boca e engole o navio; Simbad pula do navio e consegue sobreviver:

Lá, no meio de uma tormenta apareceu uma baleia do tamanho de uma montanha, seguida por outra maior ainda e por outra mais imensa. Essa terceira abriu a boca gigantesca e engoliu o navio. Nem sei como consegui pular no último minuto e me agarrar num pedaço de madeira que ficara de fora (MACHADO, 2009, p. 49).



A proporção do tamanho referente à baleia parece ganhar densidade na sombra do próprio animal. Uma sombra extensa frente ao tamanho do navio. Essa colocação da baleia de tamanho maior em relação ao navio também pode aproximar o observador de fora para a situação que ocorre dentro da imagem é como se ele sentisse a mesma situação perigosa, de medo, que a personagem protagonista vivencia nessa passagem.

Após o fato ocorrido com as baleias, Simbad é resgatado por uma rede jogada por um velho:

O velho que a jogara me levou para casa, cuidou de mim, me deu refeições deliciosas e roupas de seda para vestir. No terceiro dia, disse:

– Vamos ao mercado para você vender sua mercadoria.

Não entendi. Eu não tinha nada. Mas ele insistiu. Só então descobri que os galhos que eu usara para fazer a balsa eram de sândalo e valiam uma fortuna. Meu hospedeiro os leiloou com muita habilidade e ganhei muito dinheiro.

– Não sei como lhe agradecer – disse eu.

– Pois quero lhe pedir um favor. Estou velho, não tenho quem cuide de minha filha e de minha fortuna.

Se você se casar com ela, será meu herdeiro e fico tranquilo (MACHADO, 2009, p. 50).

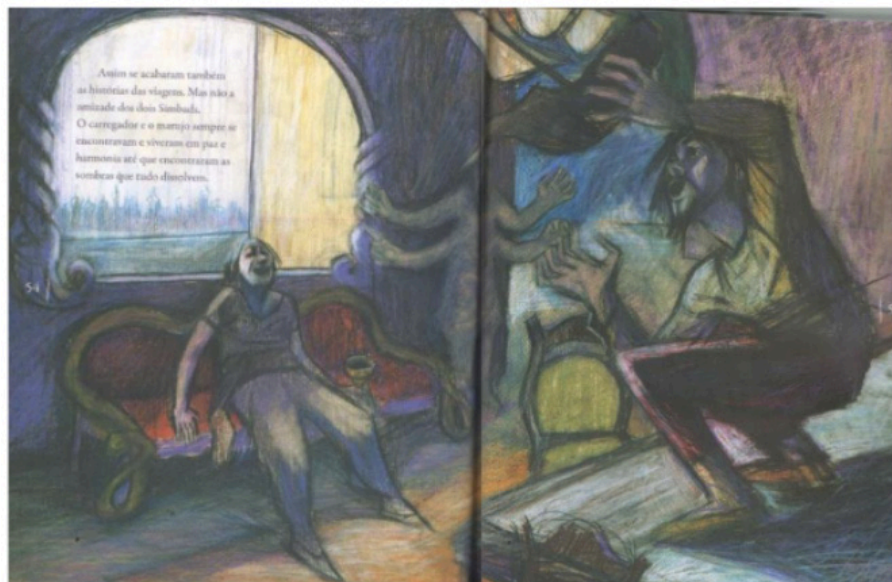


No texto escrito, o velho é retratado como uma pessoa do bem, pois salvou e acolheu Simbad e, ainda, ajudou-lhe a vender a mercadoria que a personagem protagonista trazia consigo e pediu que Simbad, o marujo, se casasse com sua filha para cuidar dela e herdar também a sua fortuna. A imagem parece tecer essa pacificidade do velho. Notam-se mais cores nela, os traços dos contornos são mais arredondados, o que pode configurar mais afetividade à imagem para o seu observador. O animal no colo do velho também mostra o quão amiga a personagem aparenta ser, uma pessoa que se mostra amável.

Essa amabilidade apresentada pela imagem pode ser construída, ainda, pelo tamanho da imagem, além disso, esse tamanho maior pelo qual aparece o velho frente ao animal que está em seu colo, parece denotar o poder, a superioridade que ele tem de domínio, de posse, de fortuna. Portanto, o tamanho do objeto também ajuda a construir a interpretação da imagem para com o texto.

Observemos o seguinte trecho e sua imagem em página dupla:

Assim se acabaram também as histórias das viagens. Mas não a amizade dos dois Simbads. O carregador e o marujo sempre se encontravam e viveram em paz e harmonia até que encontraram as sombras que tudo dissolvem (MACHADO, 2009, p. 54).



Nessa imagem pode-se perceber a expressão de alegria nos rostos das personagens. A personagem Simbad, o marujo, aparece em destaque mais alta e maior frente a do seu xará Simbad. Este aparece do lado esquerdo da página, um pouco mais distante da personagem Simbad, o marujo. As personagens estão em um espaço fechado, pois veem-se alguns móveis como: sofá, mesa, cadeira e uma janela que demarca a parte externa com mais luminosidade.

O texto está incluso “dentro” da janela, que forma uma moldura para ele. Ao mesmo tempo, o texto parece estar do lado de fora da imagem, separando-se dela, o que possivelmente denota a ideia de que a imagem expressa essa intimidade entre os dois Simbads, depois de contadas todas as aventuras vividas por Simbad, o marujo. É como se o texto desse lugar à imagem e findasse o assunto e também o livro.

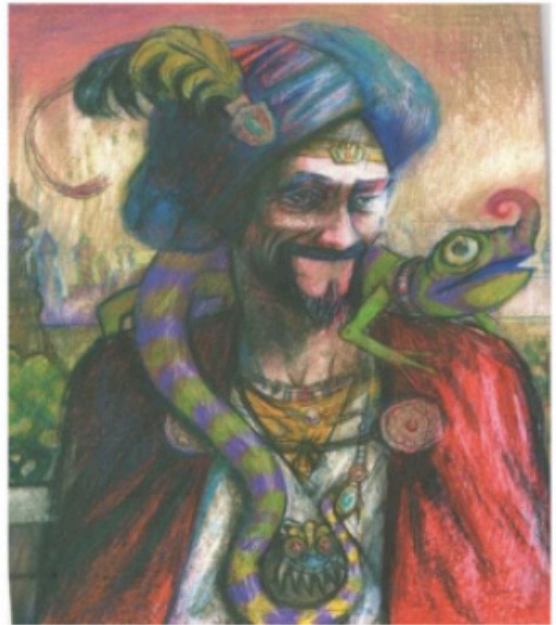
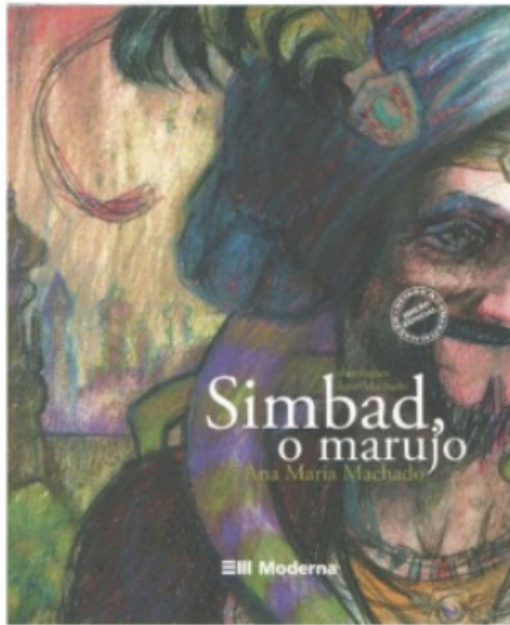
Simbad, o marujo, sempre parece se vangloriar de ser um bom comerciante, pois sempre sai bem das aventuras de perigo e consegue vender suas mercadorias, como joias e especiarias que consegue durante as viagens e ganha muito dinheiro com a venda desses objetos de valor. As imagens que parecem retratar essa façanha da personagem protagonista aparecem em cor mais vibrante com maior grau de luminosidade e a expressão da personagem Simbad, o marujo, é de satisfação. A título de exemplificação do que se afirma podemos observar a seguinte imagem e seu respectivo texto:



“Levantei-me, ainda pálido e sujo de sangue, e me desamarrei. Ofereci a eles algumas das mais esplêndidas joias que trouxera e contei minha história” (MACHADO, 2009, p. 22).

Essa imagem relacionada ao texto que se apresenta evidencia a comercialização que a personagem protagonista faz com as pessoas que encontra em sua viagem. O foco dado ao posicionamento da imagem coloca o observador mais próximo da personagem, permitindo dizer que parece fazer parte da cena, como se o observador estivesse também olhando a mercadoria exposta por Simbad, o marujo. A posição na parte inferior e ao lado direito da página, segundo Arnhein (1974), denotam maior proximidade do observador. Portanto, a expressão do rosto, o tamanho, as cores fazem com que a personagem se destaque na imagem, mostrando maior a sua vitória desvencilhando os perigos.

Faz-se necessário ressaltar, ainda, a capa do livro. De acordo com Nodelman (1988, p. 50), a capa ajuda a estabelecer o clima que o resto de cada livro transmite, ou seja, a capa pode ser um direcionador para o que o livro apresenta. Em *Simbad, o Marujo* (2009), a capa é figurativa referencial, pois apresenta a personagem Simbad, o marujo, mesma imagem que está presente logo no início do livro. Porém, na capa há uma aproximação maior do rosto da personagem. Observemos a capa e a imagem inicial da obra, respectivamente:



Na imagem da capa e na imagem que aparece ao lado acima, imagem que está dentro do livro, vemos a personagem Simbad, o marujo, retratada em tamanho maior, ocupando a página como um todo, o que denota domínio, superioridade, riqueza. A própria escolha das cores, principalmente o vermelho da veste e as joias no pescoço da personagem, mostram sua riqueza e a expressão do rosto parece de satisfação por ter conquistado seu reinado. Não há moldura na capa, a imagem ocupa a página toda, destacando a personagem protagonista. A capa direciona o observador para enfatizar a soberania de Simbad, o marujo, que, mesmo estando em situação de perigo, consegue se desvencilhar e conquistar seu espaço e seu domínio.

Como visto anteriormente, na obra *Simbad, o Marujo* (2009), adaptada por Ana Maria Machado, há o predomínio das cores: vermelho, azul, amarelo e preto. As três primeiras são consideradas por Arnheim (1974) como primárias e, dependendo da luminosidade, causam um efeito de leveza e harmonia. Porém, ao observar-se as imagens da obra, pode-se perceber que os contornos e as sombras demarcadas pela cor preta desarmonizam a imagem e tornam-na mais densa e sombria. De acordo com as considerações de Mieke Bal (2009, p. 145), ao observar uma imagem, o observador parte de uma focalização. O ponto de vista é a focalização, ou seja, a perspectiva de como ela é apresentada. Quando se parte da leitura do texto, o observador é guiado, no caso dessa obra, pelo narrador que é a própria personagem protagonista.

Em *Simbad, o Marujo* (2009), é o narrador que vivencia as aventuras ao longo de suas sete viagens e narra para outra personagem de mesmo nome. Dessa forma, parece que o leitor e observador adota a posição daquele que ouve e interpreta: Simbad (personagem secundário). Porém, há um narrador em terceira pessoa que observa a história e conhece tudo o que Simbad, o marujo, irá contar, assumindo a posição de narrador personagem. Portanto, o leitor interpreta a partir do que é contado no texto e relaciona com a imagem escolhida e construída pelo ilustrador. Simbad, o

marujo, narra as histórias que ele viveu e aparece nas imagens, portanto, o ilustrador pode ter dado ênfase à própria personagem protagonista ao retratá-la nas imagens, mesmo sendo ela a narradora de sua própria história.

Essa ênfase da presença da personagem protagonista e também narradora de sua própria história podem direcionar a interpretação do leitor/ observador, o modo como o texto e as imagens aparece no livro também direciona. Como aponta Nodelman (1988), o movimento que o leitor faz das imagens para o texto ou do texto para as imagens podem direcionar o grau de destaque para um ou para o outro. Em *Simbad, o Marujo* (2009), tem-se na maior parte, o texto em uma página do lado direito e do lado esquerdo tem-se a imagem, ocupando a página toda. Em alguns momentos, há imagens que ocupam página dupla e, nesse caso, o texto aparece na parte superior sobre a imagem.

Assim, como vimos, na obra analisada, o texto é norteador, de fato, da imagem e esta tem a função de iluminar e clarificá-lo. Cores, tamanhos, contornos, traços, focalização, capa, letra, perspectiva são elementos que compõem as imagens e são escolhas feitas pelo ilustrador e que, a depender dessas escolhas, a interpretação do observador pode variar.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das contribuições de Arnheim (1974), de Nodelman (1988), de Bal (2009) e de sua aplicação na análise da obra *Simbad, o Marujo* (2009), adaptada por Ana Maria Machado, chega-se à conclusão de que o texto, de fato, é um direcionador da imagem e que o ilustrador Igor Machado fez suas escolhas, retratando pela imagem as partes que devem ser realçadas do texto.

Na obra, os momentos de aventura, terror que causaram medo na personagem Simbad, o marujo, contados por meio das palavras, foram retratados com cores fortes, escuras, contornos grossos e tamanho maior do objeto que denota perigo em cada imagem e os momentos de estabilidade foram retratados pelo uso de cores vivas, contornos mais arredondados, expressão de satisfação e alegria nos rostos das personagens sugerem uma pacificidade e um equilíbrio maior.

A técnica de pintura é mais próxima do universo infantil, como se a criança pintasse as imagens com lápis de cor sem direcionamento, pintando na horizontal e na vertical em cima da imagem, ou seja, entrecruzando os riscos ou traços, o que aproxima mais o público leitor.

Por fim, a tensão entre texto e imagem é necessária para que haja a pluralidade de significação. Como a imagem é norteadora pelo texto, a interpretação pode ser diferente, dependendo de como essa tensão é estabelecida.

REFERÊNCIAS

ARNHEIN, R. **Art and visual perception: A psychology of the creative eye.** Berkeley: University of California Press, 1974.

_____. **Art e percepção visual: uma psicologia da visão: nova versão.** Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BAL, M. **Narratology: introduction to the Theory of Narrative.** Toronto/ London: University of Toronto Press, 2009.

NODELMAN, P. **Words about pictures.** Athens/ London: The University of Georgia Press, 1988.

RENATO RUSSO E A POESIA DE RESISTÊNCIA EM O DESCOBRIMENTO DO BRASIL E GIZ

Elisângela Maria Ozório

Doutora em Letras/Teoria Literária

Assis, São Paulo

RESUMO: Alfredo Bosi (2008) discute a resistência da poesia no meio capitalista, em que se prioriza o material em detrimento da emoção humana. Tal resistência concebe uma escapatória da dura realidade, já que o indivíduo, transformado em coisa comercial, porque sua força de trabalho recebe uma valorização monetária, não encontra o preenchimento do próprio vazio. Em um mundo que transforma tudo em produto a ser vendido e descartado, a emoção humana parece esvaziar-se. Entretanto, o esvaziamento da emoção possibilita que o homem recrie mundos paralelos que trazem o outro que o complementa. Daí, surge a poesia que presentifica o outro, que o preenche. A poesia dá sentido à existência humana, cedendo à esperança de dias melhores. Bosi ainda afirma que um dos motivos da poesia de resistência sobreviver ao mundo capitalista concentra-se nas formas variadas de aparição, que podem abarcar a música, como observado nas canções *O Descobrimento do Brasil* (1993) e *Giz* (1993), ambas de Renato Russo. A primeira canção representa o cotidiano e nega a data histórica do descobrimento do Brasil. Em *Giz*, a resistência está na tentativa de permanência de

um amor que acabou. O que retoma, de alguma maneira, a primeira canção, porque ela também faz menção ao amor. As canções em destaque negam a objetividade do mundo moderno e edificam outro, a partir da noção da utopia. Diante disso, o presente artigo analisa como as canções citadas interagem com a reflexão de Alfredo Bosi sobre a poesia de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Renato Russo; poesia; canção; poesia de resistência.

ABSTRACT: Alfredo Bosi (2008) discusses the resistance of poetry in the capitalist system, in which the object is prioritized to the detriment of human emotion. Such resistance conceives an escape from the harsh reality, since the individual, transformed into a commercial object, because his work force receives a monetary appreciation, does not find the filling of the emptiness itself. In a world that transforms everything into a product to be sold and disposed of, the human emotion seems to be emptying itself. But, the emptying of the emotion enables the man to recreate parallel worlds that brings the other to complete him. Hence, poetry arises the presentifies the other, which fills it. The poetry gives meaning to human existence, yielding to the hope of better days. Bosi further states that one of motifs of resistance poetry to survive in the capitalism world is to focus on the various forms of apparition, they can cover the music,

as noted in Renato Russo's songs *O Descobrimento do Brasil* (1993) and *Giz* (1993). The first song represents the daily life and denies the historical dates of the Discovery of Brazil. In the song *Giz*, the resistance is in the attempt of permanence of one love that finished. Wich retakes, somehow, the first song, because it also makes mention of love. The cited songs deny the objectivity of the modern world and build another one from the Utopian notion. Therefore, the present article analyses how the mentioned songs interact with the reflection of Alfredo Bosi on resistance poetry.

KEYWORDS: Renato Russo; poetry; song; resistance poetry.

Em 1993, a banda de *rock* brasileiro Legião Urbana lança o álbum *O Descobrimento do Brasil*, que trabalha com músicas que representam o cotidiano comum do homem brasileiro. Tais músicas têm a autoria mesclada entre Dado Villa-Lobos, guitarrista, e Renato Russo, vocalista e líder. A melodia instrumental é de responsabilidade de Dado Villa-Lobos, enquanto as composições escritas, que dão origem ao canto, são de autoria de Renato Russo. As composições escritas, unidas ao *rock* da Legião Urbana, produzem a imagem do ser humano moderno, abarcando tanto a questão do ser individual, quanto a do ser coletivo. Daí, as canções criticarem e ironizarem a crise político-econômica do país, como fator que interfere no bem estar do homem, e abrirem espaço para o desabafo e a esperança de um tempo melhor.

O álbum *O Descobrimento do Brasil* (1993) realiza uma viagem no próprio eu que perde as esperanças e rejeita a realidade em que vive, instaurando o grito da resistência, porque o ser humano nega as convenções sociais sobre a história do Brasil. *O Descobrimento do Brasil*, segundo as canções, é a descoberta de um eu e de um outro, sendo que o outro está, muitas vezes, ausente do espaço físico do eu. A descoberta do Brasil é a descoberta do amor pelo outro, por isso, o eu poético do álbum busca a restauração do tempo e do espaço perdidos, em que reinava a união do eu e do outro. A resistência das canções concentra-se na negação do presente torpe e solitário, recheado de crises existenciais e de crises político-econômicas que deprimem a realidade do eu poético, dando ênfase à solidão humana.

A linguagem poética do álbum *O Descobrimento do Brasil* instiga a leitura do texto *Poesia-Resistência*, na qual Alfredo Bosi pensa a poesia como uma manifestação da resistência, que nega a realidade capitalista do mundo atual. Para Bosi, a poesia primeira nomeava as coisas, o mundo dependia da nomeação dos objetos que somente a poesia podia realizar, porque a nomeação dos objetos não era apenas a identificação comunicativa, e sim a presença e a materialização do próprio objeto. Com o advento e o desenvolvimento das relações capitalistas, a poesia deixa de ser nomeação e vivência do objeto, porque o objeto não é mais para ser experienciado. Ele é para ser tomado como posse. O capitalismo mostrou ao homem que tudo é passível de valor monetário, inclusive a própria humanidade. Sem valor monetário, o homem vê-se isolado, sozinho e vazio. Nesse vazio humano, a poesia refaz-se:

A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vem as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito de alarme”, era a exigência de Schönberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o “urro primitivo”, *Urschrei!*

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista (BOSI, 2008, p. 165).

A poesia não integra o discurso corrente da sociedade, porque, aparentemente, não teria importância, já que ela não pode ser consumida rapidamente como os bens materiais. Contudo, a poesia encontra meios de sobreviver no sistema capitalista, demonstrando que a sua presença não condiz com a efemeridade. A poesia faz parte da compreensão das emoções e da razão humana. Diante disso, a poesia rasga o espaço através dos recursos alternativos, como o canto que nega a comunidade e a palavra poética sussurrada ou gritada. Os recursos alternativos da linguagem poética não delimitam o ser da poesia, mas permitem que ela continue e propague-se na sociedade. A poesia de resistência, logo, encontra caminhos alheios ao papel e ao livro, podendo alojar-se na música, como acontece com Renato Russo, cuja linguagem poética percorre a rebeldia do *rock* brasileiro, que o leva a produzir uma forma poética de resistência no canto e na temática.

A canção de Renato Russo herda traços da rebeldia do *rock* e da poesia marginal da década de setenta, mesmo sendo produzidas entre as décadas de oitenta e noventa, como ocorre com o álbum *O Descobrimento do Brasil*, lançado em 1993. Do *rock*, as canções preservam a capacidade de convocar a plateia a participar da execução e comungar do signo poético:

Em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído (FRIEDLANDER, 2008, p. 31).

Paul Friedlander explica que o *rock* constitui uma hibridização, porque origina da fusão dos estilos musicais *blues*, *rhythm and blues*, *jazz*, *country* e *gospel*. No canto *gospel* dos negros estadunidenses, havia a vocalização do chamado-e-resposta – apesar da tradução do livro de Paul Friedlander (2008) ser chamado-e-resposta, o termo para em português para *call and response* acabou sendo usado, entre músicos, como pergunta-e-resposta – em que o intérprete perguntava e a assembleia respondia. O canto *gospel* compartilhava a letra musical. Isso manteve no *rock*, porquanto a letra reproduz os anseios da coletividade, ocasionando a identificação do ouvinte com a composição; da mesma maneira, em um espetáculo de *rock*, o cantor interpela o espectador a partilhar a música como se eles fossem um único corpo.

Da herança da poesia marginal, Renato Russo escapa do mercado editorial e fixa-se na música – caindo no mercado fonográfico, de onde cria uma linguagem

poética que representa o cotidiano banal do homem brasileiro:

Havia, claramente, certos sinais no ar de que a literatura captava e poetava, ainda que se evidenciassem variações no alcance crítico e lírico desse “poemão”. Um sufoco, um mal-estar – substancialmente diversos do voluntarismo e da euforia da década anterior – abria, a berro e a soco, o lugar para a fala e para a urgência de se experimentar a poesia no dia-a-dia. Aqui, não se tratava apenas da poesia com a marca suja da vida. Percebia-se um esforço para agir e viver a definição de um cotidiano especial, descompromissado, desburocratizado e bem-humorado. Era o que principalmente se registrava no poema síntese, instantâneo, no poema muito e qualquer coisa. Na poesia que se experimentava a toda hora e em todo lugar (HOLLANDA, 2000, p. 186).

Heloísa Buarque de Hollanda analisa a poesia marginal como um grande poemão, em que os poetas, de alguma forma, trabalhavam para representar o cotidiano ordinário. Ademais, o poemão tinha o interesse pelos temas tidos banais e engraçados, que podiam ser apreciados em qualquer situação e em qualquer hora. A poesia deixava de ser o texto dos intelectuais e dos universitários para ser o texto de todas as pessoas. O interesse da poesia marginal pode ser observado nas canções de Renato Russo, pois resgatam os temas tidos banais para serem ouvidos e cantados em qualquer situação. Há, assim, uma popularização da poesia na canção de Renato Russo.

Na canção-poema *O Descobrimento do Brasil* (RUSSO, 1993), pertencente ao álbum de mesmo nome, há a representação da temática cotidiana a partir do eu poético que vê e testemunha o mundo ordinário:

O Descobrimento do Brasil

Ela me disse que trabalha no Correio
E que namora um menino eletricitista
__ Estou pensando em casamento,
Mas não quero me casar.

Quem modelou teu rosto?
Quem viu tua alma entrando?
Quem viu tua alma entrar?
Quem são teus inimigos?
Quem é de tua cria?
A professora Adélia,
A tia Edilamar
E a tia Esperança.

Será que você vai saber
O quanto penso em você com o meu coração?

Quem está agora a teu lado?

Quem para sempre está?

Quem para sempre estará?

Ela me disse que trabalha no Correio

E que namora um menino eletricista

As famílias se conhecem bem

E são amigas nesta vida.

__ A gente quer é um lugar p'rá gente

A gente quer é de papel passado

Com festa, bolo e brigadeiro

A gente quer um canto sossegado

A gente quer um canto de sossego.

__ Estou pensando em casamento

Ma'inda não posso me casar.

Eu sou rapaz direito

E fui escolhido pela menina mais bonita.

(RUSSO, 1993, s/p)

A canção *O Descobrimento do Brasil*, não diferente do título do álbum, sugere que a temática circulará sobre a data histórica. Todavia, o descobrimento da canção recria o cotidiano do Brasil comum, representando-o através de três vozes que se intercalam na voz única do intérprete. As vozes são do eu poético, de uma figura feminina e de uma figura masculina. Essas vozes dialogam com o eu poético por meio do uso do travessão na escrita da composição e, na voz cantada de Renato Russo, essas vozes alteram-se somente no tratamento dos pronomes “ela” e “ele”, porque não há a inclusão de outros cantores na execução da música.

As figuras feminina e masculina presentificam um jovem casal de namorados que intentam o casamento, apesar dela não querer casar-se ou dele não poder contrair o matrimônio: “Estou pensando em casamento/ Mas não quero me casar” e “Estou pensando em casamento/ Ma'inda não posso me casar” (RUSSO, 1993, s/p). A voz do eu poético aparece logo no começo da canção, quando toma a posição de um confidente do casal: “Ela me disse que trabalha no Correio/ E que namora um menino eletricista” (RUSSO, 1993, s/p). Desse modo, os versos primeiros definem de quem são as vozes: a do eu poético, o confidente, a dela, que trabalha no Correio, e a dele,

o menino eletricista.

O uso dos discursos diretos da menina e do menino indica a inserção de várias vozes na canção-poema, lembrando que as ditas “personagens cancionais” agem por si sós, independentes da vontade do eu poético. A independência das vozes cancionais retoma os estudos de Mikhael Bakhtin sobre o romance de Fiódor Dostoiévski. Nos seus estudos, o teórico explica que há duas formas de diálogos em um romance: o monologismo e o dialogismo. No monologismo, as personagens não se comportam ou pensam isoladamente do autor. A voz da personagem é a voz do autor. No caso do dialogismo, a voz da personagem acompanha o fluxo de raciocínio dela mesma, soltando-se do autor, porque este não tem domínio sobre as ações da personagem:

Seus obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2010, p.05).

As personagens de Dostoiévski trabalham ao lado do autor, seus pensamentos e suas ações não estão subordinadas à vontade nem à moral do autor, bem como sintetizam outras vozes que formam sua própria identidade. A independência das vozes e a introdução de outras vozes por meio das personagens constroem o romance dialógico. Apropriando-se da questão dialógica de Bakhtin, a canção-poema traz as vozes das pessoas de maneira independente do eu poético e, da mesma maneira, do autor. Elas agem sozinhas sobre a vida que têm e sobre o cotidiano. A menina pensa em se casar, o menino também; ambos não podem entregar-se ao matrimônio, no entanto, conservam o relacionamento. E o eu poético, que tudo ouve e observa, não interfere nas decisões do jovem casal. Ele capta-as, canta-as. Mas não define a personalidade do casal.

As vozes da canção auxiliam a apreender que a linguagem poética de Renato Russo tende a representar as vozes da sociedade, porque os conflitos das “personagens cancionais” configuram-se nos desafios de qualquer pessoa. Mais uma vez, as vozes retomam o canto coletivo do *rock*, pois a música reproduz os problemas de uma comunidade e os representa em músicas de contestação e revolta, em que realizam a purificação do corpo físico:

O *rock* não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O *rock and roll* se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do *rock* que vinha da América, já ganhava uma juventude de blusões negros já semimarginalizada, e que fermentava violência reprimida. O *rock* lhe deu, senão precisamente um exatário, uma *expressão*, no sentido forte da palavra (ZUMTHOR, 2005, p. 102).

Ao tratar da canção, Paul Zumthor salienta a importância de se ver o *rock* através

da palavra, que aparece envolta em uma música repleta de violência e de recusa dos costumes da sociedade. Recriando o lado obscuro e marginalizado da comunidade, o *rock* trabalha com a liberação do corpo, provocando a catarse da qual Aristóteles (2004) falava na antiga Grécia sobre a poesia. Ou seja, a música roqueira recria o feio, ao mesmo tempo em que seu som e sua palavra – lascada, conforme Paul Zumthor (2005) – permitem ao ouvinte a experiência de libertar o corpo das morais sociais. O *rock* expressa a revolta, a liberdade e a revolução a partir da sensação da catarse. *O Descobrimento do Brasil* concentra-se na liberdade e na revolução do ser humano comum. A menina, “que trabalha no Correio”, simboliza todas as garotas que vivem o dilema do casamento e o da inserção no trabalho. O menino, “eletricista”, significa os garotos apaixonados, que querem o casamento e que trabalham. O eu poético configura-se no observador do Brasil, aquele que vê o verdadeiro Brasil, aquele que não se prende na data oficial ou nos fatos históricos que delineiam o dia 22 de abril de 1500. O ouvinte identifica-se com as “personagens cancionais” e, durante a execução da música, funde-se na voz do cantor. Assim, o ouvinte, tomando a voz do cantor, transforma-se na menina, no menino e no eu poético. As vozes são reunidas em uma única voz, a daquele que canta.

Os versos “Será que você vai saber/ O quanto penso em você com o meu coração?” (RUSSO, 1993, s/p) cabem ao eu poético e insinuariam a existência de um amor não correspondido. Porém, se detiver o olhar/ouvido próximo ao título da canção, torna-se possível verificar que o eu poético indaga a formação do Brasil, afinal “Quem modelou teu rosto?” (RUSSO, 1993, s/p), “Quem são teus inimigos?” (RUSSO, 1993, s/p) e “Quem é de tua cria?” (RUSSO, 1993, s/p). Para responder os questionamentos, o eu poético declara “A Professora Adélia/ A tia Edilamar/ E a tia Esperança”. As três concentrariam a verdadeira face brasileira, porque estão na educação das crianças, por isso, são o rosto e a alma do Brasil. O programa documentário *Por toda minha vida*, da Rede Globo (2007), que homenageia Renato Russo, aclara que a Tia Edilamar fora professora do autor durante a sua infância no Rio de Janeiro. Talvez isso tenha contribuído para a menção de um país feito de pessoas comuns, como a Tia Edilamar Santangelo. Em contrapartida, apesar da menção ajudar a compreender o verso, o interessante está no jogo de palavras em “A tia Edilamar” (RUSSO, 1993, s/p) e “A tia Esperança” (RUSSO, 1993, s/p). No primeiro caso, “A tia Edilamar” (RUSSO, 1993, s/p), o substantivo próprio carrega o verbo “amar”, sentimento dos enamorados. Quando cantado, o mesmo verso ganha prolongamento na vocalização do “amar”, o que dá mais força à proposta do tema amor como algo comum nas relações humanas.

Na expressão “E a Tia Esperança” (RUSSO, 1993, s/p), há uma situação um pouco mais curiosa. Da mesma maneira que o verso anterior, quando cantada, a expressão pode ser ouvida tal como escrita, ou a partir da sugestão “atia a esperança”, como se a esperança pudesse espalhar-se como um fogo ateadado. A sugestão parte do uso da língua coloquial, pois a conjugação do verbo atear não possui, de acordo com a norma gramatical, o uso “atia”. Na gramática normativa, o verbo atear, na conjugação do

presente do indicativo da terceira pessoa, corresponde a “ateia”. No entanto, na língua informal, é possível ouvir as pessoas pronunciarem “atia” no lugar do “ateia”. A situação, na música popular, não é novidade, porque fora praticada por outros compositores, como Chico Buarque, durante a repressão do governo ditatorial. A retomada do jogo de palavras chama a atenção justamente porque a canção trabalha com a descoberta do país, constituído de pessoas comuns que amam e têm a esperança de um tempo melhor.

A canção *O Descobrimento do Brasil* configura-se na representatividade do cotidiano como elementos da descrição do Brasil real. Formado pela moça, que quer se casar, pelo rapaz, que quer se casar, pela tia Edilamar, que carrega o amor em seu nome, pela tia Esperança, que sintetiza o tempo melhor, pela tia Adélia, que educa. Pessoas comuns que respondem ao verso “Quem é de tua cria?” (RUSSO, 1993, s/p). São pessoas que se encontram no eu poético, que pensa o país com o coração. Logo, o refrão da canção, “Ela me disse que trabalha no Correio/ E que namora um menino electricista” (RUSSO, 1993, s/p), possibilita a afirmação do dito anterior, porque ele abre-se para os versos “As famílias se conhecem bem/ E são amigas nesta vida” (RUSSO, 1993, s/p), que indicam que o Brasil é uma grande família, buscando a mesma coisa: um amor para toda a vida, um amor que seja “de papel passado” (RUSSO, 1993, s/p).

O Descobrimento do Brasil descobre o seu cotidiano por meio de situações comuns e simples, baseadas na emoção do amor e na esperança de um futuro melhor. A resistência da canção concentra-se na recusa de vislumbrar a história oficial do país. Para ela, a história real encontra-se no cotidiano ordinário do homem comum, uma vez que “As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, de difícil delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos procedimentos” (CERTEAU, 2005, p. 109). Conforme Michel de Certeau, o cotidiano não deve ser delimitado facilmente, porquanto depende das práticas de fórmulas estabelecidas socialmente. A canção-poema apresenta as convenções sociais do Brasil, como o namoro que culmina no casamento e na memória querida do passado infantil, indicado pelas professoras. A preservação dos procedimentos garante à canção-poema a recriação do cotidiano como fator de instauração do Brasil.

A memória querida pelo eu poético da infância ou do amor reaparece em *Giz* (RUSSO, 1993), canção pertencente ao mesmo álbum. Dessa vez, a memória decorre do desabafo do eu poético, em que uma tenta restaurar o passado perfeito:

Giz

E mesmo sem te ver

Acho até que estou indo bem

Só apareço por assim dizer,

Quando convém

Aparecer ou quando quero.

Desenho toda a calçada

Acaba o giz, tem tijolo de construção

Eu rabisco o sol que a chuva apagou

Quero que saibas que me lembro

Que queria até que pudesses me ver

És parte ainda do que me faz forte

E, p'rá ser honesto,

Só um pouquinho infeliz.

Mas tudo bem

Tudo bem

Tudo bem

Lá vem lá vem lá vem

De novo:

Acho que estou gostando de alguém

E é de ti que não me esquecerei.

(RUSSO, 1993, s/p)

Com uma proposta quase sem recursos metafóricos, porque as palavras surgem sem véus, desnudas e prontas para serem partilhadas, a canção-poema *Giz* recria o espaço de esperança em que se realize a restauração do amor perdido. A primeira estrofe demonstra a tristeza do eu poético com a perda do amor e a constatação de que a vida continua sem a presença dele: “E mesmo sem te ver/ Acho que estou indo bem” (RUSSO, 1993, s/p).

A vida contínua é retomada na metade da segunda estrofe, quando o eu poético admite que ainda pensa no outro e deseja que ele pudesse vê-lo na nova fase. Em contrapartida, o eu poético assume que a ausência do outro causa-lhe uma certa infelicidade, emoção acentuada pela voz linear do cantor, que traz a situação de uma confissão do amor. Parafrazeando Luiz Tatit (2004, p. 81), a bossa nova desenvolveu a voz cantada próxima à fala, retirando os excessos vocálicos e melódicos das músicas. A voz cantada atinge o grau zero de execução, portanto caracteriza a decantação. Quando um compositor quer retomar a essência musical, independente do estilo, recorre à voz decantada. Em *Giz*, a voz cantada não apresenta tanta oscilação

melódica, porque resgata a fala cotidiana, a fala das pessoas comuns; desse modo, quando o eu poético profere os versos “Quero que saibas que me lembro/ Que queria até que pudesses me ver/ És parte ainda do que me faz forte/ E, p’rá ser honesto,/ Só um pouquinho infeliz” (RUSSO, 1993, s/p), a voz não atinge a emoção exagerada, apenas mantém-se como um desabafo em uma conversa comum, um desabafo feito na constatação de que o outro ausenta-se. A voz decantada de *Giz* reafirma a infelicidade do eu poético não através do exagero, e sim da decantação que representa a certeza da separação entre os amantes.

Ao contrário do que ocorre com os diálogos de *O Descobrimento do Brasil*, em que a voz única de quem canta capta as vozes de outros, em *Giz*, a voz faz-se no monólogo do eu poético, já que ele declara a importância do outro em si, não se dividindo em outras consciências. Há somente uma consciência na canção: a do eu poético, porquanto a consciência do outro do eu poético mostra-se desconhecida, mesmo tendo o outro grande importância para a construção do amor:

Partindo de dentro de si mesmo, sem nenhuma mediação do outro que ama, o homem nunca conseguiria falar a seu próprio respeito na forma e nos tons hipocorísticos, em todo caso estes não exprimiriam, de modo algum, o efeito tom volitivo-emocional do meu autovivenciamento, da minha relação interior imediata comigo mesmo, seriam esteticamente falsos (BAKHTIN, 2003, p. 47).

A citação de Mikhael Bakhtin expõe a relevância do outro para o eu, porque somente a existência do outro fornece ao eu a noção de quem é, das suas escolhas. O eu sabe falar de si mesmo porque há a percepção do outro sobre ele. Conseqüentemente, o outro acaba por ser o próprio eu. Na canção *Giz*, o outro não se faz presença física, embora sua presença decorra da memória do eu poético. O outro do eu poético entrega o sentimento de infelicidade, possibilitando que o eu busque a felicidade na recriação do espaço e tempo perfeitos.

A metáfora mais trabalhada na canção situa-se nos versos “Desenho toda a calçada/ Acaba o giz, tem tijolo de construção/ Eu rabisco o sol que a chuva apagou” (RUSSO, 1993, s/p). As metáforas sol e chuva correspondem à alegria e à separação do casal. Na busca de restaurar o outro, o eu poético apropria-se do giz e desenha o tempo do sol, indicando o tempo da perfeição. Já a chuva, que lava o giz e apaga a restauração, obriga o eu poético a utilizar o tijolo de construção como recurso permanente que refaz o tempo perfeito desenhado e apagado pela chuva.

A busca pela restauração do tempo perdido traz a ideia de permanência do amor, porque o eu poético nega a vida contínua, pregando que o amor prevalece como fato mais importante do cotidiano: “E é de ti que não me esquecerei” (RUSSO, 1993, s/p). Destarte, a canção-poema *Giz* resgata o discurso da poesia de resistência, porque sua linguagem encontra-se na música roqueira e reorganiza o desabafo emotivo comum nas relações do cotidiano: “Só apareço, por assim dizer,/ Quando convém/ Aparecer ou quando quero” (RUSSO, 1993, s/p). A resistência advém da forma poética existente na música e da temática amorosa sem os excessos melódicos típicos das músicas

populares:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*) (BOSI, 2008, p. 167).

Alfredo Bosi explica que, sobrevivendo ao mundo do capital, a poesia usufrui de diversos recursos para se manter. Da mesma forma, os recursos interagem com os discursos libertadores. Isto é, a poesia rasga seu caminho e liberta o discurso humano das amarras sociais; ela pode projetar-se sobre a libertação das emoções, a libertação do pensamento crítico e a busca pela reestruturação da comunidade. *Giz* resiste ao discurso social, com uma composição que busca a libertação das emoções, mostrando um eu poético comum, que se apaixona, que guarda no coração a eterna imagem do amor perfeito, que desenha infantilmente o lugar perfeito, que, em outras palavras, vive e sobrevive porque sente amor, já que “é de ti que não me esquecerei” (RUSSO, 1993, s/p).

Em suma, a linguagem poética de Renato Russo recusa a vivência do livro e aloja-se na música. Isso acontece, provavelmente, porque a arte musical tem uma grande capacidade de criar iconicamente a imagem de maneira mais rápida e sensível, porque “o músico se encontra em posse de um sistema perfeito de meios bem definidos, que fazem com que sensações correspondam exatamente a atos” (VALERY, 2007, p. 202). A canção de Renato Russo usufrui os sons de maneira que reproduz no ser humano a experiência da liberdade corporal e o canto incentiva a liberdade ao recriar situações comuns do cotidiano de qualquer homem. Ademais, o *rock* favorece o casamento som e letra na música da Legião Urbana (banda da qual Renato Russo era vocalista e letrista), pois, originalmente, o estilo abraça a rebeldia e a negação das sociedades (a)morais e capitalistas, elementos fortemente criticados por Renato Russo. Assim, as canções-poemas *O Descobrimento do Brasil* e *Giz*, compondo o cenário do *rock*, têm seus alicerces na rebeldia, porque as letras musicais trazem particularidades da negação, uma vez que negam os fatos históricos oficiais e implantam a vida ordinária como fundamentos de uma sociedade. *O Descobrimento do Brasil* funda o Brasil nas relações amorosas e na esperança das pessoas comuns. *Giz* funda a permanência do amor no registro infantilizado do sol, brincadeira típica de criança, que usa o asfalto como papel e o giz/tijolo como tinta. Do universo ordinário, a vocalização das palavras musicais produz uma linguagem poética, em que a imagem não somente é recriada pelos sons, e sim pela cantoria mútua entre intérprete e ouvinte que se desmancham na recepção plena do signo poético cantado.

A poesia de resistência de Renato Russo centraliza-se no canto partilhado das palavras que representam o cotidiano comum. *O Descobrimento do Brasil* resiste ao Brasil oficial, nega sua história e presentifica a história de qualquer um. *Giz* resiste à partida do outro, nega a ausência e cria um desenho de permanência do amor.

Ambas negam, de alguma forma, a poesia do papel, porque desejam a música como manifestação de sobrevivência. As metáforas, mais simples, edificam o campo poético através de uma voz coloquial, decantada e convidativa. Como música, as canções-poemas resistem às entonações elaboradas das vozes. Como poesia, resistem ao trabalho escrito. *O Descobrimento do Brasil e Giz* perambulam no espaço vago entre a música e a poesia, por isso, a resistência fornece a elas a condição de canções-poemas, afinal como Paul Zumthor (2007, p. 53) exclamava sobre a capacidade do texto interagir e atingir o leitor: “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 476 p.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 341 p.

BOSI, Alfredo. Poesia-Resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. 5. ed. Tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2008. 485 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do poemão. In: GASPARI, Elio. HOLLANDA, Heloísa Buarque. VENTURA, Zuenir. **Cultura em Trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 186-190.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. 191 p.

_____. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 128 p.

VALÉRY, Paul. **Variiedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. 220 p.

RUSSO, Renato. *O Descobrimento do Brasil*. In: Legião Urbana. **O Descobrimento do Brasil**. Manaus: EMI, 1993. 1 cd. Faixa 06 (5m 02s).

RUSSO, Renato. *Giz*. In: Legião Urbana. **O Descobrimento do Brasil**. Manaus: EMI, 1993. 1 cd. Faixa 11 (3m 20s).

FIGURAÇÃO DA INFÂNCIA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Eldio Pinto da Silva

Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Departamento de Linguagens e Ciências Humanas
Caraúbas – Rio Grande do Norte

RESUMO: Neste artigo, serão analisados contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, obra publicada pela primeira vez em 1962. *Primeiras estórias* pode trazer a discussão e o aprofundamento de temáticas do elemento infantil que levam o leitor a uma viagem para encontrar segredos e mistérios narrados. Portanto, este trabalho busca analisar o papel da representação da infância, elemento da coletividade, e pensar como isso repercute no texto literário da obra. Interessa apontar uma relação da figura infantil na obra, buscando estabelecer como se utiliza a figura do menino através da presença do imaginário infantil em “As margens da alegria”, “Nenhum, nenhuma” e “Os cimos”. Será destacado a simplicidade da linguagem, o rústico, as viagens, o imaginário, as atitudes da criança, a presença de velhos, loucos e outras personagens. Também se sente a presença do fantástico, de animais, do mistério, das memórias, sem contar que os textos demonstram uma síntese das características psicológicas e da personalidade do menino enquanto agente histórico e cultural,

principalmente por representar a infância. O livro de contos *Primeiras estórias* traz uma áurea peculiar, traz segredos, grandes e pequenos, que fascinam o leitor pela forma como foi escrito. A metodologia será a análise da narrativa literária e a fundamentação teórica envolverá autores como Roland Barthes (2007), Antonio Candido (2003), Eduardo F. Coutinho (1994), Jacqueline Held (1980), Walter Benjamin (2009), Serge Moscovici (1978), Vânia Maria Resende (1988), Ana Paula Pacheco (2006) e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Infância. Menino. Representação social. *Primeiras estórias*.

ABSTRACT: In this article, will be analyzed *Primeiras estórias*, by Guimarães Rosa, a work published for the first time in 1962. *Primeiras estórias* can bring the discussion and the deepening of children’s themes that lead the reader to a journey to find secrets and mysteries narrated. Therefore, this work seeks to analyze the role of the representation of childhood, element of the collectivity, and think how this affects the literary text. It is interesting to point out a relation of the child figure in the work, seeking to establish how the figure of the boy is used through the presence of the children’s imagination in “As margens da alegria”, “Nenhum, nenhuma” and “Os cimos”. It will highlight the simplicity of the language, the rustic, the trips, the imaginary, the attitudes of

the child, the presence of old, crazy and other characters. There is also the presence of the fantastic, of animals, of the mystery, of the memories, not to mention that the texts demonstrate a synthesis of the psychological characteristics and personality of the boy as a historical and cultural agent, mainly for representing childhood. The storybook *Primeiras estórias* brings a peculiar aura, brings secrets, big and small, that fascinate the reader by the way it was written. The methodology will be the analysis of the literary narrative and the theoretical foundation will involve authors like Roland Barthes (2007), Antonio Candido (2003), Eduardo F. Coutinho (1994), Jacqueline Held (1980), Walter Benjamin (2009), Serge Moscovici (1978), Vânia Maria Resende (1988), Ana Paula Pacheco (2006) and others.

KEYWORDS: Childhood. Boy. Social representation. *Primeiras estórias*.

1 | INTRODUÇÃO

O papel social da infância como elemento da coletividade serve para pensar como isso repercute no texto literário. Nesse sentido, analisa-se a representação da infância em *Primeiras estórias*. Interessa apontar uma relação da figuração infantil, buscando estabelecer como se utiliza a figura do menino no texto. As estórias se concentram no sertão, tornando esse elemento regional em universal. Como Guimarães Rosa (1994, p. 96) ressalta “O sertão é do tamanho do mundo!” Nas estórias narradas, o elemento infantil se materializa na forma de crianças singularizadas, que, em alguns contos, percebem as dificuldades da vida, os problemas de relacionamento e animais simples que se tornam fantásticos.

Neste artigo, dedico-me à leitura de “As margens da alegria”, com observações sobre “Nenhum, nenhuma” e “Os cimos”. *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, obra publicada pela primeira vez em 1962, pode trazer a discussão e aprofundamento de temáticas que levam o leitor a uma viagem para encontrar segredos e mistérios. Também se sente a presença do fantástico, de animais, das memórias, sem contar que os textos demonstram uma síntese das características psicológicas e da personalidade do ser humano enquanto agente histórico e cultural, principalmente da infância. *Primeiras estórias* traz uma áurea peculiar, traz segredos, grandes e pequenos, que fascinam o leitor pela forma como foi escrito, como foi concebido. Sobre a leitura, o ideal a ser traçado é apontar uma leitura e compreensão narrativa do conto, especificamente para retratar a figuração da infância através do “menino” como representação.

Em *Primeiras estórias*, as personagens se constituem como agentes de revelações de saberes ocultos, caminhos entrecruzados, de travessias obscuras, de aprendizagens que se revelam ao leitor em direção ao sagrado e ao profano, a um mundo em criação, à modernização como no caso de “As margens da alegria” e “Os Cimos” ou a um lugar que a memória insiste em relembrar como em “Nenhum, nenhuma”. A figuração da infância faz o leitor imaginar crianças enveredando na fantasia, na descoberta, aprendendo e buscando novos horizontes. Sobre a temática

da infância, Ana Paula Pacheco (2006, p. 29) destaca:

A temática da infância vem sob a tônica inicial do momento paradisíaco, e como aprendizagem – tanto de uma representação da existência reduzida ao essencial, *uma “substância” guardada na infância distante* (a ser lembrada pelo narrador), quanto, posteriormente, do desencantamento do mundo, percurso de descobertas em meio ao chão histórico de que foi expulsa a poesia.

Primeiras estórias se constrói através de “imagens primeiras”, lembranças da infância, Guimarães Rosa se utiliza de anotações que fazia em sua pesquisa de campo com homens, cidades, animais, flora, fauna. A partir dessas anotações e de recordações, produziu sua obra a ponto de libertar-se delas e modificá-las. Há crianças observando e descobrindo o mundo, e um sertão de povoados longínquos e arraiais esquecidos e ignorados, movido pelo imaginário, ou “a grande cidade” em construção no planalto central do Brasil.

2 | GUIMARÃES ROSA E AS ESTÓRIAS

Guimarães Rosa estreou em 1946 com um livro de contos tipicamente regionais, mas diferentes de tudo que havia até aquele momento, assim foi *Sagarana*. O mais importante avanço na obra de estreia de Guimarães Rosa foi quanto à inventividade e à capacidade de inovar no campo da linguagem, paisagens, imagens em referência ao Sertão. Após sua estreia, Guimarães Rosa passou dez anos se dedicando à coleta de informações, através de viagens, observações, fez isto para compor o conjunto de novelas *Corpo de Baile* e para o romance *Grande sertão: veredas*, publicados em 1956. Em 1962 publicou *Primeiras Estórias* e em 1967, *Tutaméia*. Após sua morte, em 19 de novembro de 1967, surgiram três publicações póstumas: os contos *Essas Estórias* (1969), *Ave, Palavra* (1970) e *Antes das Primeiras Estórias* (2011).

O imaginário rosiano liga aspectos da realidade brasileira com a narrativa, apresentando conflitos de terras, a disputa de poderes, a construção de uma nova cidade, o ambiente rural, a expressão do sertanejo etc. As mudanças promovidas por Guimarães Rosa geraram o que Antonio Candido chamou de “super-regionalismo” e o grande feito do autor foi escrever uma obra revolucionária e descrever as paisagens do sertão, dessa maneira não se aproveitava apenas do regionalismo, mas tornava-o elemento pluridimensional e o universalizava.

Sobre a lógica racionalista na obra rosiana e a construção dos personagens, Eduardo F. Coutinho (1994, p. 23) declara:

O questionamento da lógica racionalista é sem dúvida um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa, além dos aspectos citados, pela simpatia que o autor devota a todos aqueles seres que, não encarando a vida por uma óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do “senso comum”. É o caso de loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos, que, por não compartilharem a visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com a sua sensibilidade e percepção aguçadas. Esta galeria de

personagens intuitivos, a que se acrescentam também outros dominados por estados de “desrazão” passageiros, como a embriaguez ou a paixão, figuram ora como secundários ora como protagonistas das estórias de Rosa, mas em ambos os casos são eles que conferem com frequência o tom de todo o texto.

Primeiras estórias é uma coletânea de 21 (vinte e um) contos, que na época de lançamento não teve o impacto que tem hoje, percebe-se isto porque o texto lido com mais frequência atrai o interesse do leitor. O autor elaborou os contos com maestria e explora o uso da linguagem por excelência, o lado místico e excêntrico e o fator psicológico, é possível que o leitor tenha uma ansiedade para encontrar imagens idealizadas, recordações, memorizações de viagens e lugares, encontros e desencontros entre as personagens. Na sua narrativa, Guimarães Rosa utiliza recursos criativos, um deles é sobre a elaboração do título, que ao invés de escrever “histórias” como forma de narração, preferiu inserir o termo popular “estórias”. E a palavra “primeiras” é empregada para ressaltar narrativas elementares colocadas em um livro com originalidade, mesclado com características voltadas para crianças e adultos, como se quisesse dizer: “primeiras estórias da infância”, “primeiras recordações da infância”, “coisas da infância”. Na Introdução, o texto “Os vastos espaços”, Paulo Rónai (2006, p.18) explica o título:

O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a ‘estória’. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de ‘história’, o de ‘conto’ (short story). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de ‘Nenhum, Nenhuma’: ‘Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, e inacreditável.’

Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras.

Como é comum em livros de contos, os textos não apresentam relação íntima de um com o outro, com exceção de três deles que têm como narrador e personagem um menino, ou seja, um representante infantil: o primeiro conto apresentado “As margens da alegria”, um de centro “Nenhum, nenhuma” e o último “Os cimos”. Conforme Ana Paula Pacheco (2006, p. 25), na obra há uma multiplicidade de narradores nos textos de Guimarães Rosa, mas seus textos em *Primeiras estórias* são: “Como *molduras temporais*, os contos inicial e final situam o livro. Remetem o leitor a um quadro histórico, assinalando onde e fazendo cogitar, à maneira da tradição novelística, por que as *Primeiras estórias* estão sendo narradas.”

Primeiras Estórias se estrutura como narrações de aventuras, viagens e chegadas. O primeiro, “As margens da alegria”, e o último conto, “Os cimos”, são dois momentos marcantes na vida de um menino, possuem assim um protagonista comum, seus acontecimentos se interligam, com personagens comuns, o Menino, seus Tios, e revivem duas aventuras no mesmo lugar, uma terra em que se constrói a “grande

cidade”. O narrador inicia retratando o tema da viagem como uma chegada, um passeio, a ida, outra vez chegada. Nos contos, também se pode observar uma íntima relação em dois aspectos: a viagem no espaço físico e a viagem no espaço psicológico das emoções. No livro, as narrativas estão separadas por outros momentos e outros narradores, mas as duas em questão, têm-se um Menino que vive experiências ao viajar a um lugar que muda em face do desenvolvimento e da tecnologia. O enredo expõe as lembranças da infância, produzindo imagens de um momento histórico - a construção da capital federal.

Em “As margens da alegria”, o narrador aos poucos nos apresenta o Menino e, assim como ele, as outras personagens são nomeados pelo grau de parentesco. No primeiro conto, o Menino se deslumbra com a movimentação de pessoas, máquinas e as novidades no local onde se ergueria a grande cidade — Brasília. De todas as coisas que observa, a que mais lhe encanta é um peru, no centro do terreiro. O Menino sai para passear e ao retornar, só consegue pensar na ave. O animal é morto, ele sai para ver o peru novamente e só encontra restos pelo chão e se entristece. Mais tarde, o Menino vai para outro passeio, ao retornar a alegria se desfaz ao encontrar, no terreiro, outro peru que bicava a cabeça do primeiro com ferocidade. Chega a noite e a criança vê um vaga-lume e se alegra novamente com o brilho do inseto.

Em “Nenhum, Nenhuma”, o narrador recorda, quando criança, que estivera hospedado por vários dias numa fazenda e vira um casal de namorados ter que se separar porque a moça não podia abandonar uma velhinha que parecia teimar em viver e se empenha em tentar conseguir o reencontro entre o passado e o presente. Os acontecimentos são registrados em 1914 e o narrador refaz uma série de reminiscências de sua infância, mas de forma caótica. Nessa viagem, o narrador encontra um velho casarão, uma Moça, um homem sem aparência, talvez o pai da Moça, o que depois se confirma. Também estão presentes o Moço e o Menino, o último observa tudo que acontece, principalmente o relacionamento do casal, os problemas e a possível solução. O texto se diferencia do primeiro e do último conto, mas a grafia exposta nos nomes das personagens se associa. Um mistério atrai o Menino: a presença de uma senhora idosa que ninguém sabia quem era e nem quantos anos tinha, mas era muito bem tratada pela Moça. Outras imagens surgem. O Moço gostaria de se casar com a Moça, mas ela não aceita o convite e se nega ao casório. O Moço não convence a Moça para se unirem e precisa partir e com isso retorna com o Menino. Ao retornar à sua casa, o Menino, que recorda da situação vivido pelo casal e do relacionamento conturbado, num desatino, chora e grita que os pais não se amavam mais, percebendo uma situação conflituosa, falando “*Vocês não sabem de nada, de nada ouviram? Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam! ...*” (ROSA, 2006, p. 106, grifos do autor). Para Vânia Maria Resende (1988, p. 32):

No conto “Nenhum, nenhuma”, de *Primeiras Estórias*, o Menino, com o mesmo caráter simbólico, entra no texto, demarcando margens entre as fases da infância e da vida adulta, respectivamente, definidas por uma concepção mítica e por uma

concepção lógica ao se relacionarem com a realidade.

No conto em questão, o Menino como representação tenta compreender os dilemas da vida e a cumplicidade de sua memória e constitui a procura da origem, que está no cerne da construção da narrativa. De início, o Menino não é reconhecido, logo o narrador passa a apresentar diferentes pontos-de-vista, nele se representa a voz do adulto que quer lembrar da infância e a voz do Menino na narrativa retoma esta ideia.

“Os cimos” é o último conto em *Primeiras estórias*, novamente o mesmo Menino do início do livro aparece na narrativa. Agora, ele está triste e pensativo, apesar de retornar para a grande cidade, o motivo da viagem e da chegada é outro: sua querida mãe adoeceu e a família decide afastá-lo para não presenciar e assistir um momento tão doloroso. O Menino viaja e não se sente feliz e por isso nada consegue atrair sua atenção. Entretanto, num dia, passeando, o Menino percebe a presença de um tucano e a imagem do pássaro o surpreende e ele se encanta. Desse modo, tem um pouco de distração, depois que passou o dia inteiro pensando na mãe. O Menino percebe que o tucano voltava todo dia naquele mesmo horário. Eis que a família recebe um telegrama: o Tio fica apreensivo. O Menino passa a mentalizar pensamentos positivos para rever a mãe saudável. Logo, sabe que ela se recuperou e que pode retornar para casa.

Nos contos destacados, percebe-se a figuração da infância através da representação da criança que encara a alegria ou a tristeza, compartilha de momentos diferentes, nessa relação, pode-se considerar a observação de Vânia Maria Resende (1988, p. 43), que destaca: “A personagem infantil medeia entre luz e sombra, porque esses elementos têm um sentido simbólico, equivalente às duas faces da existência: luz (maravilha / belo / alegria) e sombra (aspereza / feio / tristeza).”

O narrador se faz entender em um mundo da infância, ressalte-se o que Jacqueline Held (1980, p. 131) destaca: “Todos os escritores que permaneceram próximos da infância perceberam a importância dessa dimensão cotidiana da existência infantil”. Assim, vale observar que em alguns textos de *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa mergulha num universo infantil, distanciando-se do mundo adulto. Há a presença de crianças, meninos que vasculham ou tentam desvendar, com muita astúcia, a alma humana, isso tudo com a finalidade de captar as inquietações e as agruras humanas. Desse modo, o autor realiza uma provocação, evoca a figuração do elemento infantil para promover situações tristes, alegres, nostálgicas, memorialistas etc. Nesse sentido, considere-se a assertiva de Barthes (2007, p. 33):

O escritor realiza uma função, [...] ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição).

O ofício do escritor é uma atividade árdua quanto ao objeto, ele realiza a função de agir e interagir com a linguagem, produzir artifícios que mantenham a atenção e dialoguem com o leitor. Assim, o escritor elabora a obra, trabalha com os recursos linguísticos disponíveis, refletindo na elaboração técnica para produzir imagens mnemônicas. Nesse sentido, as narrativas de Guimarães Rosa criam e recriam um universo marcado pela linguagem, pelos extratos sociais e culturais, paisagens locais, das quais se pode fazer uma reflexão da realidade.

3 | A FIGURAÇÃO DA INFÂNCIA EM “AS MARGENS DA ALEGRIA”

A figuração representativa do elemento infantil faz o leitor se encarregar de mobilizar emoções, afetividade, conceber o mundo da infância. Os contos que representam o menino em *Primeiras estórias* retratam universos nos quais reina a magia, o imaginário, a sabedoria popular, o cotidiano das pessoas etc. Diante disso, podem-se refletir estas considerações com a assertiva de Walter Benjamin (2009, p. 58) ao destacar a relação da criança com o conto maravilhoso e a construção de seu mundo:

A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção. Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo.

Nos contos em que há o elemento da infância como participantes da narrativa, percebe-se a figuração infantil como um ser puro que não se sujeita às impurezas do adulto, elas filtram e revelam os mistérios da vida e lutam contra si mesmas e contra os outros para realizar seus desejos. Ao ampliar a experiência, o menino de “As margens da alegria” aguça sua imaginação. Portanto, quanto mais ouve, observa e vê, experimenta, aprende e assimila, aumentando a atividade imaginativa. O trecho inicial do conto em questão apresenta-se assim:

Esta é a estória. Ia um menino, com os tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. [...] O menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes ralar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se - certo como o ato de respirar - o de fugir para o espaço em branco. O Menino. (ROSA, 2006, p. 49).

A narrativa inicialmente marca a figuração do infância da seguinte maneira: “Esta é a estória. Ia um menino [...]”, o narrador não faz uso do tradicional do “era uma vez”, mas faz o leitor pensar “Era uma vez um menino”. Logo “um menino” passeia na memória, aos poucos se descreve o ambiente, apresenta as personagens, que no primeiro parágrafo são marcados como membros familiares. Esta atitude, que não remete a nomes, cobra uma reflexão do leitor/ouvinte sobre o fato de que não há

importância para nomeação das personagens, mas sim representar o elementos sociais da constituição familiar e retratar os acontecimentos que induzem o conhecimento do ser humano. Com isso, o narrador poderia apresentar o “Era uma vez”, “Num certo lugar”, “Certa vez”, todos sugerem uma expectativa de continuidade. Tais inícios, embora indefinidos, simbolizam uma sequência de ideias, imagens, fazem com que se deixe o mundo real para ingressar em lugares estranhos, desconhecidos, antigos, novos, próximos, distantes, etc. A ação do narrador traz um silêncio que gradativamente desaparece e volta ao final do parágrafo, até que se apresenta um elemento infantil “O Menino”. Sob o universo infantil figura um mundo em estado de beleza e a mágica proposta por “Era uma vez” de aventuras, de contos fantásticos recria o momento histórico da terraplenagem no Planalto Central para a construção da capital federal.

Pode-se perceber que enquanto o autor não mostra o enredo, apresenta o nome “menino” grafado com inicial minúscula. À medida em que o leitor passa a conhecer a narrativa, percebe-se a introdução do menino como representação social. É possível notar uma mudança na forma de caracterizar as personagens pelo modo de escrever os nomes, que mesmo sendo profissionais ou entes familiares, são caracterizados pela inicial maiúscula como se fosse nome próprio. Na narração, surge “um menino” indefinido e a partir do final do primeiro parágrafo aparece “O Menino” definido e com inicial maiúscula.

Para Ana Paula Pacheco (2006, p. 29): “O foco em terceira pessoa marca uma distância intransponível, mas todo esforço do narrador é organizar a narrativa pelo olhar do personagem, como se *junto com* ele, o que se passa na viagem fosse visto pela primeira vez.” Na leitura, os contos vão permitir que se faça uma viagem ao interior da sua mente, ao universo em construção, silêncios, barulhos, máquinas, espaços em branco, com a presença de familiares ou de pessoas estranhas. Sobre a questão da constituição de um conto, Jacqueline Held (1980, p. 43-44) enfatiza:

[...] a temática do conto instaura entre os seres e as coisas um modo de relação que ultrapassa a lógica adulta estrita, mas que vem ao encontro dos desejos da criança e os preenche. O “Era uma vez” constitui o “Abre-te Sésamo” de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer.

Na elaboração de um conto caracterizado pela figuração infantil, encontra-se um mundo voltado para a criação de seres e coisas de um modo bem particular, explicitando uma relação que ultrapassa a lógica do adulto, principalmente por se estabelecer conforme os desejos da criança. Há sempre uma vinculação ao “Era uma vez” como se enveredasse num universo de liberdade em que tudo pode se realizar. A figuração da infância em “As margens da alegria” e em “Os cimos” mostra um menino que tem vontade de viajar, passear pela lugar visitado, o qual se realiza como um sonho. Entra na aventura, ri e saboreia o que vê pela magia das cores, das flores, das imagens no alto, pelo contato com o avião. O “abre-te sésamo” é a viagem e os tesouros são todas as aventuras, descobertas e experiências que acontecem.

No texto se expressa a importância da construção da cidade, não é “uma

grande cidade”, mas “a grande cidade”, isso dá um caráter de referência histórica, o da construção de Brasília que já nasceu como “a grande cidade”: “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares.” (ROSA, 2006, p. 50); “Esta grande cidade ia ser a mais levantada no mundo. Ele abria leque, impante, explodido, se enfunava...” (ROSA, 2006, p. 53).

A personagem central da narrativa “As margens da alegria” é bastante observador, percebe o mundo bem do alto, com um olhar que se dirige ao universo, a grandiosidade do espaço, do lugar em que se encontra (avião), busca conhecer o funcionamento das coisas, de como o homem ocupa o espaço geográfico, tomando o lugar da paisagem natural:

Davam-lhe balas, chicles, à escolha. Solicito de bem-humorado, o Tio ensinava-lhe como era reclinável o assento bastando a gente premer manivela. Seu lugar era o da janelinha, para o amável mundo. Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois - assim insetos? Voavam supremamente. O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. Sentava-se, inteiro, dentro do macio rumor do avião: o bom brinquedo trabalhoso. Ainda nem notara que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches. E prometia-lhe o Tio as muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente. A luz e a longa-longa-longa nuvem. Chegavam. (ROSA, 2006, p. 50).

Essas experiências são marcantes na memória do menino, mas uma ansiedade parece ser proposta ao leitor, a qual se reflete na espera do que vai acontecer e prestes a se revelar. A expectativa é descobrir o que então esse menino vai enfrentar nessa jornada, o que lhe preocupa, quais são seus desejos e os problemas a superar. Jacqueline Held (1980, p. 130) destaca: “Os desejos da criança estão na medida de seu mundo, de suas preocupações, de seus problemas.”

O narrador quer aguçar a curiosidade do leitor, orientando para que perceba as alegrias e tristezas que serão narradas. Mostra que o menino vai aprendendo, parece silencioso ao observar tudo que lhe ensinam, assim vive as alegrias do momento, olhando as paisagens do alto, no meio das nuvens, comparando sua visão com a visão de um gigante que vê tudo em miniatura, homens, bois, cavalos, meninos, todos como formigas ou seres minúsculos. O narrador expõe que o elemento infantil tem a sua disposição tudo o possível, mas não conseguia ter nada, apenas observava. A viagem não sai de sua memória, via às nuvens numa sequência e uma maior que a outra, se aventura no espaço para encontrar um mundo desconhecido, as imagens, o movimento do avião, a visão dos animais, tudo faz o enveredar por um universo de descobertas. Segundo Jacqueline Held (1980, p. 106): “A aventura: atração pelo mundo desconhecido, misterioso, porém próximo; atração que toma forma. Dialogar com o animal, falar sua língua, compreendê-lo fazem parte do encanto do universo

dos contos”.

A figuração da infância através do menino é uma representação social e Guimarães Rosa utiliza-se dessa figura para reconhecer a sociedade em desenvolvimento, a modernização do espaço e o coloca para olhar o futuro do alto. Essa personagem pode representar uma coletividade, no caso a criança, e fatores como a fantasia, a curiosidade mobilizam o imaginário do leitor em torno da infância. De acordo com a Teoria das Representações Sociais:

Uma Representação Social define tanto o estímulo quanto a resposta que evoca. Para além de um simples guia para o comportamento, ela remodela e reconstitui os elementos do ambiente em que o comportamento se sucederá; dá a este seu significado e o integra a um sistema comportamental e relacional maior. (MOSCOVICI, 1978, p. 56).

O Menino descobre, tem uma “visão cartográfica”, observa um jogo de cores instalado no planalto central que passará por mudanças, principalmente um ambiente novo, em desenvolvimento, um lugar que se constrói, se amplia com a modernização, um mundo novos e faz, “a grande cidade” que se esperava em curto tempo: 50 anos em 5, lembrando o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek. O narrador dispõe para que o leitor observe a viagem de avião, o espaço geográfico, as paisagens, o canto dos pássaros, a construção da grande cidade e, o mais surpreendente, uma ave que agrada o menino:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão brusco, rijo se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto - o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitriante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. (ROSA, 2006, p. 52).

A experiência vivenciada retoma os desejos da infância, as alegrias de encontrar novos lugares, ver um animal e se fascinar com ele é apreciar sua perfeição, além de perceber a diversidade natural e características próprias de cada ser vivo. Para o Menino, o momento é de aprendizagem, pois quer perceber as feições do animal que lhe surpreende. Ele vivencia diversas experiências: o reconhecimento do avião, o voo, as paisagens no céu e no chão; mais que isso, constatar suas descobertas com simplicidade. O narrador as apresenta como uma revelação da vida, uma forma de aquisição de conhecimento:

O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia “imundície de perdizes”. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. [...] Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.

Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas. Só pudera tê-lo um instante, ligeiro, grande, demoroso. Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa? (ROSA, 2006, p. 52).

O Menino podia se satisfazer por completo com o passeio no avião, com a visão do alto das nuvens, com as paisagens, a grande cidade ou com a flora e a fauna, mas não, mesmo ao explorar o ambiente, ele se encanta com um peru, um peru imperial. Mas quando o Menino se depara com a ave percebe como um ser imponente e rico em cores, que seduz seu olhar e sua sensibilidade. O que vem em seguida é morte do animal, essa convivência com a morte é impacto para si, a perda de algo inusitado e cheio de beleza o faz pensar na interferência do homem sobre o ambiente. A morte da ave se configura como uma preocupação com a natureza que era tomada pela grande cidade. Essas experiências vivenciadas expõem sua busca pelas coisas mais simples, por momentos sublimes e instantes de reflexão. Cabe ao narrador expressar tais momentos e expô-los ao leitor, num processo de busca e de realização dos desejos e de aprendizagem do ser humano. Para Jacqueline Held (1980, p. 106), é natural as crianças se encantarem com animais, deslumbrar as imagens que proporcionam, se entusiasmar com a vida animal: “Entreter-se com o animal, e também viver sua vida interior, estar ‘em sua pele’”.

O Menino não apenas observa, mas se interroga sobre os interesses do homem, por que se cometem algumas atitudes, suas reações com o mundo, a visão do animal e posteriormente o sentimento da morte, as mudanças de espaço, o ambiente de descoberta, as variações entre o sonho e a realidade. O menino se enche de admiração ao observar o peru e se fascina com sua beleza, mas se entristece com as interferências do homem:

Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano. Mas, matarem-no, também, parecia-lhe obscuramente algum erro. Sentia-se sempre mais cansado. Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto - transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? - a Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, limpa-trilhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca.

A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara..., e foi só o chofre: uh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapreara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto - o inaudito choque - o pulso da pancada. O Menino fez ascas.

Olhou o céu - atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguieira do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos - da parte de nada. Guardou dentro da pedra. (ROSA, 2006, p. 52-53).

O Menino resguardava-se, parecia cansado, continha o desejo intenso de descobrir para não alimentar ainda mais o pensamento. Uma tristeza imensa o atormentava, a imagem do peru, o seu silêncio doía por causa do sentimento em torno da morte do animal. Diante do cansaço, as imagens do espaço sendo transformado, vão aparecendo numa sequência de movimentos: homens trabalhando, caminhões circulando, árvores sendo derrubadas, o imenso vazio sem paisagens, sem animais ou aves e a poluição do ar empoeirado. O Menino percebia as mudanças, a beleza do espaço natural tomava outra forma, o ambiente devastado ganhava ares modernos com o movimento das máquinas, da destruição para a construção, de homens ocupando a terra com compressoras, caçambas, cilindros, betumadoras e toda movimentação para transformar o lugar na grande cidade, com um imenso aeroporto para abrigar grandes aviões. O Menino prevê o futuro ao observar o tamanho do espaço sendo transformado, mas aquilo não lhe provocava emoção e sim um medo do mundo que ali se formava. As mudanças o faziam ficar cabisbaixo diante da derrubada das árvores e do amontoado de madeira.

Não era apenas a imagem da morte do peru que o entristecia, mas também as imagens da devastação, a sua frente lâminas cortando, o limpa-trilhos, o machado da construção. Será que o menino queria ver tudo aquilo? O movimento das máquinas continuava, os homens apressavam-se para retirar os entulhos e nivelar o terreno, percebia-se alguns fumando e conversando sobre o trabalho duro que faziam naquele lugar onde era só paisagens naturais. O barulho de serras elétricas e tratores, cortando e empurrando, aquilo desagradava o Menino, tudo o deixava aflito por perceber quão doloroso é para a natureza as mudanças provocadas pelo homem no ambiente. Ele não podia fazer nada, nem com a árvore mais simples. Ao ver toda aquela movimentação, sentiu repugnância pelas ações do homem contra a natureza.

Nos contos de Primeiras histórias em que há a figuração da infância como representação social expressa o universo do ser humano, em especial o infantil, e Guimarães Rosa pela sua destreza com o uso da linguagem enfatiza o subjetivo, o desconhecido, o provável e o improvável, com o uso de seu conhecimento da alma humana expõe a interioridade e o indivíduo. O autor focaliza em suas personagens a ansiedade e a esperança pela sobrevivência.

“As margens da alegria” encontra-se narrado em terceira pessoa e apresenta consonância com “Os cimos”, isso fica bem claro na própria introdução do texto: “Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade.” (ROSA, 2006, p. 224). No caso, o Menino tem a possibilidade de retomar sua memória para um tempo esquecido, perdido, assim rever um momento de aflição, com a Mãe doente, motivo pelo qual tudo lhe parece traiçoeiro. A visita de um tucano que, solitário, sempre vinha à copa das árvores comer,

transmite ao menino, em meio a tantos transtornos e incertezas, a beleza e harmonia das cores em contraposição à preocupação com a mãe:

E: - “Pst!” - apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro - depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. (ROSA, 2006, p. 171).

Em “Os cimos”, o Menino, ao vivenciar o mundo adulto, tenta esquecer os problemas da vida para entender o ambiente que o cerca. Segundo Ana Paula Pacheco (2006, p. 37): “Com sua chegada ergue-se o dia, ensinando ao Menino a sobrevivência e a gratuidade da beleza, a despeito da morte que espreita. [...] Com seu aparecimento, porém, o que ressalta a princípio, em contraste com a beleza, é a imperfeição do tempo, sentida pelo Menino como mutilação”

As referências são claras entre “As margens da alegria” e “Os cimos”, a grande cidade, a viagem, paisagens naturais, as personagens identificadas apenas pelo parentesco e a figuração do elemento infantil, a alegria ao ver determinados animais. O que diferencia é a forma pela qual se expõe a escritura, a marcação, no primeiro se divide em 5 (cinco) partes numeradas em algarismos romanos, enquanto que no segundo se aplicam 4 (quatro) partes nomeadas da seguinte maneira: O inverso do afastamento; Aparecimento do pássaro; O trabalho do pássaro e O desmedido momento.

Na “viagem inventada no feliz”, o menino descobre, aventura-se, fica no alto das nuvens, mas o que lhe surpreende é a beleza de um peru, que nas suas reflexões têm uma morte cruel. Em “Os cimos”, o Menino sente falta da mãe, isso o remete às coisas ruins, sua agonia é crescente por pensar na mãe doente, mesmo assim presencia o voo de um tucano, que pousa num galho, alimenta-se e novamente voa. O voo do tucano em direção do sol o remete à esperança, à renovação das forças. O menino aprende a esperar, a deixar as coisas acontecerem. Com o tempo, a ideia da morte desaparece, sua mãe melhora e ele retorna para o lar.

As lembranças do narrador em “Nenhum, nenhuma” se estabelecem em estereótipos antigos que, muitas vezes, subestimam a sua capacidade de enveredar no universo infantil e nas relações entre o Moço e a Moça, trazendo reações quanto ao relacionamento de seus pais.

Nas narrativas em que se destaca a infância, elementos podem surgir pela construção do narrador, o discurso, o tema, o ponto de vista, o espaço, a elaboração das personagens e suas relações correlacionados à criança, sem que haja a interferência reguladora do adulto

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com relação aos contos narrados em *Primeiras histórias*, tem-se relatos comoventes em que se ressaltam com intensidade as lembranças de uma infância esquecida, imaginária, tentando escapar da ansiedade adulta. Desse modo, o autor busca mostrar ao leitor o quanto é importante viver a infância, tentando fazer com que se enverede nas aventuras do menino e se identifique com o protagonista. Ou seja, o leitor percebe o que há de comum na infância de cada menino, suas passagens pelas estradas da vida, em seus estados de alma, nos conflitos com o mundo, suas descobertas fascinantes, a vontade de brincar e descobrir a cada momento a solução para suas dúvidas. Por isso, a temática voltada para a representação da infância vem sob uma tônica de descobertas e a visão da novidade que reúne a percepção da realidade com a morte do peru imperial e o posterior encontro com um vaga-lume, momento em que “A totalidade de um mundo que vence as sombras reduz-se ao instante, fulguração de infinito que o Menino, contudo, apreende.” (PACHECO, 2006, p.35).

A leitura dos textos de *Primeiras Histórias* mostra uma concepção de infância na visão do adulto comprometido com a construção da alegria e da fantasia. A criança serve para mobilizar o imaginário como também apresentar um mundo em desenvolvimento, mostrando a experiência do sujeito moderno e seus valores. Os textos se alimentam de um passado comum que é a rememoração de acontecimentos na infância, mas que nos revelam modelos de narrativas distintas, principalmente na relação das personagens que representam a infância.

Percebeu-se, assim, que o viés infantil ligado com a voz do narrador serve para reproduzir seu ideário, aderindo isso ao discurso das personagens. As narrativas mostram personagens infantis que buscam uma passagem do mundo da imaginação para a realidade. Desse modo, os recursos linguísticos simulam o pensamento infantil. Portanto, a figuração da infância como representação social é um dos pontos altos na série de contos em *Primeiras histórias*, serve como celebração do universo infantil, sendo retratado em contos específicos: o primeiro, um de centro e o último da obra. E o Menino, quando participa dos acontecimentos, vai vivendo conflitos, os quais vão sendo solucionados, assim ele entende melhor como funciona o mundo e o que se passa ao seu redor. Além disso, o que ele vai percebendo oferece novas dimensões à sua imaginação, descobrindo as coisas por si só. É desse modo que o Menino, sempre sem nome específico, serve como a personificação da infância e com isso ele se encontra em um mundo de descobertas. O contato com a realidade mostra-se perfeito aos seus olhos, mas a tristeza e a alegria podem estar próximas, orientando os acontecimentos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e a verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed., 2. reimpr., São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela Noite e outros ensaios**. 3. ed., 2º imp., São Paulo: Ática, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra (Prefácio). In: ROSA, J.G. **Ficção completa em dois volumes**. Volume I. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em psicologia social**. Trad. de P. A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

PACHECO, Ana Paula. **O lugar do mito: Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 19-47.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

O ESPAÇO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H* DE CLARICE LISPECTOR

Gilda Marchetto

Docente da UNIR/ Vilhena – RO e doutoranda do
PPG Letras
Unesp/São José do Rio Preto - SP

RESUMO: Entre os inúmeros desafios que se encontram em um texto, o espaço pode se revelar tão importante quanto os demais componentes da narrativa. Aberto ou restrito, constitui-se num índice representativo da condição social e do estado de espírito da personagem que se liga às outras categorias narrativas para formar o todo da obra, articulando-se principalmente com o tempo. Segundo Anatol Rosenfeld (1996), na narrativa do século XIX, o homem era extensão do lugar, da região, da cultura em que vivia ou era submetido às influências do meio. A personagem era dominada pela causalidade, subjugada pelo determinismo. Na narrativa contemporânea, rompe-se o princípio dessa causalidade, negando o compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Espaço e tempo fragmentam-se e instauram uma realidade mais profunda que revelam no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. Este artigo tem por objetivo investigar, no romance *A paixão*

segundo G.H. (1964) de Clarice Lispector, como o espaço e sua ambientação revelam a trajetória passional de G.H. e também valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa, intrinsecamente articulados na descrição do apartamento como sinônimo de beleza e elegância e no quarto da empregada que, segundo a narradora, seria o cômodo mais sujo de sua casa.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Espaço. Ambientação.

ABSTRACT: Among the numerous challenges found in a text, Space may prove to be as important as the other components of the narrative. Open or restricted, it constitutes an index representative of the social condition and the state of mind of the character that is linked to the other narrative categories to form the whole of the work, articulating mainly with time. According to Anatol Rosenfeld (1996), in the nineteenth-century narrative, man was an extension of Place, Region and Culture in which he lived or was subjected to the influences of the environment. The character was dominated by causality, subjugated by determinism. In contemporary narrative, the principle of this causality is broken, denying commitment to the temporal and spatial world as real and absolute by traditional realism and common sense. Space and Time fragment and establish a deeper

reality that they reveal in the very effort of assimilating, in the structure of the work of art (and not only in the thematic), the precariousness of the position of the individual in the modern world. This article aims to investigate, in the novel *A passion according to G.H.* (1964) by Clarice Lispector, how Space and its setting reveal the passionate trajectory of G.H. as well as values, concepts and prejudices of the bourgeois class, intrinsically articulated in the description of the apartment as synonymous with beauty and elegance, and in the maid's room which, according to the narrator, would be the dirtiest room in her house.

KEYWORDS: Clarice Lispector. Space. Atmosphere.

1 | INTRODUÇÃO

Inseparável do tempo, o espaço é usualmente concebido como o meio, exterior ou interior, no qual todo ser se move, significando um conjunto de coordenadas ou de indicações que constitui um sistema móvel de relações, com base em um ponto, em um corpo, ou em um centro qualquer. Nesse sentido, podemos pensar a relação homem-espaço como um fenômeno resultante de nossas percepções, apreendidas pela experiência. De acordo com Maurice Merleau-Ponty (1999), a experiência “não provém de um ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3) e a percepção “é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6), bem como o mundo “não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). O espaço, ainda de acordo com ele, “é o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” e devemos pensá-lo “como a potência universal de suas conexões” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

O espaço narrativo pode se caracterizar pela descrição pura e simples de lugares que servem de pano de fundo para o desenrolar da ação e a movimentação das personagens, ou pode abarcar tanto atmosferas sociais como psicológicas. Aberto ou restrito, constitui-se num índice representativo da condição social e do estado de espírito da personagem que se liga às outras categorias narrativas, articulando-se principalmente com o tempo. Osman Lins (1976), considera a ambientação como enfoque principal para esclarecer o problema do espaço na narrativa. A ordenação, a precisão dos elementos espaciais, bem como a sua funcionalidade são pontos de interesse quanto a abordagem do espaço, tendo em vista que a narrativa é “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (LINS, 1976, p. 95). Devemos levar em consideração que estamos diante de um espaço inventado, ficcional, reflexo criado do mundo e que “tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] e exige um mundo no qual cobra sentido” (LINS, 1976, p. 69).

Na narrativa do século XIX, como afirma Anatol Rosenfeld (1996), o homem era extensão do lugar, da região, da cultura em que vivia ou era submetido às influências

do meio, principalmente na estética realista e naturalista. A personagem era dominada pela causalidade (lei de causa e efeito), subjugada pelo determinismo. Na narrativa contemporânea, rompe-se o princípio dessa causalidade, base do enredo tradicional, negando o “compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Espaço e tempo fragmentam-se e instauram uma realidade mais profunda que revelam “no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Diante da problemática do espaço, este artigo tem por objetivo investigar, no romance *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, como o espaço e sua ambientação revelam a trajetória passional de G.H. e também valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa, intrinsecamente articulados na descrição do apartamento como sinônimo de beleza e elegância e no quarto da empregada que, segundo a narradora, seria o cômodo mais sujo de sua casa.

2 | A GEOGRAFIA DA PAIXÃO

A paixão segundo G.H., primeiro romance de Clarice Lispector narrado em primeira pessoa, tem um enredo aparentemente simples: como personagem, a própria narradora que se intitula apenas pelas iniciais G.H., uma mulher de classe alta, solteira, escultora e que mora em um apartamento de cobertura na cidade do Rio de Janeiro. Sem ter o que fazer, G.H. resolve arrumar a casa, começando pelo quarto da empregada. Ao entrar no quarto, depara-se com uma barata saindo do guarda-roupa e, num impulso, ela a esmaga e depois a come.

O romance tem início com a personagem-narradora procurando entender a experiência pela qual passara no dia anterior e que lhe provocou a desorganização em face de um mundo que se apresentava, até então, organizado e estável. Era como se G.H. tivesse “perdido uma terceira perna” (LISPECTOR, 1996, p. 09) que lhe proporcionava a estabilidade necessária para viver uma vida amparada em certas convenções impostas pela sociedade da qual fazia parte. Diante da desorganização que havia se instalado, G.H. se vê diante de um drama: o que fazer com o que viveu após o encontro com a barata no quarto da empregada? Como dar um sentido para aquilo que até o dia anterior era o seu “modo sadio de caber num sistema” (LISPECTOR, 1996, p. 12)? Pela impossibilidade de encontrar esse sentido, por não querer ou não ter forças de “ficar desorganizada”, G.H. resolve fingir que escreve para alguém: a experiência torna-se a representação de uma realidade transfigurada pelo ato ficcional que se desenrola à medida que o relato/composição se faz perante os olhos de um leitor que é chamado a participar do ato de criação.

Nesse jogo, o espaço surge como a reconstrução do caminho percorrido por G.H. até o quarto da empregada. Nesse sentido, podemos dizer G.H. traça uma espécie de

mapeamento narrativo em que os acontecimentos estão claramente localizados: um apartamento de cobertura num edifício de treze andares na cidade do Rio de Janeiro. G.H. se desloca da sala de jantar para o quarto, passando pela área de serviço e por um corredor. Esse “mapa” funciona como um guia que conduz o leitor na trajetória passional de G.H. e reconduz a personagem pelos caminhos percorridos no dia anterior à narração. Esses espaços servem como pontos de ancoragem para G.H. estabelecer certa ordem na desorganização que havia se instalado e, ainda, de sustentação à narrativa que se afirma, pela escrita, diante do leitor.

G.H. projeta-se no ambiente que procura descrever. Compõem-se a si e ao apartamento numa relação de complementaridade.

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais do que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR, 1996, p. 21).

A caracterização do apartamento não vem marcada pela presença de objetos que ajudariam a compor de maneira visível a elegância e o semiluxo em que vive, mas apenas insinuada com “penumbras” e “luzes úmidas”, resultado “do jogo duplo de cortinas pesadas e leves” (LISPECTOR, 1996, p. 29), aproximando-se do que Osman Lins considera como ordenação e funcionalidade dos elementos espaciais no transcorrer da narrativa. O morar no alto (último andar) reflete a posição que G.H. ocupa na hierarquia social, conquistada por meio do dinheiro. A descrição do apartamento e de G.H., como sinônimos de beleza e de elegância, representam os valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa e funcionam como ponto de referência e ao mesmo tempo de contraste para o que G.H., na verdade, quer relatar: o seu encontro com a barata no quarto da empregada.

Ao encontrar-se sozinha em casa, a empregada se despedira no dia anterior, G.H. vê a possibilidade de arrumar a casa o que, segundo ela, era a sua verdadeira vocação. Para isso, traça um roteiro de arrumação: começaria pelo quarto da empregada até chegar ao seu lado oposto (*living*). G.H. acreditava que o espaço ocupado pela empregada fosse o cômodo mais sujo de sua casa: depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho, barbantes inúteis. A certeza vinha da distância social que separa patroa e empregada e marca, assim, a posição de G.H. diante das pessoas que não pertenciam, por dinheiro ou por cultura, ao seu ambiente. Decidida, então, a começar pelo quarto, G.H. atravessa a cozinha que dá para a área de serviço.

Olhei para baixo: treze andares caíam do prédio. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria até o fim, e eu não pressentia.

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas (LISPECTOR, 1996, p. 24).

A descrição da área interna reproduz, de certa forma, a ideia que G.H. fazia do quarto da empregada e que ela parece confirmar ao olhar para baixo e ver um amontoado oblíquo de esquadrias, cordames e enegrecimentos de chuvas. É a concretização da imagem de desordem e escuridão do quarto. O ato de olhar para baixo reitera, por analogia, a posição de G.H. diante das pessoas que não pertenciam ao seu ambiente, representadas, na narrativa, pela empregada. G.H. enxerga-se no topo da pirâmide social. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, o “prédio em que [G.H.] reside é, obviamente essa pirâmide, com os vários andares representado as classes, conservadas em rígida separação” (OLIVEIRA, 1996, p. 343).

Após olhar a área interna, G.H. atravessa o corredor e abre a porta do quarto. O corredor, espaço físico que liga uma parte à outra da casa, é escuro. O que G.H. esperava encontrar no quarto era “um amontoado de jornais” e “escuridões da sujeira e dos guardados”, mas se surpreende ao se deparar com um quarto claro e limpo. Ao transpor o corredor e entrar no quarto, G.H. entra numa espécie de labirinto, cujo contraste é marcado pela claridade encontrada no quarto e a penumbra que se encontrava o restante da casa: “É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (LISPECTOR, 1996, p. 26). O quarto claro e limpo provoca em G.H. o seu processo de “desestruturação”. Se, antes, G.H. tinha “organizado” a sua vida, agora, pelo choque que o quarto lhe causara, mostra como essa mesma vida se “desorganizou”. Para revelar como aconteceu esse processo, ela “explora” o quarto detida e minuciosamente, a começar pelo desenho na parede do quarto feito pela empregada, uma espécie de mural, como G.H. o denomina:

Na parede caiada, contígua à porta — e por isso eu ainda não o tinha visto — estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco (LISPECTOR, 1996, p. 27).

O desenho se revela, na simplicidade do traço e no despojamento das figuras, ser artisticamente bem elaborado. A empregada também era uma artista, assim como G.H. A nudez das figuras representa, também, a nudez do quarto, o oco e o vazio criados por Janair ao despojá-lo de sua função de depósito. A visão do estranho “mural” parece incomodar G.H. que procura lembrar do rosto e do nome da empregada para saber como era e por que fizera aquilo, é como se ela quisesse deixar um traço que lembrasse que existia, cuja presença sempre fora ignorada e “que ali pareciam ter sido

deixadas por Janair como mensagem bruta” (p. 28) para quando G.H. abrisse a porta.

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair.

[...]

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como eu pudera esquecer? reví o rosto preto e quieto, reví a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, reví os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror da pele.

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo relevo preso a uma tábua (LISPECTOR, 1996, p. 28).

A descrição física de Janair traz pormenores quanto à caracterização do rosto, do corpo, da roupa e se contrapõe à própria descrição que G.H. faz de si mesma: rosto limpo, bem esculpido e corpo simples, como forma de justificar o fato de ela, G.H., nunca ter prestado atenção em Janair, bem como a invisibilidade de Janair fosse o resultado da cor escura que atribui à empregada e da penumbra do apartamento. Fica clara a diferença entre patroa e empregada, mencionada quando G.H. se reconhece no topo da pirâmide social. A posição que G.H. ocupava deixava-a numa situação privilegiada e estável, mas a empregada lhe mostra, por meio dos desenhos deixados na parede e pela ordem do quarto, que a diferença entre elas, como seres que habitavam o mesmo espaço, só existia quanto à classe e à posição na hierarquia social que cada uma ocupava. Entra em jogo todo um sistema de valores que, anteriormente, faziam parte do modo de vida de G.H. e, por isso, não era questionado, mas simplesmente aceito como verdade.

Embora fizesse parte da casa em que mora, G.H. não reconhece o quarto como posse sua. Sente uma necessidade secreta de modificá-lo para voltar a ser seu, como o restante do apartamento. Para isso, traça um segundo roteiro, pois o primeiro tornara-se inútil: jogaria água no quarto, rasparia o desenho da parede, colocaria na cama lençóis limpos com suas iniciais gravadas e enceraria o guarda-roupa para dar-lhe algum brilho. G.H. pretende transpor para o quarto a mesma beleza do apartamento. Mas, ao tentar modificá-lo, G.H. depara-se com uma barata saindo do guarda-roupa e, num impulso, prende-a pela cintura, esmagando-a a meio com a porta do guarda-roupa. Passado o primeiro impacto, G.H. descobre com surpresa que a barata estava viva e olhando para ela. Tenta dar mais um golpe, mas era tarde demais, pois vê a cara da barata e se obriga a encará-la.

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. [...] Olhei a boca: lá estava a boca real. Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade - eu nunca tinha mesmo visto uma barata. [...] E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. [...] A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram riosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira.

Em *A paixão segundo G.H.* os elementos que compõem o espaço encontram-se intrinsecamente articulados. Os detalhes que revelam a concretude visual da barata: cara sem contorno, olhos pretos, corpo compacto, formado de cascas pardas estabelecem uma relação de similaridade com a descrição física da empregada: corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas e achatada. Assim, a descrição de Janair converge para a barata, identificando-as, cuja presença já vinha sendo anunciada. Além disso, os “traços de rainha” que G.H. descobre em Janair, escondidos sob o uniforme escuro, a boca bem delineada da barata, também lembram a sua própria imagem: rosto bem esculpido e um corpo simples que por extensão nos remete à caracterização do apartamento e aos contornos das figuras encontradas na parede do quarto.

Ao encarar a barata semi-esmagada, ainda viva, soltando do corpo uma massa branca, tudo o que G.H. acreditava ser verdadeiro “explode” como o corpo da barata. O relato de G.H. chega ao ponto que ela queria: a sua “derrocada” que ela chama de “desorganização”. Essa “derrocada” que se abria em já tinha começado no momento em que G.H. desliga o telefone para não ser perturbada por ninguém, quando atravessa a cozinha e observa a área interna de seu edifício, comparando o vão interno com “gargantas” e “canyons” e, depois, ao atravessar o corredor e entrar no “vazio” do quarto. Ao tentar sair, G.H. tropeça entre o pé da cama e o guarda-roupa. Esse movimento frustrado faz com que ela se sinta tão localizada que seu único lugar era ali ente o pé da cama e a porta do guarda-roupa. Cumpre salientar que G.H. ao ficar encurralada, lembra quando criança ao se localizar, se ampliava e agora se restringia. Ao tentar fechar a porta para abrir passagem, a barata começa a emergir do fundo e ela se sente em perigo. Há uma mistura de emoções que tomam conta de G.H.: da indignação e nojo passa para coragem que paradoxalmente se transforma em medo e depois em ódio; “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 1996, p. 35). E com esse forte sentimento de ódio, G.H. esmaga a barata na porta do guarda-roupa: “e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata —————” (LISPECTOR, 1996, p. 35, p. 35). O golpe que G.H. desfere contra a barata, iconizado pelos traços, torna visível e concreto seu desejo de matar ao tentar modificar o quarto. E o sentimento de júbilo por ter matado toma conta de G.H., mas a barata estava viva e olhando para ela.

Sensações e emoções se intensificam a cada movimento ou gesto e, com isso, a narrativa ganha em densidade dramática. O quarto só tinha uma passagem: pela barata que como uma cascavel envolvia G.H. e fazia com que o quarto, em seu silêncio, vibrasse como um canto monótono, enredando-a cada vez mais em seus próprios sentimentos. A sensação de G.H. é de que estava num grande deserto de seduções, restando somente ela e a barata viva. Percebe que havia lutado e que cederá à sedução e não havia mais volta, pois o que estava acontecendo era que ela não estava mais se vendo, estava *era* vendo e essa mudança não fazia nenhum sentido: “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não fazia nenhum sentido” (LISPECTOR, 1996, p. 44). Diante da barata viva descobre que o “mundo não é humano, e de que não somos humanos” ((LISPECTOR, 1996, p. 45). A ideia que G.H. fazia de pessoa, vinha de sua visão de mundo antes de entrar no quarto, vinha de sua “terceira perna” que era onde se equilibrava e ao perdê-la, perde, também, certa conformação humana que a identificava com os valores das pessoas de seu ambiente, uma vez que essa vida falsa que agora reconhecia, estava calcada sobre sentimentos humanos e esses eram utilitários., G.H. descobre que o inumano é o melhor nosso, a parte coisa da gente.

Percebe que precisava dar mais um passo, a transgressão maior: ingerir a massa branca da barata e não praticar esse último ato significava ficar perdida para sempre sem a possibilidade de se organizar. No momento em que G.H. avança em direção à barata, ela é sacudida pelo vômito. O ato de vomitar significa, metaforicamente, que G.H. precisa se libertar de um modo de ver o mundo e com o qual se identificava, para poder aceitar o novo modo de olhar o mundo. Então, G.H. ingere a massa branca da barata. Após a experiência, marcada por uma intensa passionalidade, G.H. retorna à sua vida diária, com um novo jeito de olhar o mundo.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com a barata no quarto da empregada, espaço principal da narrativa, torna-se o ponto crucial do discurso literário e contradiz a aparente simplicidade do enredo. Basta observar a dedicatória feita pela própria Clarice Lispector aos seus “possíveis leitores” para entrarmos em contato com uma narrativa densa que não reproduz aquilo que fomos buscar, mas oferece aquilo que não esperávamos encontrar. O mesmo acontece em relação ao título, como observou Olga de Sá: o leitor, “acostumado a entender o termo ‘paixão’ em sentido erótico, sua experiência frustra-se quando, ao invés de uma experiência amorosa de G.H., encontra-se diante de uma experiência com a barata” (SÁ, 1999, p. 125). Desta forma, o que tem e se narra é o percurso da personagem principal em busca da própria identidade que se torna a sua “via crucis”, denominada, também de paixão.

REFERÊNCIAS

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição Crítica. Benedito Nunes, coordenador. 2ª. Ed. Coleção Archivos. São Paulo: ALLCA, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Martins Fones, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

ROSENFELD, Anatol, **Texto e contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

ESPAÇO E EXIGUIDADE NA CARACTERIZAÇÃO DAS LITERATURAS MINORITÁRIAS

Nelson Luís Ramos

UNESP

São José do Rio Preto – SP

RESUMO: Para o presente trabalho traçaremos algumas considerações sobre o espaço, visando estender o problema para as literaturas minoritárias em geral, apoiando-nos, para tanto, principalmente em François Paré, crítico canadense, mas recorrendo também a outros estudiosos brasileiros contemporâneos do assunto. Paré, em seu discurso sobre a exiguidade – no importante ensaio *Les littératures de l'exiguité* (1992) –, concebe as “literaturas minoritárias” como “as obras literárias produzidas no seio das minorias étnicas no interior dos Estados unitários” (p. 26). No caso específico da literatura acadiana, ele a insere no domínio do que chama “as literaturas insulares”, “enquanto condição interiorizada da exiguidade insular” (p. 31), da mesma forma que se poderia falar de “minorização”. Assim, segundo ele, a insularidade da literatura acadiana “faz a sua força estratégica ao mesmo tempo que constitui os seus limites mais tangíveis” (p. 31). Lucie Hotte, em sua apresentação à Revue du Nouvel-Ontario dedicado ao espaço em literatura franco-ontariana (outra importante minoria linguística francófona do Canadá), lembra que Paré destaca a valorização excessiva do espaço

pelas *pequenas* literaturas, e Hotte acrescenta que, “privadas de espaço real, as comunidades minoritárias (...) tentam criar para si um espaço por meio da criação artística e particularmente pela literatura” (p. 5).

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas Minoritárias; Identidade; Espaço Literário; Exiguidade; François Paré.

ABSTRACT: The present work we will focus on some aspects related to space, aiming to extend the problem to minority literatures in general, under the support of François Paré, a Canadian critic, but also resorting to other Brazilian scholars contemporary of the subject matter. Paré, in his important essay *Les littératures de l'exiguité* (1992), conceives “minority literatures” as “the literary works produced by ethnic minorities within unitary States” (p. 26). In the specific case of the Akkadian literature, he inserts it in the domain of what he calls “island literature”, “as an internalized condition resulting from island exiguity in the same way one could speak of “minorization.” Thus, according to him, the insularity of Akkadian literature “makes its strategic force at the same time as it constitutes its most tangible limits” (p.31). Lucie Hotte, in her presentation to the Revue du Nouvel-Ontario dedicated to space in French-Ontarian literature (another important Francophone linguistic minority of Canada), recalls that Paré

emphasizes the excessive valorization of the space by the “small” literatures, and Hotte adds that, “deprived of real space, minority communities (...) try to create a space for themselves through artistic creation and, particularly, through literature” (p.5).

KEYWORDS: Minority Literatures; Identity; Literary Space; Exiguity; François Paré.

1 | PRÓLOGO

No início de 2015 tivemos acesso a um livro, *Les littératures de l'exiguïté*, publicado em 1992 por François Paré, professor universitário e pesquisador canadense, que nos estimulou com sua proposta de abordagem sobre literaturas minoritárias e a valorização da categoria espaço, intimamente ligada à primeira. Por viver e trabalhar em um contexto minoritário, o ensaísta parte de sua própria experiência – vive entre os franco-ontarianos, minoria francófona da província de Ontário/Canadá, predominantemente de língua inglesa – para abordar o tema do qual trata com profundidade e agudo senso crítico.

Como ele, a questão das literaturas minoritárias encontra bastante eco nas pesquisas de muitos outros estudiosos canadenses de língua francesa, como Paré também vivendo em meio minoritário e compreendendo e sentindo com mais profundidade a problemática colocada pelas obras produzidas no seio dessas comunidades – podemos citar a acadiana e a franco-ontariana como mais representativas. Além dessas, a mais importante compreende um território único: trata-se da Província do Quebec, majoritariamente de língua francesa, o que lhe concede certa autonomia no contexto canadense, e tratada por Paré de forma um pouco distinta das demais, por conta de suas especificidades.

Cumpramos esclarecer, antes de tudo, que as obras de Paré ainda não se encontram traduzidas para a língua portuguesa. Desta forma, ressaltamos que todas as traduções do francês que aparecem neste artigo são de nossa autoria. Assim, em seu discurso sobre a exiguidade, Paré (2001, p. 26), no ensaio citado, concebe as “literaturas minoritárias” como “as obras literárias produzidas no seio das minorias étnicas no interior dos Estados unitários” (1). No caso da literatura acadiana – outra minoria francófona espalhada por várias províncias do Canadá – Paré (2001, p. 31) a insere no domínio do que chama “as literaturas insulares”, “enquanto condição interiorizada da exiguidade insular” (2), da mesma forma que se poderia falar de “minorização”. Assim, segundo ele, a insularidade da literatura acadiana “faz a sua força estratégica ao mesmo tempo que constitui os seus limites mais tangíveis” (3).

Lucie Hotte (2006, p. 5) – outra pesquisadora canadense –, em sua apresentação ao número 31 da *Revue du Nouvel-Ontario* dedicado ao espaço em literatura franco-ontariana, lembra que Paré destaca a valorização excessiva do espaço por parte das *pequenas* literaturas, e acrescenta a estudiosa que, “privadas de espaço real, as comunidades minoritárias (...) tentam criar para si um espaço por meio da criação artística e particularmente pela literatura” (4).

2 | ESPAÇO E EXIGUIDADE

Paré, ao falar de exiguidade, faz alusão não apenas a um espaço, mas a um espaço diminuto, pequeno, insuficiente, que é próprio das literaturas minoritárias, aquelas em busca de representação, de autonomia, de existência própria. Essa é a ênfase do questionamento proposto por Paré e a ela queremos nos ater.

Retomando o texto de Paré (2001, p. 21-22), percebemos seu questionamento: “Her damos, tanto no Canadá como em outros lugares, o peso de quatrocentos anos de história literária europeia. É realmente possível imaginar o conceito de literatura de outra forma do que sob esse prisma?” (5). O estudioso canadense critica, desse modo, o peso da literatura europeia na visão que temos de Literatura no mundo ocidental, à qual estamos vinculados quer queiramos ou não. Dessa forma, é a partir dessa literatura – e principalmente daquela dos países fundadores da grande Literatura, como França, Alemanha, Itália, Espanha, Inglaterra, Rússia, dentre outros poucos – que devemos pensar o caso específico das literaturas minoritárias. Estas fizeram o impossível para se constituir e conseguir algum reconhecimento, por mínimo que seja, ainda que permanecendo à margem, como vemos ainda em Paré (2001, p. 25): “Do mesmo modo que as grandes literaturas se esforçaram para criar as condições, altamente sacralizadas, da universalidade, as *pequenas*, aquelas que a grandiosidade das outras excluía, se extenuaram no fracionamento e na diversidade.” (6).

Continuando em seu raciocínio, o estudioso canadense (2001, p. 26) enumera quatro formas que lhe parecem mais definidoras e mais pertinentes ao tratar da exiguidade: as literaturas minoritárias, as literaturas coloniais, as literaturas insulares e as *pequenas* literaturas nacionais. Marginalizadas, Paré nos dá pistas do que seriam as chamadas literaturas minoritárias: “Entendo por ‘literaturas minoritárias’ as obras literárias produzidas no seio das minoridades étnicas no interior dos Estados unitários.” (7). E afirma ainda mais: “Alguns povos são minoritários há muito tempo: é o caso dos Catalães, (...). Para outros, o estatuto de minoritário decorre de desenvolvimentos políticos ou militares recentes, como é o caso (...) dos Franco-Ontarianos no Canadá.” (8). Como se vê, aqui aparecem os Catalães e os Franco-Ontarianos. Também é o caso do Quebec – a grande província de maioria francófona do Canadá –, que desde os anos 60 possui uma produção de obras literárias escritas sem precedentes, fruto do poderoso papel representado pelo Estado quebequense e cuja pujante promoção cultural a distingue das demais literaturas francófonas no Canadá. A província do Quebec também poderia se encaixar no exemplo de *pequena* literatura nacional, como a Eslováquia, a Lituânia, etc., países independentes, mas sem tanta expressão político-econômica.

Assim, continua Paré (2001, p. 31), tratando agora das literaturas insulares:

(...) as literaturas insulares (...) se inscrevem no campo particular da exiguidade, que elas vivem ora sob a forma de dependência extrema, a exemplo das literaturas coloniais ou minoritárias, ora sob a forma de obstinada autonomia, quando são sustentadas por condições econômicas favoráveis. (9)

Segundo ele, é aqui que se encaixaria a Acádia (minoría francófona do Canadá):

Poderemos falar finalmente de insularização, enquanto condição interiorizada da exiguidade insular, da mesma maneira que nós podíamos falar de minorização. Existem, então, literaturas insularizadas, apresentando as características de dependência e de autarquia das ilhas. Digo frequentemente para mim que é o caso da literatura acadiana; esta insularidade faz a sua força estratégica ao mesmo tempo que constitui os seus limites mais tangíveis. (10)

Isto dito, encaminhamo-nos para um aspecto fundamental para o nosso crítico (2001, p. 115-116), já indicado anteriormente: “Repito, porque isto me parece crucial: as *pequenas* literaturas tendem a glorificar o espaço. (...) Mas o espaço é repleto de sentidos. (...)” (11). Aqui, Paré (2001, p. 97) faz sua defesa da escolha do espaço como expressão maior das literaturas minoritárias com uma série de fatores políticos e históricos que levaram a isso:

Quem fala nos dias de hoje de país, quando o mundo intelectual europeu, do qual dependemos tanto, se farta de visões imperiais? No entanto, eu passo o meu tempo a ler obras literárias que fazem parte integrante de micronúcleos de cultura nacional, por sua língua, por sua interpretação da história, por seu espaço obsedante. Não há como negar: essa gente acredita no país, a ele submetem toda a sua experiência da literatura! (...) (12)

E ele continua na sua defesa do espaço e da exiguidade (2001, p. 97):

Se os *pequenos* povos não têm história, como dizem, as grandes culturas são desprovidas de espaço, quer dizer que elas são capazes de se instituírem mecanismos de “desespacialização”. Elas, há muito tempo, fugiram das terras sagradas. Por conta desse direito foram as culturas nacionais da Europa ocidental as que tiveram maior sucesso, e sem dúvida desde o Renascimento, em eliminar as referências ao território. Com isso se afirmaria que a coletividade nacional tivesse saído de todo lugar e de lugar nenhum; toda a instituição cultural europeia concebeu sua *grandeza* como uma desrealização do seu espaço específico. (...) Se é necessário retroceder até o Renascimento, é porque eu creio firmemente que nós continuamos a viver atualmente, tanto na Europa quanto no Ocidente em geral, nos esquemas culturais então traçados, entre 1500 e 1600 aproximadamente, pelos humanistas. (...) Este sistema serviu muito precocemente para sancionar a dominação de certas nações, línguas e culturas. As outras, a grande maioria dentre elas, serão descartadas do conjunto dos instrumentos de difusão da língua impressa. (13)

Paré (2001, p. 98-99) critica o papel do Renascimento para a valorização do Tempo e suas consequências para as literaturas menores ou dominadas:

O Renascimento quis que a Literatura gravitasse ao redor do Tempo (que ela fosse, pelo menos para o escritor, uma garantia de eternidade). O espaço (e a luta pelo espaço-país) permaneceria como uma manifestação da “província”. A história literária teria então por objetivo último inserir o espaço (o local da escrita, a cidade, o país real, os lugares da narração, o país mental) em uma problemática do tempo (do espaço de tempo).

Assim, visto que nas culturas dominantes a história literária visa confirmar a pretensão ao universal de certo corpus de obras canônicas, tornava-se evidente que uma ocultação do espaço específico da escrita se imporia como uma condição necessária à memorialização das obras. Enquanto Arnaut Daniel fosse, para esta história literária, um escritor occitano, ou Marcel Pagnol um escritor ‘regional’ (portanto marcado pelo espaço), esses homens não conseguiriam jamais emergir

dos horizontes espaciais no interior dos quais a instituição dominante gostaria de enxergá-los.

Na França, a 'desespacialização' cultural efetuou-se em detrimento de inúmeras culturas regionais e, mais tarde, coloniais, todas confinadas às noções de espaço. Foi assim com o conceito da Francofonia e das suas manifestações no plano da cultura. Mas esse termo 'francofonia' não permanece para a instituição cultural francesa como uma indicação do pertencimento espacial das obras artísticas (uma obra do Benim/beninense, um escritor do Zaire/congolês, etc.), enquanto que a própria cultura francesa se reserva, para si, o outro campo da temporalidade, muito mais fecundo e mais produtivo no que se refere à difusão e memorialização das obras? (...) (14)

E o estudioso (2001, p. 193) reforça essa convicção a partir de um fato saído de sua própria experiência no início de sua carreira:

Eu me dou conta, agora, que o meu mal-estar provinha da negação/recusa, entre os formalistas europeus, das condições de expressão da opressão, e da própria existência de discursos culturais da exiguidade, para os quais eles só tinham desprezo. O formalismo era frequentemente o produto de universitários recentemente imigrados na França, na Alemanha ou na Inglaterra, que deviam manter com relação às suas culturas de origem (lituana, búlgara, croata, dinamarquesa, bretã, belga) sentimentos de incômodo e uma certa vergonha, sentimentos que eles se apressavam em sublimar na glorificação de um discurso pseudocientífico da dominação e da Lei. Eles tinham, portanto, uma conta a acertar com a exiguidade. (15)

Também Lucie Hotte (2006, p. 5), outra pesquisadora canadense da qual nos servimos, trata especificamente de espaço e de exiguidade, temas menos valorizados em narratologia do que o tempo, como já foi mencionado:

A expressão 'literatura minoritária' remete de imediato às noções de exiguidade, de periferia e de margens que se inscrevem todas no campo semântico do espaço. (...) Para Paré, as 'pequenas literaturas' se diferenciam das 'grandes' por sua valorização exagerada do espaço. (...) Esta predileção decorre com certeza do fato de que o espaço de vida e, conseqüentemente, o espaço de produção literária dos grupos minoritários são restritos e problemáticos. Privadas de espaço real, as comunidades minoritárias atribuem um valor cada vez maior ao espaço e tentam criar um espaço para si por meio da criação artística e, particularmente, pela literatura. (16).

E acrescenta Lucie Hotte (2006, p.9): "Se o mundo fictício dá a impressão de ser real, é em grande parte graças à representação do espaço. (...)" (17).

3 | ESPAÇO: VERTENTES POSSÍVEIS

Uma vez a ênfase dada ao problema das literaturas minoritárias e ao seu caráter exíguo problemático, encontramos um referencial muito importante nos escritos de Luis Alberto Brandão, escritor, pesquisador e teórico literário brasileiro, que em sua obra *Teorias do espaço literário* nos oferece um estudo mais aprofundado para tratar da questão do espaço. Ao sistematizar os modos com que se abordam o espaço na Literatura, elenca quatro principais: espaço como representação, espaço como estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem. Das tendências

abaixo, a primeira é a que nos interessa:

(...) representação do espaço no texto literário. Nesse tipo de abordagem, com frequência nem se chega a indagar o que é espaço, pois este é dado como categoria existente no universo extratextual. Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas (aqui se entende espaço como 'cenário', ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recursos de contextualização da ação). Mas há também os significados tidos como translatos: o 'espaço social' é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o 'espaço psicológico' abarca as 'atmosferas', ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista.

Nos Estudos Literários contemporâneos, a vertente mais difundida dessa tendência é, possivelmente, a que aborda a representação do 'espaço urbano' no texto literário. Outra vertente bastante significativa é a que, com maior ou menor afinidade com os Estudos Culturais, utiliza um léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas. (BRANDÃO, 2015, p. 56-57)

E Brandão arremata:

(...) Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas "ficções" que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2013, p. 35)

Pelo que percebemos até aqui, conjugando Paré e Brandão, principalmente, com vistas a tratarmos de identidade, literaturas minoritárias, espaço e exiguidade, a vertente da representação do espaço encontra fértil campo de trabalho e embasamento teórico para os nossos questionamentos.

Oziris Borges Filho (UFTM), na apresentação ao livro *Poéticas do espaço literário*, obra coletiva em que a tônica é a categoria "espaço", é bastante enfático sobre isso:

A partir dos anos sessenta, os estudos sobre a categoria "espaço" vêm aumentando significativamente. A publicação dos livros de Georges Matoré e de Henri Lefebvre, *L'espace humain* e *La production de l'espace* respectivamente, marca o avivamento das preocupações com essa categoria e, concomitantemente, incentiva a pesquisa nesse domínio. (BORGES FILHO & BARBOSA, 2009, p. 4)

Lembra ainda o autor (2009, p. 4-5) que, revelado pela Teoria Literária, o binômio espaço-literatura se dividiu basicamente em seis linhas de investigação, não necessariamente exploradas da mesma forma pelos pesquisadores: a que trata da forma espacial do espaço literário, a de abordagem temática do espaço, a estruturalista (preocupada com a estrutura do texto), a que aponta a indissolubilidade entre espaço e tempo (aberta por Mikhail Bakhtin), aquela que se refere à relação entre o espaço representado na obra e o espaço da leitura (apenas esboçada no texto *O espaço do romance* de Michel Butor) e, finalmente, a que se refere à relação entre o espaço

do escritor, real, geográfico, e o espaço representado na obra (discutida por Raúl H. Castagnino, é uma abordagem geopolítica, sociológica da literatura).

Para finalizar, Regina Dalcastagnè, importante pesquisadora do espaço na Literatura brasileira, na introdução a *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*, aponta que

(...) este livro propõe uma discussão sobre as configurações do espaço na literatura brasileira contemporânea – espaço que reflete confrontos e hierarquias sociais e que é, ele próprio, objeto de rivalidade e signo das diferenciações entre grupos e agentes. (...) o espaço *físico* em que se situam narrativas e se deslocam personagens, que é sempre simultaneamente um espaço *simbólico* que atribui valorações distintas a quem dele participa, é colocado em questão junto com o *campo literário*, espaço metafórico em que ocorrem a movimentação e os embates de suas/seus agentes – autoras/es, leitoras/es, editoras/es, críticas/os, tradutoras/es, livreiras/os, etc. Neste sentido, mais do que apenas buscar os modos como o espaço aparece representado na literatura brasileira contemporânea, procura-se discutir as tensões estabelecidas a partir de relações conflituosas com o espaço vivenciadas dentro e no entorno das obras. (DALCASTAGNÈ & AZEVEDO, 2015, p. 11)

Todos esses pesquisadores – e não só eles, pois o que se vê é um número grande de estudiosos que também se dedicam ao tema Brasil afora –, ao focar a categoria “espaço”, fortalecem os estudos sobre sua representação na obra literária como um todo, ao mesmo tempo em que oferecem um leque bastante variado de abordagens para o tema tratado.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resultado das pesquisas que vimos fazendo nos últimos tempos percebemos que, principalmente também por conta dos Estudos Culturais, o espaço – e os estudos dele decorrentes – tem sido revisto e bastante valorizado. Há farta bibliografia e abordagens variadas que nos auxiliarão nas questões ligadas à identidade e às literaturas minoritárias. A obra de Paré é bastante importante, sobretudo para quem busca trabalhar com esse tipo de questionamento, que pode ser complementado com outra obra sua, *Théories de la fragilité (Teorias da fragilidade*, também ainda inédito em língua portuguesa), onde se vê, dentre outras, uma reflexão mais teórica sobre as condições de escrita ligadas à exiguidade da instituição literária minoritária, perpassada, mesmo que indiretamente, pela questão da identidade individual e coletiva.

Como bem lembra Maria Bernadette Porto (da UFF), entusiasta dos textos de Paré,

(...) a descoberta da obra desse intelectual, que privilegia o estudo da relação entre a condição frágil das minorias francófonas e a história e a memória, constituiu a possibilidade de alargar e aprofundar indagações sobre a presença de tais aspectos em obras literárias oriundas das chamadas margens que há muito ocupam o centro de seu interesse acadêmico. (PORTO, 2014, p. 104).

Assim, concluindo, o que Paré mostra em seus ensaios é como a literatura sofre,

nessas comunidades, para se impor, para não desaparecer, relegada a segundo plano pelas instituições majoritárias das línguas política e economicamente mais fortes. É um trabalho constante de sobrevivência, levada a cabo por aqueles que acreditam na valorização do singular, do diferente, do minoritário enfim, mas que acreditam mais ainda na própria permanência frente às dificuldades encontradas diariamente no trabalho quotidiano de suas comunidades.

5 | CITAÇÕES

1. « es œuvres littéraires produites au sein des minorités ethniques à l'intérieur des États unitaires »(PARÉ, 2001, p. 26).

2. « en tant que condition intériorisée de l'exiguïté insulaire »(PARÉ, 2001, p. 31).

3. « fait sa force stratégique tout en constituant ses limites les plus tangibles » (PARÉ, 2001, p. 31).

4. « privées d'espace réel, les communautés minoritaires (...) tentent de créer un espace à soi par la création artistique et particulièrement par la littérature » (HOTTE, 2006, p. 5).

5. « Nous avons hérité là, au Canada comme ailleurs, le poids de quatre cents ans d'histoire littéraire européenne. Est-il même possible d'imaginer le concept de littérature autrement qu'à travers ce prisme? »(PARÉ, 2001, p. 21-22).

6. « Autant les grandes littératures se sont efforcées de créer les conditions, hautement sacralisées, de l'universalité, autant les *petites*, celles que la grandeur des unes excluait, se sont exténuées dans le morcellement et la diversité.»(PARÉ, 2001, p. 25).

7. « J'entends par 'littératures minoritaires' les œuvres littéraires produites au sein des minorités ethniques à l'intérieur des États unitaires.» (PARÉ, 2001, p. 26).

8. « Certains peuples sont minoritaires depuis très longtemps: c'est le cas des Catalans, (...). Pour d'autres, le statut de minoritaire découle de développements politiques ou militaires récents, comme c'est le cas (...) des Franco-Ontariens au Canada.»(PARÉ, p. 26).

9. « (...) les littératures insulaires (...) s'inscrivent dans le champ particulier de l'exiguïté, qu'elles vivent parfois sous forme de dépendance extrême, à l'instar des littératures coloniales ou minoritaires, parfois sous forme de farouche autonomie, quand elles sont soutenues par des conditions économiques favorables » (PARÉ, 2001, p. 31).

10. « On pourra enfin parler d'insularisation, en tant que condition intériorisée de l'exiguïté insulaire, au même titre que nous pouvions parler de minorisation. Il existe alors des littératures insularisées, montrant les caractéristiques de dépendance et d'autarcie des îles. Je me dis souvent que c'est le cas de la littérature acadienne; cette insularité fait sa force stratégique tout en constituant ses limites les plus tangibles.»

(PARÉ, 2001, p. 31)

11. « Je le répète, parce que cela me semble crucial: les *petites* littératures tendent à glorifier l'espace. (...) Mais l'espace est prégnant de sens. (...) » (PARÉ, 2001, p. 115-116).

12. « Qui parle ces jours-ci de pays, quand le monde intellectuel européen, dont nous dépendons tant, se gave, lui, de visions impériales? Pourtant je passe mon temps à lire des œuvres littéraires qui font partie intégrante de micronoyaux de culture nationale, par leur langue, par leur interprétation de l'histoire, par leur espace obsédant. Il n'y a pas à dire: ces gens-là croient au pays, y soumettent toute leur expérience de la littérature!» (...) (PARÉ, 2001, p. 97).

13. « Si les *petits* peuples n'ont pas d'histoire, comme on dit, les grandes cultures, elles, sont dépourvues d'espace, c'est-à-dire qu'elles s'instituent à même des mécanismes de déspatialisation. Elles ont depuis longtemps fui les terres sacrées. À ce titre, ce sont les cultures nationales de l'Europe occidentale qui ont le mieux réussi, depuis la Renaissance sans doute, à évacuer les références au territoire. On voudrait ainsi que la collectivité nationale soit issue de partout et de nulle part; toute l'institution culturelle européenne a conçu sa *grandeur* comme une déréalisation de son espace spécifique. (...) S'il faut remonter à la Renaissance, c'est que je crois fermement que nous vivons toujours actuellement, aussi bien en Europe que dans l'Occident en général, dans les schèmes culturels tracés alors, entre 1500 et 1600 environ, par les humanistes. (...) Ce système a servi très tôt à sanctionner la domination de certaines nations, langues et cultures. Les autres, la grosse majorité d'entre elles, seront écartées de l'ensemble des instruments de diffusion de l'écrit.» (Paré, 2001, p. 97)

14. « La Renaissance a voulu que la Littérature gravite autour du Temps (qu'elle soit plutôt pour l'écrivain une assurance d'éternité). L'espace (et la lutte pour l'espace-pays) resterait une manifestation de la province. L'histoire littéraire aurait alors pour but ultime d'insérer l'espace (le lieu d'écriture, la ville, le pays réel, les lieux de la narration, le pays mental) dans une problématique du temps (de l'espace de temps). Ainsi, puisque dans les cultures dominantes l'histoire littéraire vise à confirmer la prétention à l'universel d'un certain corpus d'œuvres canoniques, il devenait évident qu'une occultation de l'espace spécifique de l'écriture s'imposerait comme une condition nécessaire à la mémorialisation des œuvres. Tant qu'Arnaut Daniel serait, pour cette histoire littéraire, un écrivain occitan, ou Marcel Pagnol un écrivain régional (donc marqué par l'espace), ces hommes ne parviendraient jamais à émerger des horizons spatiaux à l'intérieur desquels l'institution dominante aimerait les imaginer. En France, la déspatialisation culturelle s'est effectuée aux dépens de nombreuses cultures régionales et, plus tard, coloniales, toutes confinées aux notions d'espace. Ainsi en a-t-il été du concept de la Francophonie et de ses avatars sur le plan de la culture. N'est-ce pas que ce mot de francophonie reste pour l'institution culturelle française une indication de l'appartenance spatiale des œuvres artistiques (une œuvre béninoise, un écrivain zaïrois, etc.) alors même que la culture française, elle, se réserve l'autre

champ de la temporalité, beaucoup plus fécond et plus productif en ce qui concerne la diffusion et la mémorialisation des œuvres?» (...) (PARÉ, 2001, p. 98-99)

15. « Je me rends compte maintenant que mon malaise provenait du déni, chez les formalistes européens, des conditions d'expression de l'oppression, et de l'existence même de discours culturels de l'exiguïté, pour lesquels ils n'avaient que du mépris. Le formalisme était souvent le produit d'universitaires récemment immigrés en France, en Allemagne ou en Angleterre, qui devaient entretenir à l'égard de leur culture d'origine (lituanienne, bulgare, croate, danoise, bretonne, belge) des sentiments de gêne et une certaine honte, sentiments qu'ils s'empressaient de sublimer dans la glorification d'un discours pseudo-scientifique de la domination et de la Loi. Ils avaient donc un compte à régler avec l'exiguïté.» (PARÉ, 2001, p. 193).

16. « L'expression 'littérature minoritaire' renvoie d'emblée aux notions d'exiguïté, de périphérie et de marges qui s'inscrivent toutes dans le champ sémantique de l'espace. (...) Pour Paré, les 'petites littératures' se distinguent des 'grandes' par leur valorisation démesurée de l'espace. (...) Cette prédilection découle assurément du fait que l'espace de vie et, conséquemment, l'espace de production littéraire des groupes minoritaires sont restreints et problématiques. Privées d'espace réel, les communautés minoritaires accordent une valeur d'autant plus grande à l'espace et tentent de créer un espace à soi par la création artistique et particulièrement par la littérature. » (HOTTE, 2006, p. 5).

17. « (...) Si le monde fictif donne l'impression d'être réel, c'est en grande partie grâce à la représentation de l'espace. (...) » (HOTTE, 2006, p. 9).

REFERÊNCIAS

BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz Editora, 2009.

BRANDÃO, Luis Alberto. Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. (Estudos de Literaturas Contemporâneas)

_____. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. (Estudos de Literaturas Contemporâneas)

HOTTE, Lucie. L'Espace en Littérature Franco-Ontarienne: Présentation. *Revue du Nouvel-Ontario*, Sudbury, n. 31, p. 5-7, 2006. Disponível em <<http://ifolaurentienne.ca/wp-content/uploads/2013/04/RNO-31-PDF.pdf>> Acesso em 20/05/2015.

PARÉ, François. _____. *Les littératures de l'exiguïté*: essai. Ottawa: Le Nordir, 2001. (Bibliothèque canadienne-française)

_____. *Théories de la fragilité*: essai. Ottawa : Le Nordir, 1994.

PORTO, Maria Bernadette. Nas trilhas de François Paré: exiguidade, fragilidade e distância habitada na elaboração da memória em culturas minoritárias e diaspóricas. In: ***Interfaces Brasil/Canadá***. Canoas, v. 14, n. 18, 2014, p. 103-121.

A INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Araraquara – São Paulo

RESUMO: A inversão das máximas apresenta-se em *Os meus sentimentos* como ferramenta para desnudar a realidade sócio-histórica portuguesa. Procuramos investigar a máxima, a sua inversão e averiguá-la em nosso corpus. Para tanto, embasamo-nos em três linhas de estudo: o projeto artístico da escritora, com *Liquidez*, *reconfigurações e pluralidades*: a representação identitária da sociedade portuguesa em *O chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso, de Gonçalves Neto e Gama; a máxima, com *A máxima*; suas variedades, seu emprego, sua utilidade, de Aristóteles, *La Rochefoucauld: reflexões ou sentenças e máximas*, de Barthes, and *A Ciropédia de Xenofante: um romance de formação na Antiguidade*, de Cerdas; and the maxim’s inversion in *The american face of Aesop: Thurber’s Fables and Tradition*, de Carnes.

PALAVRAS-CHAVE: máxima, projeto artístico, *Os meus sentimentos*, Dulce Maria Cardoso.

ABSTRACT: The maxims’ inversion appears in *Os meus sentimentos* as a tool to bare

the portuguese social and historical reality. The purpose is to investigate the maxim, its inversion and verify it in our corpus. Therefore, three directions of study are taken: the writer’s artistic project, in *Liquidez*, *reconfigurações e pluralidades*: a representação identitária da sociedade portuguesa em *O chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso, by Gonçalves Neto and Gama; the maxim itself, in *A máxima*; suas variedades, seu emprego, sua utilidade, by Aristóteles, *La Rochefoucauld: reflexões ou sentenças e máximas*, by Barthes, and *A Ciropédia de Xenofante: um romance de formação na Antiguidade*, by Cerdas; and the maxim’s inversion in *The american face of Aesop: Thurber’s Fables and Tradition*, by Carnes.

KEYWORDS: maxim, artistic project, *Os meus sentimentos*, Dulce Maria Cardoso.

1 | INTRODUÇÃO

A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta minucioso trabalho com a forma, cuja particularidade chega ao ápice em *Os meus sentimentos* (2012). O romance intriga o leitor pela ironia no discurso da narradora-personagem, que contesta verdades absolutas que compõem a realidade sócio-histórica representada na narrativa – a Revolução

dos Cravos e os períodos que a circundam. Os acontecimentos do dia do acidente automobilístico da personagem são narrados em seis capítulos, em ordem invertida. A história de vida dela é contada através de anacronias. Nos quatro capítulos seguintes, é narrada a suposta morte da personagem e a continuidade da vida dos demais personagens. No último capítulo, Violeta parece encontrar a paz após desabafar os sentimentos que nomeiam o livro.

A partir do tema proposto – o estudo da inversão de máximas –, buscamos investigar como a inversão se dá no discurso; de que forma o caráter imoral de Violeta e a ironia contribuem para o questionamento do que era tido como verdade; e de que forma a inversão de máximas no romance corrobora na realização do projeto artístico – proposto por Gonçalves Neto e Gama em *O chão dos pardais* (2014), outra obra de Cardoso .

Para tanto, apresentamos o projeto artístico, abordando as questões sócio-históricas por ele implicadas e sua projeção na produção cardosiana; definimos o que são as máximas e o seu funcionamento no discurso narrativo; apresentamos o empréstimo das narrativas tradicionais e questionamento delas de James Thurber; por fim, averiguamos como funciona a inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, como elas estão atreladas à ironia de Violeta e relacionando-as ao projeto artístico.

O embasamento teórico é formado por três linhas principais: (1) as proposições teóricas sobre a composição da narrativa da escritora formuladas em *Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em O chão dos pardais de Dulce Maria Cardoso* (2012), de Gonçalves Neto e Gama; (2) o estudo das máximas: *A máxima; suas variedades, seu emprego, sua utilidade* (1982), de Aristóteles; *La Rochefoucauld: reflexões ou sentenças e máximas* (1974), de Barthes; e *A Ciropédia de Xenofante: um romance de formação na Antiguidade* (2011), de Cerdas; (3) o estudo da inversão da matéria original de estruturas narrativas tradicionais em *The american face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition* (1988), de Carnes.

2 | O PROJETO ARTÍSTICO DE DULCE MARIA CARDOSO

O projeto artístico foi proposto por Gonçalves Neto e Gama tendo *O chão dos pardais* – outro romance da escritora – como *corpus*. Através de um discurso irônico focado na vida cotidiana de pessoas comuns, os autores propõem que a escritora desmascara a falsidade enquanto constrói as personagens e o discurso. O caráter do projeto artístico busca, nesse sentido, “desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1).

A falsidade desmascarada refere-se ao acontecimento que marcou a história portuguesa recente: a Revolução dos Cravos. Apesar de datas não serem aludidas diretamente nos romances, no início de *O chão dos pardais*, a morte da princesa

Diana, que ocorreu em 31 de agosto de 1997, é noticiada na TV. Nesse romance, Violeta, narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*, é vista por dois personagens no metrô depois de seu acidente. Logo, as narrativas se passam na segunda metade de 1997:

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos, com a mania de olhar para dentro de tudo, e viu várias amostras de ceras depilatórias. Sofia calou-se. Não queria que a mulher os ouvisse. Apesar do calor a mulher vestia *collants* e Sofia reparou que tinham uma malha caída. A mulher atenta ao olhar de Sofia disse: Foi por causa do acidente (CARDOSO, 2014, p. 92).

A configuração social portuguesa em *O chão dos pardais*, afirmam os autores, continua a mesma vinte e três anos depois. O que foi combatido pela revolução ainda está vigente. A personagem Sofia, amante do empresário casado Afonso, para Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 2), é a metáfora desse “[...] Portugal decadente que o estado se tornou depois do 25 de Abril: um país falso, prostituído e mentiroso.”

O matrimônio de Afonso e Alice é interpretado por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 3) como uma metáfora da família tradicional portuguesa decadente, que é regida por aparências, traições e mentiras. A crítica circunscrita no romance, para os autores, também é antirreligiosa, o que atinge um dos grandes pilares da configuração social portuguesa.

O indivíduo português hodierno é metaforizado em Manuel, filho do casal, a única personagem que sai da zona de conforto, demonstrando o direito à utopia no horizonte desse sujeito. A utopia, contudo, não se concretiza: quando Manuel encontra sua namorada virtual, resta, entre ambos, a solidão. O encontro “[...] demonstra, alegoricamente, o grande problema do sujeito português (e, por que não dizer, humano) da contemporaneidade: o desconhecimento medroso do outro e a importância do mesmo para a formação do eu” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 4).

Logo, mesmo após a Revolução, “[...] a família continua a ser tradicional, o machismo ainda impera e a igreja continua a ditar os princípios morais da sociedade, que esconde suas impudicícias atrás de uma realidade morta” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5). O intuito almejado no 25 de Abril ainda não foi alcançado, o que é desmascarado por Cardoso: “[...] toda a sociedade passa pelo pente fino da análise irônica da escritora [...]” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5).

A epígrafe de *O chão dos pardais* – “Y yo que me sabía pobre, de una pobreza sin nombre. Y triste, de una tristeza sin derechos, sin quejas y sin fin, rasgué mi ropa y les mostre mi herida” (LOYNAZ *apud* CARDOSO, 2014, p. 7) – para Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5) é uma indicação indireta de seu intuito: desmascarar a sociedade portuguesa e deixar sua podridão exposta.

Acreditamos que essa epígrafe também se relaciona com a dificuldade do indivíduo de comunicar-se, apresentada na negação da utopia a Manuel. O medo e o

desconhecimento do outro, bem como a importância desse outro para a formação do eu, como afirmaram Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 4), são os grandes desafios do sujeito hodierno, não só português. A epígrafe parece contrastar com o medo do contato com o outro, a solidão e o excesso de individualidade que são criticados no discurso irônico de *O chão dos pardais*. Nesse romance, uma narrativa que direciona seu leitor a se posicionar criticamente frente aos acontecimentos de seu tempo é elaborada: “[...] o embate presenciado em 74 precisa continuar a acontecer para que suas sementes sejam plantadas, e não esquecidas” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5).

A escritora, como afirmam Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 7), traz o olhar descentralizante a fim de formar o leitor consciente e crítico, que é o seu outro: “É a autora a exigir que o outro, seu elemento de alteridade, se torne presente e aja.” A ironia de Cardoso desmascara a realidade social portuguesa e, após a leitura, “o leitor cardosiano nota que há uma grande diferença entre aquilo que dizem ser a verdade, mas é só aparência e a essência da sociedade” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 7).

3 | DA PARÊMIA À MÁXIMA

A parêmia, segundo Monteiro-Plantin (2017, p. 2), é um termo geral que compreende ditos populares, provérbios, frases feitas, aforismos, refrões, aforismos e máximas. As sentenças proverbiais, como Monteiro-Plantin (2017, p. 3) denomina as parêmias, têm como principal característica a transmissão de um ensinamento, conselho ou lição. Dentre as parêmias mencionadas pela autora, destaca-se no nosso artigo a máxima.

A máxima é, para Aristóteles (1982, p. 146), um discurso conciso que expressa uma perspectiva de mundo universal. O prazer do ouvinte da máxima, propõe Aristóteles (1982, p. 148), vem da sua satisfação com um discurso que apresenta um saber – compreendido por ele antes num caso particular – em termos gerais. O caráter moral do orador está relacionado ao perfil de quem profere as máximas, definido por Aristóteles (1982, p. 147-148): a capacidade de persuasão do discurso da máxima depende do caráter do orador. Ele costuma ser alguém mais velho e mais experiente, e o uso de máximas e fábulas por alguém que não atingiu a velhice é considerado estúpido. Ademais, o ensinamento da máxima será recebido pelo público como verdadeiro se o orador tiver experiência no assunto discursado. Já o caráter moral da máxima:

existe sempre que se manifestam as preferências do orador. Todas as máximas produzem esse efeito, pois quem as utiliza mostra de maneira geral quais são as suas preferências; por conseguinte, se as máximas são honestas, farão com que o caráter do orador pareça igualmente honesto (ARISTÓTELES, 1982, p. 148)

A máxima é formada, de acordo com Barthes (1974, p. 11; 24-25), por um saber

condensado acerca da natureza humana, constituindo um tipo de discurso moralizante. Cerdas (2011, p. 186) afirma:

Portanto, a máxima é um estilo de discurso ligado à percepção do mundo, que ajuíza sobre o comportamento humano e sob o qual transparece os valores estéticos e morais de uma sociedade.

As máximas podem existir no discurso romanesco: de acordo com Cerdas (2011, p. 188), nesses casos, uma estrutura fabular é construída na narrativa, propiciando o surgimento de máximas. No romance, a máxima torna-se uma importante ferramenta de caracterização da personagem, pois “[...] manifesta o caráter da personagem, as suas preferências de comportamento social, seus anseios e objetivos ético-morais” (CERDAS, 2011, p. 182). Ela transmite a ideia da personagem, fundamental na caracterização. Além disso, as máximas “[...] propiciam a formação da personagem, uma vez que elas transmitem o caráter da personagem” (CERDAS, 2011, p. 183), seguindo o que propôs Aristóteles (1982, p. 148).

4 | A INVERSÃO DE MÁXIMAS

De acordo com Carnes (1988, p. 312), a estrutura utilizada nas fábulas de James Thurber, fabulista norte-americano consagrado pelo humor satírico, é superficialmente a da fábula e do conto de fadas. Desse modo, as fábulas de Thurber apresentam uma narrativa curta, seguida por uma moral (epimítio), utilizando, assim, a estrutura fabular mais básica. O epimítio em Thurber é composto por um anti-provérbo. A inversão dos provérbios e ditados traz um realismo à narrativa do autor, o que é raro na fábula original.

Através do uso da estrutura fabular, Thurber coloca em questão a validade desse gênero literário, como propõe Carnes (1988, p. 315). O escritor refere-se à fábula dentro de sua fábula para argumentar ao seu leitor que ele não deve confiar nessas histórias. Através da paródia, ele utiliza o próprio gênero para desacreditá-lo.

Ainda segundo Carnes (1988, p.326), uma anti-fábula é criada por Thurber. Esse, pautando-se na estrutura fabular, utiliza sua função – instruir o leitor – para negar a existência de uma sabedoria coletiva na sociedade. A utilização da fábula para negar a sua validade e sabedoria é um paradoxo: negar a existência de conselhos para a vida utilizando um gênero literário cuja função é oferecer essa assistência é o grande paradoxo da sua obra. Portanto, Thurber faz uso da fábula e de outros gêneros tradicionais, como o folclore e o conto de fadas, para demonstrar ao seu leitor a impotência desses textos em servir como guia para enfrentar os desafios da vida.

O uso da fábula por Thurber é como o uso da máxima por Cardoso: eles utilizam a estrutura superficial da fábula e da máxima, respectivamente, com as funções dessas estruturas invertidas. A máxima mantém a estrutura superficial na narrativa de Cardoso, mas apresenta seu propósito – reafirmar valores de uma sociedade – invertido, assim como a anti-fábula de Thurber descredita o poder de instrução dessa

narrativa. Desse modo, a máxima invertida de Cardoso é como o anti-provérbio do epimítio de Thurber.

5 | OS MEUS SENTIMENTOS

“Inesperadamente / não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, durante algum tempo, segundos, horas, não sou capaz de mais nada [...]” (CARDOSO, 2012, p. 9). Assim inicia-se *Os meus sentimentos*. O romance apresenta uma narrativa sensível e instigante centrada na narradora-personagem, Violeta, uma mulher obesa que não se enquadra nos padrões comportamentais e estéticos esperados pela sociedade em que (não) está inserida.

A personagem narra, embriagada, que sofreu um acidente automobilístico durante a madrugada, na rodovia, e encontra-se de cabeça para baixo presa pelo cinto de segurança no carro. Temos a sensação de que o tempo parou para ela: “os olhos pousados, inertes, na gota de água cheia de luz, uma gota inundada de luz” (CARDOSO, 2012, p. 10). Tendemos a acreditar que a personagem está assistindo (e contando-nos) ao filme da sua vida nesse momento de incerteza, possivelmente entre a vida e a morte.

O acidente da personagem, que é apresentado no capítulo primeiro, é retomado frequentemente na narrativa, como se lembrasse ao leitor que tudo não passa da exposição de seu (in)consciente. A personagem narra, do capítulo segundo ao sexto, a sucessão inversa de acontecimentos daquele dia: a perda do controle da direção, a parada na loja de conveniência, a parada no posto para a caça aos caminhoneiros, o jantar com Dora (sua filha) e Ângelo (seu meio-irmão e pai de sua filha), a venda da casa de seus pais no banco, a última visita à casa. Do sétimo ao décimo capítulo, Violeta narra cronologicamente a sua suposta morte, resgate e a continuidade da vida de Dora e Ângelo.

No último capítulo da obra, o décimo primeiro, para nós a personagem não morreu, mas sim encontrou a paz após colocar para fora seus angustiantes sentimentos. O encontro com a luz – “rolo pela luz / rolo pela luz, docemente, a estrada é estreita” (CARDOSO, 2012, p. 367) –, não se trata de sua morte, mas sim da morte da dor e dos fantasmas. A luz também refere-se à sensação de leveza que contar suas angústias lhe trouxe: o peso do passado torna-se leve quando vive, sente e se desapega da dor. Ademais, a personagem menciona sua posição no carro, no nono capítulo, quando já havia narrado a própria morte, no sétimo capítulo: “[...] parada nessa posição esquisita o tempo mostra-se como nunca o tinha imaginado, dentro dos meus ouvidos grilos, gri-gri gri-gri, os olhos cegos por uma gota de luz.” (CARDOSO, 2012, p. 317).

A narrativa é bastante distinta quanto à estrutura. O romance – composto por um único período, pontuado apenas por vírgulas e interrompido frequentemente por bordões – definiu o estilo de escrita da escritora, como afirma em entrevista:

E [*Os meus sentimentos*] determinou o meu método criativo, que é o mais maluco. Porque o perdi. [...] Foi em 2004, para aí. Recebi um e-mail com um palhaço e cliquei no nariz. No dia seguinte tinha o computador todo preto. [...] eu, que ainda era casada na altura, disse ao meu marido: ou esqueço isto, esqueço a Violeta de vez, ou reescrevo de memória, enquanto está fresco. [...] E agora faço sempre isso: apago tudo. Já tentei não o fazer, mas não fica bem. É horrível, mas assim só fica o que me parece essencial (CARDOSO *apud* BOM, 2016).

6 | O PROJETO ESTÉTICO E A INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM *OS MEUS SENTIMENTOS*

A estrutura da máxima é utilizada no discurso narrativo de *Os meus sentimentos*, pois os bordões de Cardoso assumem, muitas vezes, a função e a estrutura da máxima no romance. Os bordões apresentam um discurso conciso que expressa uma perspectiva universal de mundo, que é apresentada depois de ilustrá-la em um caso particular. Uma estrutura fabular é criada no romance.

A máxima “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113) é precedida das divagações de Violeta enquanto espera os compradores da casa de seus pais, falecidos recentemente, no banco. Ela observa o funcionário a sua frente e imagina a sua vida, a vida de seu chefe e a vida do chefe do seu chefe. É interessante notar que os três não têm nomes, aproximando-se da estrutura fabular – com animais antropomorfizados – invertida, pois em *Os meus sentimentos*, o recurso é para tipificar ao invés de individualizar. A perspectiva da personagem é pessimista, segundo a qual as pessoas trabalham em função de manter um padrão de vida cada vez mais elevado, o que torna a rotina um fardo necessário para bancar os gastos criados. Ela divaga:

[...] o funcionário até podia admitir que detesta o que faz se isso não o revoltasse mais, não fosse a troca do apartamento, o carro novo da mulher, o computador da filha mais velha, o infantário do mais pequeno, as férias de verão, e ninguém o obrigava a levantar-se cedo para se sentar a uma secretária a recolher informações enfadonhas sobre anónimos tão enfadonhos como as informações a que dão origem, o funcionário ficava a dormir todas as manhãs ou partia num cargueiro e dava a volta ao mundo, quando era novo sonhou com isso [...] (CARDOSO, 2012, p. 111).

A personagem atribui aspectos cada vez mais complexos aos motivos que levam as pessoas a viverem uma vida que odeiam. Ela passa a refletir sobre a rotina do chefe do funcionário, que diferente dele, não trabalha no *open space*, mas, sim, no andar de cima, num gabinete fechado. Violeta imagina:

[...] o chefe do funcionário aborrece-se com os pedidos de crédito monótonos que anónimos igualmente monótonos fazem, não fosse a casa de férias, o monovolume novo, o patrocínio do filho velejador, as viagens da filha poliglota, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar neste gabinete, apesar da secretária e da cadeira regulável, do computador mais potente e da central telefónica, o chefe do funcionário dedicava-se à agricultura biológica, em novo quis ser agricultor e preocupa-se com os nitratos nos legumes, o chefe do funcionário

assina os pedidos de crédito e coloca-os em pastinhas com capas transparentes [...] (CARDOSO, 2012, p. 112).

Por fim, a imaginação chega ao chefe do chefe do funcionário, que trabalha no piso acima, num gabinete maior e com vista. A tese é que quanto maior o salário, a classe social e o *status*, mais as pessoas consomem e obrigam-se a trabalhar mais com o que detestam:

[...] também o chefe do chefe do funcionário está maçado com os pedidos de crédito fastidiosos que anónimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalezito na neve, a casa num condomínio de luxo, a estada em Londres da filha mais velha, a especialização do filho do meio nos EUA, a mania do mais novo de ser artista, os carros de todos, as motos de todos, os cigarros e as bebidas de todos, as vaidades de todos, ah, os fins de semana com a amante em Nova Iorque, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar num gabinete com uma vista tão acanhada [...] (CARDOSO, 2012, p. 112-113).

As narrativas particulares ilustram a máxima “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113) e expõem que, independentemente da posição social, a infelicidade reina, o topo não existe, o dinheiro e o *status* nunca são suficientes. Apesar das diferenças de classe, a insatisfação é comum a todas as pessoas que se deixam oprimir pela subserviência a um tipo de trabalho que não lhes dá prazer, e que suportam pela necessidade de custear consumismos questionáveis. Violeta propõe reflexões sobre o absurdo naturalizado no mundo em que vivemos. Critica o consumismo, o capitalismo, a família tradicional portuguesa, enfim, os costumes de uma cultura e de uma sociedade.

Aspectos do carácter de Violeta são expostos nas máximas: uma mulher pessimista que julga. Além disso, a caracterização da personagem é feita através dessas máximas: pessimista, entediada, crítica, que aprecia utilizar seu tédio combinado a sua imaginação para supor coisas cruéis da vida das pessoas que observa. A máxima “não preciso saber de política, basta-me conhecer a natureza humana” (CARDOSO, 2012, p. 141) mostra-nos também que o pessimismo não necessariamente refere-se a um sistema político ou social, mas sim à natureza humana, apresentando carácter imoral. Através de Violeta, Cardoso propõe reflexões ao seu leitor quanto aos temas do romance.

A escritora faz uso de uma camada superficial da estrutura da máxima, porque inverte o seu propósito na narrativa. Ao invés de utilizar a máxima para transmitir os valores éticos e morais de uma sociedade, Dulce Maria Cardoso a utiliza para desmascarar a realidade social portuguesa. Na divagação sobre os funcionários do banco e na referida máxima, a escritora, ao invés de reafirmar os valores sociais portugueses, os critica através de uma estrutura cuja finalidade é a reafirmação. Na narrativa sobre a vida do chefe do chefe do funcionário há, também, uma crítica à família tradicional e à religião. A menção à amante do chefe do chefe do funcionário denuncia o matrimónio corrompido, e o abuso de bebidas e cigarros não seria necessário se todo o trabalho, dinheiro e consumismo realmente trouxessem felicidade a este núcleo

familiar. São indivíduos que fazem o que não gostam para manter um *status* de vida que não lhes traz felicidade.

A máxima “o povo vencido nunca mais será unido” (CARDOSO, 2012, p. 124) – uma inversão de “o povo unido jamais será vencido” – é repetida por Violeta enquanto conta o episódio em que ela e seus pais (passadistas) foram intimidados pelos revolucionários. A narrativa e a utilização da máxima contribuem para a caracterização da personagem, ou seja, denunciando sua perspectiva pessimista. Novamente, a máxima é utilizada, em *Os meus sentimentos*, de maneira invertida tanto no seu sentido quanto no seu propósito, pois, ao invés de reafirmar os valores sociais portugueses, ela questiona a relevância da Revolução dos Cravos.

A diferença entre Thurber e Cardoso, contudo, é que o primeiro, como propõe Carnes (1988, p. 326), utiliza suas fábulas para criticar a possibilidade de se obter ajuda de uma fábula para viver – ou de qualquer outro tipo de ajuda – demonstrando um aspecto niilista em sua obra. Apesar da personagem criada por Cardoso ser pessimista, imoral e descrente na humanidade, a escritora parece estar interessada em expor as sujidades da sociedade portuguesa através do discurso de Violeta, denunciando ao seu leitor aquilo que não deve ser esquecido sobre seu país. É por acreditar na humanidade que a escritora parece delinear sua crítica, convidando o leitor à reflexão e à ação.

A inversão das máximas é utilizada como ferramenta para desenvolver o projeto artístico da escritora nesse romance. Enquanto que em *O chão dos pardais* ela utiliza a metaforização de personagens a fim desnudar a realidade social portuguesa, em *Os meus sentimentos* a escritora apresenta críticas sobre a família e a igreja – grandes pilares da cultura portuguesa – e questiona as verdades aparentes do contexto histórico representado na narrativa.

A empregada dos pais de Violeta, Maria da Guia, cujo propósito de vida era servir aos patrões, não perde a servidão nem sai da pobreza com o fim da ditadura salazarista. Ela profere a máxima “quando nos põem numa vida não sabemos ter outra” (CARDOSO, 2012, p. 187), referindo-se à continuidade de sua condição existencial. Violeta refere-se à personagem em suas divagações com a metonímia “farda”, reduzindo-a ao seu antigo emprego que ainda define sua identidade social:

a farda que se esgarça num quarto alugado, não mais que cinco metros quadrados, quando por lá passo, o que faço raramente, só quando não tenho mesmo mais nada para fazer e me apetece falar com um tecido esfiapado, casas sem botões, duas mangas que se mexem com dificuldade / a menina desculpe isto ser tão acanhado / [...] a Maria da Guia que teve o azar de sobreviver aos donos [...] (CARDOSO, 2012, p. 190)

Maria da Guia é o exemplo de que o propósito do 25 de Abril ainda está para ser alcançado, e que a revolução, apesar de ter derrubado o regime salazarista, não conquistou a melhora da desigualdade social.

As máximas “são tão maçadoras as lengalengas da revolução” (CARDOSO, 2012, p. 133) e “as revoluções são tão passageiras” (CARDOSO, 2012, p. 321)

expõem a perspectiva de Violeta, instigando o leitor a refletir sobre as mudanças que a Revolução gerou na sociedade portuguesa, contribuindo para o desenvolvimento do projeto artístico no romance: desmascarar a realidade social portuguesa. Será que “as revoluções são tão passageiras” (CARDOSO, 2012, p. 321), por que a de Portugal não conseguiu contestar os três pilares que regem a sociedade: Estado, Igreja e família? Através da ironia e das máximas invertidas, Cardoso convida seu leitor à reflexão sobre o quadro político, histórico e social, bem como a posicionar-se dentro dele e a agir.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inversão das máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, pretende desenvolver o projeto artístico – proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1), tendo como *corpus* outro romance da escritora, *O chão dos pardais* – também no romance que constitui nosso *corpus*. A extensão do projeto artístico a outras obras da escritora é mencionada pelos seus propositores. Ele consiste em desmascarar a realidade social portuguesa através de uma análise irônica e detalhada da mesma, buscando desmistificar o sujeito português e sua realidade e, ao mesmo tempo, propor uma reflexão ao seu leitor acerca dos problemas políticos e sociais de Portugal.

A estrutura das máximas utilizada por Cardoso não abrange todos os aspectos do gênero. Máximas são proferidas por alguém mais velho, cujo caráter é confiável, como propõe Aristóteles (1982, p. 147), diferente de Violeta, imoral e pessimista; e porque a função das máximas, como propõe Cerdas (2011, p. 186), é transmitir os valores éticos e morais de uma sociedade, e as máximas de Cardoso questionam esses valores.

Logo, o uso de Dulce Maria Cardoso das máximas aproxima-se do uso de Thurber da fábula. Ambos utilizam a matéria original para colocar seus aspectos em questão: Thurber questiona, através da fábula, a função dessa como educadora; e Cardoso coloca em cheque, através da máxima, os valores éticos e morais de uma sociedade por ela transmitidos. Contudo, os escritores diferem-se na seguinte perspectiva: Thurber apresenta-se niilista; Cardoso apenas utiliza uma personagem pessimista e imoral para criar questionamentos acerca do período sócio-histórico representado na narrativa. Por querer fazer seu leitor refletir e agir frente aos problemas políticos e sociais portugueses, vemos uma fé na raça humana por parte da escritora da qual Thurber não compartilha.

Portanto, Dulce Maria Cardoso inverte a função original da máxima no discurso de *Os meus sentimentos*, questionando a validade do que é tido como verdade social e histórica, desnudando a sociedade portuguesa e convidando seu leitor à reflexão e à ação, desenvolvendo também nesse romance o seu projeto artístico. Afinal, como diz a epígrafe do romance: “Es el jardín de la Muerte que te busca y que te encuentra

siempre... Es el jardín, que, sin saberlo, riegas com tu sangre” (LOYNAZ *apud* CARDOSO, 2012, p. 7). É o jardim da morte que sempre nos encontra e que regamos com nosso sangue. Retirada da novela *Jardín* – que narra o confinamento de Bárbara, mulher que, quando tenta sair do jardim, não se sente pronta pro mundo e volta a isolar-se nele –, a epígrafe pode ser interpretada metaforicamente: o jardim da morte é a nossa condição – psicológica, social, amorosa, física, interpessoal – e o sangue que o rega são as nossas atitudes. Como Violeta, que afirma “conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2012, p. 48) e “nascestes para que eu pudesse experimentar o amor” (CARDOSO, 2012, p. 308-309), mas não consegue dizer à filha que a ama, a escritora convida-nos a parar de regar o que nos fere e a nutrir o que nos faz bem.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

BARTHES, R. La Rochefoucauld: reflexões ou sentenças máximas. **Novos ensaios críticos / O grau zero da escrita**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOM, G. Dulce Maria Cardoso: “O que me fez pensar no que estamos aqui a fazer foi o olhar de um cão”. Entrevista. **Diário de Notícias**. 17 ago 2016. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html>>. Acesso em: 15 mar 2018.

CARDOSO, D. M. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.

CARNES, P. The american face of Aesop: Thurber’s Fables and Tradition.

In: _____. **Proverbia in fabula**: essays on the relationship of the proverb and the fable. Paris: Lang, 1988.

CERDAS, E. **A Ciropédia de Xenofante**: *um romance de formação na Antiguidade*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2011.

GONÇALVES NETO, N.; GAMA, A. P. F. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais da ABRALIC**. Campina Grande, 2012. p. 1-7.

MONTEIRO-PLANTIN, R. S. ReVEL na Escola: Fraseologia e Paremiologia: para que ensinar, se todo o mundo sabe? **ReVEL**, vol. 15, n. 29, 2017.

O LIVRO-JOGO COMO ATRATIVO LITERÁRIO PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Pedro Panhoca da Silva

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

São Paulo – SP

RESUMO: O presente artigo busca relatar e inspirar outros docentes do Ensino Fundamental II quanto à aplicação do livro-jogo em sala de aula. O estudo em questão é focado na disciplina de Língua Portuguesa e constituiu um importante relato de caso por trabalhar com leitura e jogo em sala de aula a fim de oferecer aulas mais práticas e lúdicas de produção textual. A ideia de jogo utilizada teve como base os estudos de CAILLOIS (1990) e HUIZINGA (1971), especificamente o RPG - fundamentado em ANDRADE F. (2006) - e o livro-jogo - embasado em ALVES (1997), ANDRADE, M. R. D. (2007), GONÇALVES; RODRIGUES (2013), PEREIRA; MARTINS; CARMO (2013) e KATZ (c1998-2019) - usando outras experiências pedagógicas como base, como as de CHAGAS; SOVIERZOSKI; CORREIA (2017) e ZAGAL; LEWIS (2015). O conceito de adaptação teve como fonte HUTCHEON (2013). Pode-se perceber que os alunos demonstraram maior interesse pela matéria e que boas produções, mesmo sendo mais complexas que exercícios de redação padronizados, puderam ser obtidas dos discentes. Com isso, o livro-jogo mostrou-se um importante atrativo literário para a sala

de aula e uma possível alternativa para captar novos leitores desinteressados pelo que lhes é oferecido pela escola.

PALAVRAS-CHAVE: Livros-jogos; Produção textual; Leitura; Literatura

THE GAMEBOOK AS A LITERARY ATTRACTIVE FOR ELEMENTARY SCHOOL STUDENTS

ABSTRACT: The current article seeks to report and inspire other teachers of Elementary School regarding the application of the gamebook in the classroom. The study in question is focused on the discipline of Portuguese Language and constituted an important case report for working with reading and playing in the classroom in order to offer more practical and playful classes of textual production. The idea of game used was based on the studies of CAILLOIS (1990) and HUIZINGA (1971) - specifically the RPG, based on ANDRADE F. (2006) – and the gamebook – based on ALVES (1997), ANDRADE, M. R. D. (2007), GONÇALVES, RODRIGUES (2013), PEREIRA, MARTINS, CARMO (2013) e KATZ (c1998-2019) -, using other pedagogical experiences as a base, such as those of CHAGAS, SOVIERZOSKI, CORREIA (2017) and ZAGAL, LEWIS (2015). The concept of adaptation had HUTCHEON (2013) as a

source. It can be noticed that the students showed more interest in the subject, and good productions, even more complex than standardized writing exercises, could be obtained from the students. With this, the gamebook has proved to be an important literary attractive for the classroom and a possible alternative to capture new readers disinterested in what is offered to them by the school.

KEYWORDS: Gamebooks; Writing; Reading; Literature

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve início quando o autor do presente artigo foi contratado para ser professor de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental II em uma escola particular na cidade de Paulínia/SP no ano de 2016. A escola em questão se autodefinia como “Escola Aberta”, o que significa que possuía uma transparente comunicação com os pais dos discentes, comunidade e professores, além de priorizar projetos pedagógicos no lugar de acúmulo conteudista. Embora bons resultados no vestibular fossem também um objetivo, o foco principal escolar era a preparação de seus alunos para a educação e cidadania. Foram atribuídas ao autor do presente trabalho cinco horas-aula semanais para as duas salas de 8º ano, consideradas salas críticas nem tanto pelo número de alunos (32 em cada), mas sim pelo desinteresse nas matérias e mau comportamento geral. Percebeu-se, assim, que um projeto atraente, chocante e “inédito” poderia ser uma boa opção para o estímulo da produção textual, leitura e aprendizagem, e algo que utilizasse o livro-jogo – uma espécie de “RPG solitário” (por vezes conhecido também conhecido como *Aventura-solo*) constituído por uma rede hipertextual de informações e ideologia do leitor (PEREIRA, MARTINS, CARMO, 2013, p. 18) - em sala de aula poderia funcionar.

Para um livro ser um livro-jogo, segundo ALVES, possui

[...] um roteiro traçado para a sua aventura, mas sabe que poderá [o leitor] desdobrá-lo, acionando as opções ideais, de acordo com a sua intuição, esperteza e sorte. Sabe também que é um jogo, um livro-jogo. Resta-lhe conhecer e respeitar as suas regras para, enfim, resolver seus desafios e vencer os inimigos que se lhe interponham no caminho, impedindo que alcance o final da aventura e da narrativa (ALVES, 1997, p. 7, comentários nossos).

Com isso, esse híbrido de jogo de RPG em volume único e autossuficiente poderia ser um atrativo aos alunos a fim de despertar seu gosto pela literatura.

2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

O jogo, segundo CAILLOIS,

Ao contrário do que frequentemente se afirma, o jogo não é aprendizagem para o trabalho. Só aparentemente antecipa as actividades do adulto. O rapaz que brinca com o cavaleiro ou a locomotiva não se prepara, de forma alguma, para vir a ser cavaleiro ou mecânico, nem a rapariga que confecciona em supostos pratos alimentos fictícios condimentados com ilusórias especiarias, se prepara para vir a

Esse (livro-)jogo proposto não visou que seu público-alvo se tornasse escritor ou designer de jogos. Porém, se bem aplicado para a educação, esse, aliado à forma de ensino, poderia deixar de ser “estéril” e produziria benefícios para seu público-alvo, pretensão essa que foi o objetivo principal do projeto. Então, o aluno pensava estar só “brincando”, mas na verdade tinha diversas competências trabalhadas durante toda a aplicação do projeto.

O RPG – um importante jogo para tal projeto - é mais conhecido pelo público de sua época e também atual. Sua sigla significa “Jogo de Interpretação de Personagens” e funciona como uma representação na qual jogadores “são” personagens num determinado contexto e buscam o sucesso de uma missão em comum. Existem no mercado editorial diversos tipos de RPG cujas temáticas variam desde a fantasia à ficção científica. Trata-se de uma ferramenta inusitada de ensino, pois segundo ANDRADE, F.

O RPG funciona, então, como ferramenta para preparar o jovem a interagir na sociedade, tanto profissional quanto socialmente”. Algumas empresas já utilizam o RPG para treinamento de pessoal, uma vez que a premissa básica do jogo é a simulação da realidade. Além disso, através do jogo, é possível resgatar valores morais e éticos que andam um pouco esquecidos (ANDRADE F., 2006, p. 1).

A Aventura-solo – modalidade de jogo não tão conhecido como o RPG -, por sua vez, possui diversas nomes variantes, como “Jogo-solo” (*solo play*), “Missão-solo” (*solo quest*), “Caverna-solo” (*solo dungeon*), entre outros, e se trata de uma narrativa que apresenta uma leitura não linear aliada a elementos lúdicos como aleatoriedade e sistema de regras simples de RPG. Sua formação é incerta, mas considera-se como pioneiro o livro *Buffalo Castle* (1976), primeiro RPG adaptado para ser jogado apenas entre livro e jogador utilizando um sistema de regras de um RPG já existente – o *Tunnels & Trolls* (1976) -, ausente de grupo, porém ainda vinculada a algumas regras de manuais adicionais, além de sugerir o conhecimento completo delas para incrementar a leitura.

Já o livro-jogo pode ser considerado a evolução e ponto máximo da aventura-solo, pois já apresenta uma narrativa mais extensa, possui um sistema de regras próprio e mais simples que os grandes manuais de RPG e apresenta a independência desse tipo de narrativa em relação a eles, sendo o livro-jogo *The Warlock of Firetop Mountain* (1982) comumente considerado a primeira manifestação desse tipo de literatura.

Normalmente, o livro-jogo funciona como “porta de entrada” de jovens leitores para o RPG, já que numa aventura-solo ou num livro-jogo muitas vezes as opções de escolha são limitadas, enquanto num RPG pode haver total improviso se coerente à narrativa, além de interação entre os *players*. O livro-jogo, no Brasil, pode até ter um valor maior do que no exterior, pois aqui o processo se inverteu: enquanto nos Estados Unidos o primeiro jogo de RPG surgiu em 1973 (*Dungeons & Dragons*) e o livro-jogo apenas em 1982, no Brasil o processo foi o inverso, com o público tendo conhecido

primeiro o livro-jogo em 1986 (*O Fugitivo das Trevas*), para, só depois, saber o que era de fato o RPG.

A série escolhida para se trabalhar como modelo nesse projeto foi a *Fighting Fantasy*, devido à sua disponibilidade de mercado para quem tivesse o interesse de seguir adquirindo-a. Ela é também conhecida do leitor/jogador de RPG: sua antiga editora, a Marques Saraiva, adquiriu os direitos de publicação da mesma e lançou livros-jogos no Brasil de 1991 a 1998 sob o título de *Aventuras Fantásticas*. Foram 28 livros-jogos dos 59 originais, e boa parte dos *spin-offs* da série também chegaram ao Brasil. Essa série inspirou a publicação (esporádica) de títulos nacionais, que infelizmente não receberam a devida valorização na época. O primeiro livro-jogo nacional – *Era uma vez... a vingança de Mag Mor* – data de 1995 e o mais recente – *O inimigo digital* – foi lançado em 2017. Mesmo assim, o Brasil supera em tradução e publicação de livros-jogos originais países como Argentina, Finlândia, Grécia, México, Noruega, Portugal, e quase todos os países orientais.

Pelo fato de o autor da presente pesquisa ter sido “cobaia” do próprio contato positivo com os livros-jogos, acreditou-se que a força dos mesmos poderia ser tanta que eles impactariam seus participantes, pois mesmo após duas décadas do primeiro livro-jogo traduzido e comercializado em território nacional, ainda se presencia o “choque” que o mesmo causa em jovens leitores do século XXI.

A imitação e o jogo sempre fizeram parte da vida dos seres, e que tentar separá-los seria algo sem sentido. Afazeres corriqueiros podem ser considerados como jogo. HUIZINGA toma como exemplo a linguagem: “as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar” (HUIZINGA, 1971, p. 7). Portanto, a ideia de trabalhar uma leitura lúdica parecia uma ótima solução de resgate a esse primordial valor que cada vez mais os alunos buscam e os professores não conseguem resgatar.

Durante as duas primeiras semanas conheceu-se as salas e, por se tratar de público adolescente, apaixonados por videogame e jogos de computador, optou-se por utilizar o livro-jogo e não o RPG devido ao fato de não “assustá-los” com os tamanhos dos livros: os de RPG tendem a ser volumosos, extensos e difíceis de terem suas regras assimiladas para quem não possui prática de leitura, enquanto os livros-jogos que foram levados possuíam o formato de bolso. Além disso, segundo Andrade, F., mesmo o livro-jogo não sendo tão amplo e “infinito” de ser explorado quanto aos manuais de RPG, poupa esforços por sua extensão e atinge um bom alcance no interesse discente, além de exigir dos alunos e do próprio mediador maior dedicação (ANDRADE F., 2006, p. 2).

Com a sugestão do autor supracitado, decidiu-se encorajar o projeto. Sua aplicação não foi pioneira, mas inspirada em experiências de outros mediadores e escritores, como ANDRADE, M. R. D., a qual relata sua experiência na aplicação de

livros-jogos para uma turma de 1º ano do Ensino Médio:

Após a leitura alguns comentários foram feitos pelos alunos como, “Que texto interessante!”, “Será que podemos ficar com uma cópia?”, “Nunca tinha visto”, “Bem bolado este texto”. Logo, o processo de interação foi se desenvolvendo com os alunos e assim demonstrando muito interesse eles solicitaram novas aventuras. Eram aventuras simples, com poucas regras, o que possibilitou um aprendizado gradual (ANDRADE, M. R. D., 2007, p. 8)

Outros estudos, mais voltados ao RPG “genérico” e não “individual”, poderiam também ser citados, mas as supracitadas são as aplicações mais próximas da ideia a ser desenvolvida nas salas de aula em questão.

3 | ANÁLISES

Como os alunos já estavam com a leitura “obrigatória” de férias concluída, decidiu-se usar a leitura de férias – um clássico da literatura adaptado em versão infanto-juvenil – para o projeto em questão. Os livros de férias foram *Frankenstein* (de Mary Shelley, adaptação de Ruy Castro) para o 8º Azul e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (Julio Verne, adaptação de Walcyr Carrasco) para o 8º Verde. Afinal, tal projeto de adaptação poderia render melhores resultados do que uma prova corriqueira de verificação de conteúdos abstraídos do livro, já que a criação e a posterior leitura da nova obra “[...] representam modos distintos de interagir com os públicos” (HUTCHEON, 2013, p. 15), o que poderia ser mais marcante na vida dos alunos envolvidos.

O roteiro do projeto foi apresentado às classes. Cada sala pode ser dividida em seis grupos de 5-6 membros cada. Consultada a biblioteca da escola, constatou-se que não havia sequer um livro-jogo, déficit que possivelmente toda biblioteca escolar (e até municipais e acadêmicas) apresente. Sabendo disso, foram emprestados alguns exemplares da própria coleção do mediador do projeto para que cada grupo soubesse o que era de fato um livro-jogo. Eles os levaram consigo por uma semana, fazendo o livro-jogo circular na mão de todos do grupo, que o detinham por um dia inteiro para apreciação e conhecimento de sua estrutura, o que constitui a primeira etapa: conhecer o que é um livro-jogo. Também o foi explicado de forma sucinta a fim de não comprometer o conteúdo da aula. Selecionaram-se os livros-jogos da série *Fighting Fantasy*, pelos seguintes motivos: é considerada a série fundadora dos livros-jogos e citada por muitos fãs brasileiros de livros-jogos como a de melhor qualidade, é a maior série de livros-jogos traduzida para o português, é uma série que possui preços acessíveis (em média R\$25,00 reais por exemplar novo e R\$15,00 por exemplar usado/ encontrado em sebos, enquanto outros – nacionais – raramente custam menos que R\$55,00 os novos e R\$40,00 usados/ de sebo) é a única série que ganhou nova edição e que ainda está em catálogo em livrarias e sites.

Na segunda semana, com a maioria já sabendo o que era o livro-jogo teoria e na prática, partiu-se para a segunda etapa: o recorte da leitura obrigatória. Pelo fato

das leituras de férias terem sido livros de aventura, foi-lhes pedido que cada grupo separasse alguma parte, capítulo ou trecho que mais lhes marcou, e gastou-se outra semana para tal escolha.

Escolhida a parte por cada grupo, chegou-se à terceira etapa do projeto: a recriação do recorte escolhido. Nele os grupos estavam livres para reinventar personagens, acontecimentos, acrescentar/retirar cenas, trocar nomes de personagens e lugares. Essa etapa durou pouco mais que duas semanas, e nesse momento um acordo foi feito entre o mediador e as salas sobre separar uma hora-aula por semana dedicada exclusivamente para o projeto em questão, além dos alunos se sentirem livres para adiantar algo em ambientes extraescolares.

Passou-se, então, para a quarta etapa: adaptar à nova narrativa, ainda em formato linear, para a estrutura de aventura-solo, o que durou o restante do semestre inteiro, com revisões e correções quinzenais feitas por mim para melhor direcionar os grupos para suas produções, além de tirar eventuais dúvidas. Aqui os alunos deveriam sempre ter em mente a parte selecionada para a releitura lúdica, pois “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Divididos entre conteúdos curriculares da escola, provas, trabalhos, leituras bimestrais, seminários e outras obrigações escolares, não foi possível aproveitar o projeto para a feira de cultura e ciências do ano, então decidiu-se dar um prazo maior e estender o projeto até depois das últimas provas bimestrais, buscando qualidade nas produções. Foi acordado também que a entrega dos textos-jogos seria feita em formato digital – documentos em formato *word* - já pensando na última etapa e grande pretensão dos alunos: a publicação do material.

A quinta etapa durou apenas 15 minutos, que foi avaliar a validade do projeto e dar-lhe um *feedback*, o que foi feito após as provas bimestrais aplicadas na semana de provas. Quem acabava as provas responderia o questionário e o devolveria ao mediador para ter ciência do que poderia ser melhorado para uma próxima aplicação em sala de aula.

4 | RESULTADOS

Cabia ao mediador realizar a sexta etapa, que seria contatar editoras interessadas na publicação do material. Obtiveram-se 42 editoras da RMC (Região Metropolitana de Campinas) interessadas no que seria o primeiro livro de compilação de aventuras-solo produzidas por grupos de alunos e baseadas em clássicos da literatura mundial. Também coube ao mediador a sétima etapa: a compilação das melhores produções. O interesse editorial nesse tipo de obra não acontece por mera curiosidade, já que se sabe do poder que a adaptação possui no mercado consumidor, o que não foi o

escopo desse projeto:

Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizavam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? [...] Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias. Apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações* (HUTCHEON, 2013, p. 24-25, grifos do autor).

Justamente a oitava etapa, a publicação, precisou ser adiada pelo ano letivo ter acabado e por nem todas as produções terem ficado com a qualidade pretendida para a publicação, porém, se encontram guardadas com os alunos e com o mediador para, caso obtenha novas produções desse porte, uma futura publicação aconteça e beneficie a todos.

A única etapa que foi suprimida foi a elaboração de um sistema de regras próprias para o livro-jogo, o que daria muito mais trabalho ao pouco tempo que se dispôs para um projeto tão ambicioso. Portanto, o que conseguiu ser produzido, não foram livros-jogos nem aventuras-solos, e sim, narrativas não sequenciais, pois segundo GONÇALVES; RODRIGUES “sendo o livro-jogo reconhecido principalmente pelo aspecto da interação com o leitor, são comuns as denominações leitura *interativa* e leitura *não-linear* para este tipo de livro” (GONÇALVES; RODRIGUES, 2013, p. 7). Tal mudança de planos não afetou o projeto, embora para ZAGAL; LEWIS a elaboração de um sistema de regras seja parte importante para projetos como esse, pois acreditam que

[...] o uso de livros-jogos ao invés de ficções interativas proporciona benefícios adicionais. O mais imediato é que os livros-jogos encorajam o pensamento sobre como o jogo e a narrativa interagem e reforçam uns aos outros de forma imediatamente aparente e, mais importante, acessível aos alunos. Os alunos também podem começar a explorar como a jogabilidade pode ajudar a criar momentos interessantes de narrativa: uma luta contra um monstro difícil pode ser mais evocativa e dramática ao invés de simplesmente ler uma descrição interessante. Como uma ideia final, parece que parte do sucesso dessa tarefa pode vir do fato de que ela fornece múltiplas abordagens para o sucesso. Alunos com forte experiência de escrita gostam de experimentar a novidade do formato narrativo. Outros estudantes preferem experimentar a mecânica e o sistema do jogo. Isso significa que a atribuição tem aspectos que atraem diferentes sensibilidades ou interesses, ao mesmo tempo em que ainda exige uma abordagem holística que aborde tudo (ZAGAL, LEWIS, 2015, p. 5, tradução nossa)

Porém, há quem considere qualquer narrativa não linear como livro-jogo. Demian Katz, administrador do maior banco de dados referente a livros-jogos, o *gamebooks.org*, considera, em sua página, que qualquer livro “[...] no qual o leitor participe da história fazendo escolhas que afetem o curso da narrativa” (KATZ, c1998-2019, tradução nossa).

Sendo livro-jogo ou não, o importante foi a dedicação e a crença no projeto, as quais geraram bons resultados.

5 | CONCLUSÃO

Tal tarefa não foi apenas lúdica, divertida, diferente. Tal projeto foi desafiador para todos os envolvidos que conseguiram enxergar novas possibilidades as quais poderão lhes mostrar novos horizontes para a literatura, por meio da leitura e a produção textual, e por que não arriscar dizer para sua aprendizagem e conhecimento de mundo?

O mediador precisou dedicar um tempo maior do que o esperado, pois a autonomia precisou ser constantemente trabalhada e verificada nos grupos, bem como condutas simples de organização, comportamento em sala de aula e até desestímulos de si próprios ou de suas próprias famílias. Porém, para os alunos significou uma nova ferramenta de leitura e aprendizagem conhecida. Apesar da dificuldade questionada, a preguiça e o comodismo por tarefas mais simples foi reconhecida. A atividade teve boa repercussão e tanto o livro clássico quanto o livro-jogo foram melhores aproveitados por eles.

Algo que chamou a atenção foi a grande curiosidade não pela leitura de férias, mas pelos livros-jogos da coleção de livros-jogos de *Fighting Fantasy*, os quais circulavam entre os grupos mesmo sem a ordem do mediador, o que contribuiu mais ainda para a pilhagem narrativa acumulada por eles. Se em um só livro-jogo inúmeras possibilidades de leituras podem ser feitas, se essas muitas leituras forem multiplicadas por seis (já que eu distribuía seis livros-jogos por classe), o sucesso foi até maior do que o esperado no âmbito da leitura.

O resultado dessa missão (quase) cumprida foi tão grande que se aproveitou para divulgar o que eram os livros-jogos para outras salas, apresentar o projeto, divulgar os principais canais de obtenção dos mesmos. A surpresa e o interesse também foram grandes por parte do novo público.

Assim como afirmam CHAGAS; SOVIERZOSKI; CORREIA, os quais desenvolveram um projeto semelhante de aplicação de livro-jogo em sala de aula (para ensino de Ciências), “[...] o propósito do livro-jogo instiga o aluno a se sentir desafiado a ler, continuar lendo e aprendendo mais sobre as temáticas tratadas ao longo da aventura” (CHAGAS; SOVIERZOSKI; CORREIA, 2017, p. 327). Portanto, o projeto de produção textual (e leitura) proporcionou bons resultados aos envolvidos e espera-se que o mesmo possa ser inspirador e também modificado ao bel-prazer de futuros mediadores cuja missão é encorajar jovens leitores a se interessarem pela literatura, tarefa que pode ser facilitada através de leituras lúdicas e não sequenciais.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. A. **Tudo o que o seu mestre mandar**: a figuração do narrador e do leitor nos textos interativos. 1997. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

ANDRADE, F. Caminhos para o uso do RPG na educação. **Revista eletrônica do grupo Aleph**, Niterói, n. 9, p. 1-14, 2006.

ANDRADE, M. R. D. **A utilização do RPG – Role Playing Game como instrumento pedagógico para a prática da leitura, oralidade e escrita.** Disponível em: < <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/146-4.pdf>.> Acesso em: 20 mar. 2019.

CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens.** Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CHAGAS, J. J. T.; SOVIERZOSKI, H. H.; CORREIA, M. D. Avaliação de um livro-jogo como instrumento didático em ensino de Ciências na abordagem do assunto ecossistemas recifais. **Experiências em Ensino de Ciências**, v. 12, n. 5, p. 315-329, 2017.

GONÇALVES, T. A.; RODRIGUES, B. O. Uma aventura em que você é o herói: o livro-jogo como potencial para o incentivo à leitura de jovens. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2013, Florianópolis. **Anais do Congresso.** Florianópolis: 2013, p. 1-14.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.** Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KATZ, D. **Frequently asked questions.** Disponível em: < <https://gamebooks.org/FAQs>.> Acesso em: 20 mar. 2019.

PEREIRA, B. J. A.; MARTINS, A. O.; CARMO, G. T. A Masmorra do hipertexto: a disposição dos itens de informação do livro-jogo A Masmorra da Morte, de Ian Livingstone, como argumento. **Revista Científica Internacional**, Campos dos Goytacazes, v. 1, n. 25, p. 15-32, 2013.

ZAGAL, J. P.; LEWIS, C. Fighting Fantasies: Authoring RPG Gamebooks for Learning Game Writing and Design. In: DIGRA 2015: CONFERENCE DIVERSITY OF PLAY, 2015, Lüneburg. **Annals.** Lüneburg: 2015, p. 1-12.

O INCONSCIENTE POLÍTICO NAS QUESTÕES SOBRE O MUNDO RURAL EM PEDRO PÁRAMO

Renner Coelho Messias Alves

Secretário Executivo da Reitoria da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Discente do Programa de Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA), da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).
rennercma@gmail.com

RESUMO: Esta pesquisa discorre sobre o inconsciente político de Juan Rulfo, com o objetivo de elucidar as questões do mundo rural presente em *Pedro Páramo*. A proposição desta investigação se pauta pelo inconsciente político de Rulfo ao tratar da história de personagens sujeitos aos mandos e desmandos da poderosa patriarcal família latifundiária mexicana, proprietária da fazenda Media Luna. Nessa perspectiva, Rulfo articula uma narrativa delineada em digressões, pensamentos, relatos, enfim, confissões dos personagens, os quais, já mortos, não se encontram mais subjugados às condições terrenas de sofrimento que lhes eram impostas. Assim, por meio do povo, Juan Rulfo trabalha o dito é o não dito, realidades percebidas pelos personagens secundários, sentimentos e traumas despertados nas cenas vivenciadas e contidos diante do lugar social em que se encontram os personagens. Por intermédio de páginas condensadas, a obra rulfiana envolve

literatura embebida no inconsciente político de crítica social. Nesse sentido, a pesquisa procurou elucidar as questões tangentes ao mundo rural presente em *Pedro Páramo*, de maneira a correlacionar o texto e seu contexto camponês de produção. Com algumas temáticas realizaram-se aproximações da ficção com a realidade mexicana, ao passo que explorasse na América Latina outros temas presentes na narrativa. A partir de sua arte redacional, Rulfo uniu literatura e sociologia rural, com destaques para o local e o universal. A atualidade da obra e sua universalidade propicia ampla gama de investigações, sobretudo no que diz respeito a mundo rural, nação e literatura. Condensado e frutífero a infinitas interpretações, *Pedro Páramo* é uma fonte de pesquisa científica que está longe de ser exaurida, sobretudo quando se trata de manifestações artísticas como atos socialmente simbólicos.

PALAVRAS-CHAVE: Mundo rural. Atores rurais. Inconsciente político. Literatura. Pedro Páramo.

1 | NOTAS SOBRE JUAN RULFO E SEU LEGADO

Esta pesquisa discorre sobre o inconsciente político de Juan Rulfo, com o objetivo de elucidar as questões do mundo rural presente em *Pedro Páramo*. Ao escritor

mexicano Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (Juan Rulfo) foram dedicados homenagens e reconhecimento internacional por suas obras literárias. Nascido em 11 de maio de 1917, Rulfo é natural da cidade de Sayula, província de Jalisco, no interior da região oeste do México, localizada a cerca de 660 km da capital do país (GLANTZ, 2004). Seu estilo redacional rompeu com as noções de tempo e espaço de sua época, de maneira que seus livros se convertessem em um labirinto temporal, com tênue fronteira entre o real e o imaginário, a vida e a morte (DECRETO N° 21.788, DE 16 DE JANEIRO DE 2007).

Ao longo de seus 68 anos, com falecimento em 7 de janeiro de 1986, na cidade do México, Rulfo se consagrou como autor de uma pequena obra, em termos de contagem numérica de títulos publicados. Segundo Glantz (2004, p. 504, grifo do autor, tradução nossa), foram publicadas “um livro de contos, *El Llano en llamas* (1953); uma novela, *Pedro Páramo* (1955)”, além de dois roteiros de filmes (*El gallo de oro*, 1960, e *La fórmula secreta*, 1965) e outros fragmentos publicados em revistas. Em momento póstumo, ainda de acordo com Glantz (2004), foram lançados os rascunhos de textos produzidos por Rulfo, compilados sob o título de *Cuadernos* (1994), anotações indispensáveis para a compreensão do processo de criação do literato mexicano.

A produção numérica de textos de análises sobre Juan Rulfo supera a quantidade de obras assinadas pelo autor. Em edição especial, Fell (1997) reuniu em 481 páginas todas as obras, relatos autobiográficos, discursos e conferências de autoria de Juan Rulfo. Considerando exclusivamente o livro *Toda la obra – Juan Rulfo* (FELL, 1997), composto por mais de 550 páginas, o que representa mais da metade da impressão, é dedicada a textos críticos cujo objeto consiste nas obras rulfianas. Apesar desses dados de produção, o legado do escritor mexicano perdura si longo de décadas, sendo objeto de releituras, interpretações e análises por pesquisadores e leitores interessados em prestigiar o singular encadeamento da narrativa rulfiana.

Esta pesquisa, por sua vez, tem como fonte de análise o livro *Pedro Páramo* (RULFO, 2008). A obra destaca a região rural da província de Jalisco, mais precisamente, as redondezas de Comala, um vilarejo do mundo rural mexicano, o qual, em certa medida, detém escassa aproximação ao progresso representado pelas cidades da época. A narrativa realista mágica divulga o nome do povoado e revela seus municípios circunvizinhos, o que permite encontrar direta correlação entre a ficção e as reais localizações geográficas do México. Com essa conjuntura, o literato alude a tantos outros vilarejos interioranos mexicanos que, de fato, existem, e tece o enredo a partir da mescla entre realidade e fantasia.

A proposição desta investigação se pauta pelo inconsciente político de Rulfo ao tratar da história de personagens sujeitos aos mandos e desmandos da poderosa patriarcal família latifundiária, proprietária da fazenda Media Luna. Nessa perspectiva, Rulfo articula uma narrativa delineada em digressões, pensamentos, relatos, enfim, confissões dos personagens, os quais, já mortos, não se encontram mais subjugados às condições terrenas de sofrimento que lhes eram impostas. Para tratar do inconsciente

político, nas premissas apresentados por Jamerson (1992), foi dedicada mais adiante uma sessão exclusiva de análise dessa vertente do livro *Pedro Páramo*. Assim, cada acontecimento em *Pedro Páramo* está longe de ser tecido como mera semelhança, pois os atores sociais do mundo rural mexicano são travestidos em personagens, de maneira a lhes serem dada voz, ecoada contextualmente em um plano político inconsciente.

Em um ambiente permeado por atrocidades em *Pedro Páramo*, Rulfo (2008) apresenta ao leitor a sucessão de episódios fragmentados e complementares. Nas primeiras páginas, os acontecimentos são apresentados em interruptas pinceladas, com a aparência inicial de aleatoriedade, mas, ao se embrenhar cada vez mais na narrativa, ao leitor são apresentadas referências para identificar as conexões entre as partes entrecortadas e complementares do enredo. De forma dinâmica, é explorado o silêncio dos personagens, os quais, por vezes, encontram-se reticentes diante da dualidade entre o que realmente desejariam realizar e a imposição da conjuntura a ser admitida, sem pestanejar. Os parágrafos enxutos lapidam a concisão, no entanto, existem desfechos em abertos para a interpretação e a interação a partir do leitor, composição que confere à obra uma condição de infinita e inacabada.

Em *Pedro Páramo*, evidencia-se também a quem é concedido transgredir as regras sociais. No contexto rural da narrativa, as normas direcionadas ao povo acabam por não receberem a mesma adesão por parte da classe dominante, a qual, por conseguinte, apresenta-se com uma frágil autoridade baseada em brutalidades cometidas constantemente contra o povo. Assim, por meio do povo, Juan Rulfo trabalha o dito é o não dito, realidades percebidas pelos personagens secundários, sentimentos e traumas despertados nas cenas vivenciadas e contidos diante do lugar social em que se encontram os personagens.

2 | AS VOZES DOS ATORES RURAIS OPRIMIDOS

Ao revelar cenas do interior mexicano, Rulfo projetou a realidade do cenário latino-americano juntamente com outros autores engajados em retratar as condições sociais existentes nos sertões de seus países. Respeitada a singularidade de cada escritor, estes autores, entre outros artistas, trataram de revelar os sertões de suas nações latino-americanas: a) Argentina – Domingo Faustino Sarmiento (2010); b) Colômbia – Gabriel García Márquez (2010); c) Brasil – Euclides da Cunha (1999, 2000, 2017), Graciliano Ramos (1993) e João Guimarães Rosa (2001); d) Cuba – Alejo Carpentier (1989); e, e) México – Mariano Azuela (1997).

A narrativa de *Pedro Páramo* inicia com uma espécie de convite ao leitor para se aventurar na busca pelo pai de um personagem identificado posteriormente como Juan Preciado. Em suas páginas, o livro é preenchido por simbolismos que ilustram a vida dos personagens. Já nas primeiras partes do manuscrito, o clima quente da região de

Comala alude ao inferno: “Aquele era o tempo da canícula, quando o ar de agosto sopra quente, envenenado pelo odor apodrecido das flores do sabão-de-macaco” (RULFO, 2008, p. 11). Assim como em outros diversos trechos, as concepções de inferno e purgatório são destacadas na narrativa, a exemplo deste entrecorte da fala de Juan Preciado, ao descrever sua ida a Comala: “Depois de varar os montes, descemos cada vez mais. Havíamos deixado o ar quente lá de cima e fomos nos afundando no puro calor sem ar. Tudo parecia estar à espera de alguma coisa” (RULFO, 2008, p. 12).

A partir dessa simbologia inicial presente no enredo mexicano, ao leitor é revelado o inconsciente político literário de Rulfo a respeito da travessia realizada por seus personagens pelos infernos terrestre e espiritual. Para tanto, nesta pesquisa é admitida a premissa “de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, ‘em última análise’, político” (JAMERSON, 1992, p. 18). Com isso, são considerados em *Pedro Páramo* os “múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMERSON, 1992, p. 18). Nessa medida, o texto rulfiano projeta um contexto, inebriado por escolhas e intencionalidades provenientes do autor.

Uma dessas escolhas é percebida nos sentidos assumidos nos vocábulos “Pedro” e “Páramo”, termos componentes do nome de um personagem que também dá título à obra. Com base nas considerações de Franca (1934), ao termo “Pedro” é atribuído o sentido de “fragmento de pedra” ou “pedrinha”, sendo registrado em textos bíblicos com tradução para o grego, “Petros”, e para o latim, “Petrus”. Por sua vez, o vocábulo “páramo”, empregado no sobrenome do personagem rulfiano, versa sobre “1. Planície deserta. 2. Campo situado no alto dos Andes (América do Sul). 3. Abóbada celeste; céu, firmamento” (MICHAELIS, 2019). Essas acepções contribuem para a compreensão dos símbolos envoltos no personagem Pedro Páramo, em teor parafraseado, uma pessoa constante, rígida, insensível, reconhecida autoridade na região de Comala.

Detentora do latifúndio Media Luna, a família patriarca Páramo mantém sua influência nas redondezas de Comala. Dom Lucas, seu filho Pedro e seu neto Miguel surgem como os comandantes das terras pertencentes à família Páramo. Nesse ambiente rural, Rulfo denuncia as formas indevidas empregadas na manutenção e ampliação das posses rurais dos Páramos. Em alguns trechos, deliberadamente, Pedro Páramo determina a seu capataz, Fulgor Sedano, a ampliação imprópria das divisas: “Semana que vem você vai ver Aldrete. E diz a ele que recolha a cerca. Invadiu terras da Media Luna” (RULFO, 2008, p. 31). Quando aventada a regularidade das marcações realizadas pelo proprietário limítrofe à Media Luna, Pedro Páramo reforça seu autoritarismo nos dizeres “Que leis, Fulgor? A lei, de agora em diante, nós é que fazemos. Você tem algum cabra valentão trabalhando na Media Luna?” (RULFO, 2008, p. 31).

Além da apropriação de terras do personagem Aldrete, Pedro Páramo também

investiu nessa mesma modalidade de anexação de novas áreas de produção. No excerto, a seguir, Pedro Páramo, por meio da mensagem de Fulgor Sedano, assume os terrenos de Galileo simplesmente pela determinação oral de venda e compra de posse, sem que essa transação fosse realmente tratada e tampouco efetivada com o real proprietário.

– E quem foi que disse que a terra não é minha?

– O que se afirma por aí é que você vendeu para Pedro Páramo.

– Eu nem cheguei perto desse senhor. A terra continua sendo minha.

– Isso é o que você diz. Mas por aí o que se diz é que tudo é dele.

– Pois que venham dizer a mim.

– Olha bem, Galileo, eu, aqui em confiança, aprecio você. Não é à toa que você é o marido da minha irmã. E que você a trata bem, não há quem duvide. Mas não venha me negar que vendeu as terras.

– Estou dizendo que não vendi.

– Só que elas são de Pedro Páramo. Na certa ele decidiu assim. Dom Fulgor não veio ver você?

– Não.

– Na certa você vai ver ele chegando amanhã. Se não amanhã, qualquer outro dia.

– Pois me mata ou morre; mas não vai sair do jeito que chegou.

– *Requiescat in pace*, amém, cunhado. Por via das dúvidas.

– Pode deixar, que você vai voltar a me ver. Não se preocupe por mim. Não foi à toa que minha mãe curtiu bem meu couro, para que aguentasse.

– Até amanhã então. Diga a Felicitas que esta noite não venho jantar. Eu não gostaria de poder contar depois: “Eu estive com ele na véspera.” (RULFO, 2008, p. 33-34)

Ainda em referência ao diálogo de anúncio de apropriação de terras, ressalta-se a resistência do personagem Galileo em ser conivente com as ordens de Pedro Páramo. Por sua vez, Galileo destaca que a venda de suas terras jamais fora realizada. Por conseguinte, ainda nesse trecho, Fulgor Sedano prenuncia ao cunhado Galileo que o descumprimento do desejo de Dom Pedro acarretará na morte do resistente.

Também de maneira abusiva e manipuladora, a extensão das ações de Pedro Páramo perpassava pela suspeita de prática de grilagem de terra. De maneira a contemplar essas evidências de grilagem, cita-se o encontro do doutor Gerardo Trujillo com Pedro Páramo. Na ocasião, papéis são devolvidos para a custódia de Pedro Páramo, com reafirmação da autoridade do latifundiário: “Você disse bem, Gerardo.

Deixa tudo aqui. Vou queimar os papéis. Com papéis ou sem eles, quem pode discutir comigo a propriedade do que tenho?” (RULFO, 2008, p. 66). Em resposta afirmativa, o interlocutor reforça: “Sem sombra de dúvida, ninguém, dom Pedro. Ninguém. Com licença” (RULFO, 2008, p. 66). Pelo discurso da obra, depreende-se que “os papéis” equivalem a “documentos de posse”, “escrituras” e outros exemplos congêneres.

Ainda sobre a reflexão de grilagem de terras, constatam-se a universalidade e atualidade do tema mencionado por Rulfo (2008). Nos termos de Oliveira (2019), atualmente, “a prática da grilagem foi se sofisticando. Agora, não é mais necessário envelhecer os documentos com a ajuda dos grilos. A estratégia passou a ser a de tentar regularizar as terras por meio de ‘laranjas’, via falsas procurações”. Seja no contexto da obra, início do século XX (RULFO, 2008), seja no início do século XXI (OLIVEIRA, 2019), ainda perdura-se a grilagem de terras na América Latina.

Para além da grilagem de terras, na obra rulfiana, há compartilhamento universal de traços da ideia de sertão latino-americano, no entendimento de vasto mundo rural. Nesse sertão, além das intempéries da natureza, a brutalidade do homem também é evidenciada. No caso brasileiro, ademais da semelhança com *Pedro Páramo*, no aspecto da estrutura narrativa baseada em encaixes de histórias, em *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa (2001) também anuncia a perversidade de pessoas poderosas, com indícios de submissão até de divindades diante de barbáries praticadas nos sertões (PEREIRA, 2006).

Mas, as barbaridades que esse delegado fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em coração para poder me escutar. Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal... (ROSA, 2001, p. 35).

Barbaridades praticadas no sertão, conforme elucidou João Guimarães Rosa (2001), subjogavam a munição de armas de fogo ao nível de perversidade praticada. Com a expressão “pedacinhozinho de metal”, a bala tem seu efeito mortífero atenuado diante da maldade praticada por homens no sertão. A proximidade das obras *Pedro Páramo* (RULFO, 2008) e *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001) também foi objeto de investigação da pesquisadora Pereira (2006). Na visão de Pereira (2006), as características dessas obras, guardadas suas singularidades, as configuram como universais.

De maneira também análoga a *Pedro Páramo*, Domingo Faustino Sarmiento (2010), na obra *Facundo*, ressalta a truculência nas ações e expedições no interior argentino comandadas por Juan Manuel de Rosas e Juan Facundo Quiroga.

Quiroga, el campeón de la *causa que han jurado los pueblos*, como se estila decir por allá, era bárbaro, avaro y lúbrico, y se entregaba a sus pasiones sin embozo: su sucesor no saquea los pueblos, es verdad; no ultraja el pudor de las mujeres; no tiene más que una pasión, una necesidad: la sed de *sangre humana* y la del despotismo. En cambio, sabe usar de las palabras y de las formas que satisfacen a las exigencias de los indiferentes (SARMIENTO, 2010, p. 246).

De um lado, o campesinato argentino esteve suscetível às ordens de Juan Manuel de Rosas e Juan Facundo Quiroga. Nessa perspectiva, no cenário explorado em *Pedro Páramo*, por outro lado, o campesinato mexicano das redondezas de Comala estava subjugado ao poder dos proprietários do latifúndio, a família patriarcal Páramo. Assim como em *Facundo* (SARMIENTO, 2010), as crueldades relatadas por Rulfo (2008) variam de ordens proferidas exclusivamente em palavras ao cometimento de assassinatos. Como parte dos exemplos de homicídios, cita-se o assassinato de Bartolomé San Juan, morto para que sua filha fosse amparada (e vivesse maritalmente) por Pedro Páramo.

– Você sabia, Fulgor, que essa é a mulher mais bela que se deu sobre a terra? Cheguei a acreditar que tinha perdido essa mulher para sempre. Mas agora não tenho vontade de tornar a perdê-la. Você me entende, Fulgor? Diga ao pai dela que continue explorando suas minas. E lá... imagino que seja fácil sumir com o velho naquelas bandas onde ninguém vai jamais. Você não acha?

– Pode ser.

– Precisamos que seja. Ela tem de ficar órfã. Temos a obrigação de amparar alguém. Você não acha? (RULFO, 2008, p. 56)

Tanto no excerto acima como em outros presentes ao longo de toda a obra, nota-se uma linguagem pautada na oralidade, de modo a retratar por Juan Rulfo (2008) os acontecimentos a partir das vozes dos desclassificados (PRADO JR., 1961). Os indivíduos desclassificados, na conjuntura da América Latina, ocuparam posições laborais transitórias, incertas ou definidas conforme a demanda e a oportunidade local. Surgiram, por conseguinte, do “vácuo imenso entre os extremos da escala social: os senhores e os escravos; a pequena minoria dos primeiros e a multidão dos últimos” (PRADO JR., 1961, p. 279). Dessa forma, os senhores, proprietários dos latifúndios, eram privilegiados na hierarquia social, tornando-se, posteriormente, “os dirigentes da colonização nos seus vários setores” (PRADO JR., 1961, p. 279). Já os escravos e, de certa maneira, os trabalhadores degradados, formavam a massa trabalhadora da sociedade colonial.

Nessa medida, Juan Rulfo preenche o mosaico de realidade complexa, polifônica, com vozes ecoadas ou sussurradas, a ser complementado a partir da interação do leitor com a obra. A abertura para o leitor suplementar o enredo do texto baseia-se na apresentação das questões locais ocorridas em Comala, cujas similaridades e ocorrências são identificadas em outras partes da América Latina. Assim, o local, em Rulfo (2008), está conectado com o universal. A abordagem textual da temática indígena, por exemplo, serve de evidência do registro local com extensão ao universo latino-americano.

A partir do processo de intensificação das rotas marítimas, o Novo Mundo passou por um processo civilizatório europeu. Espanhóis, franceses, holandeses, ingleses, portugueses e outros representantes das sociedades europeias deixaram o continente

de origem em direção à América. A Igreja Católica, por meio de seus missionários, foi um ator de destaque nesse processo, sobretudo quando se tem como escopo a América Latina (MOORE JR., 1967; FREYRE, 2005; VICENTINO, 2011). Dessa maneira, a Igreja realizou missões religiosas para consolidar o papel na evangelização e conversão dos indivíduos nativos aos preceitos e valores europeus.

Em *Pedro Páramo*, alguns índios viviam em Apango, outro povoado, ou seja, não viviam em Comala, local de referência para o desdobramento da história. No curto e condensado trecho pertencente aos indígenas, Rulfo (2008) os caracteriza como *outsiders* (ELIAS, 2000) em relação ao povoado de Comala, com contribuição econômica no abastecimento e comércio de vegetais, a partir de suas práticas camponesas. Além dessa integração submissa e civilizada, também é possível depreender a internalização de práticas religiosas católicas por parte dos indígenas, com explícita devoção à Maria, Santa Mãe do filho de Deus.

Os índios levantaram suas bancas quando escureceu. Entraram na chuva com seus pesados cestos às costas; passaram pela igreja para rezar à Virgem, deixando um punhado de tomilho de esmola. Depois tomaram o rumo de Apango, de onde tinham vindo. “Então será outro dia”, disseram. E pelo caminho iam contando piadas e soltando gargalhadas (RULFO, 2008, p. 57).

A figura católica da Santa Mãe de Jesus, presente no trecho acima apontado, “passaram pela igreja para rezar à Virgem” (RULFO, 2008, p. 57), evidencia a europeia incorporação religiosa pelos indígenas mexicanos. Ainda nesse mesmo trecho da obra, Rulfo emprega uma de suas recorrentes estratégias redacionais, o humor nas tragédias. Depois de ressaltar a devoção indígena à materna santidade católica, a oferenda apresentada pelos fiéis indígenas destoa das habituais ofertas, pois, “deixando um punhado de tomilho de esmola” (RULFO, 2008, p. 57). Em vez das tradicionais homenagens com materiais preciosos, ouro, prata e outros itens, Rulfo (2008) produz o efeito de humor trágico ao ressaltar que a oferenda indígena não detinha elevado poder econômico, mas consistiam em ervas aromatizantes de maior valor possuído por eles, uma singela e devota oblação.

Além desse humor trágico presente na católica devoção indígena, outro exemplo também é encontrado por ocasião da morte do filho de Pedro Páramo, o único reconhecido como tal, Miguel Páramo. Nesse caso, o humor de pauta na ausência de contribuição humana para a consumação da morte, posto que os ferimentos causados pela queda do cavalo foram a causa. Assim como o pai, Pedro Páramo, Miguel colecionava assassinato, comportamentos soberbos com seus súditos e exploração sexual destinadas às moças do povoado. O seu falecimento simboliza a celebração de vingança por parte das vítimas, a exemplo da manifestação do Padre Rentería para com sua sobrinha violentada sexualmente pelo falecido: “Vamos dar graças a Deus Nosso Senhor porque o levou desta terra onde causou tanto mal, e não importa que agora o tenha em seu céu” (RULFO, 2008, p. 25).

E por falar no Padre Rentería, nele se encontra mais um ponto a ser explorado

na magnífica obra literária de Rulfo (2008). O microcosmo social da Igreja Católica em Comala é retratado como refúgio daqueles que penam, seja ainda em vida, como é o caso dos pobres explorados e, ou, violentados pelos Páramos, seja em morte, com absolvições e pedidos de orações destinados à salvação de almas. Nesse cenário, Rulfo (2008), de um lado, revela a orientação espiritual ministrada pelo Padre Rentería para o caminho a ser percorrido por seus fiéis.

No entanto, por outro lado, mais uma vez explorando a multiplicidade simbólica rulfiana, as atitudes do sacerdote condizem com o significado de seu nome. Na língua espanhola, *rentar* provém de *renta*, o que produz ou rende benefício ou utilidade (RAE, 2019). Assim, de maneira análoga, o substantivo próprio “Rentería” assume a representação de auferibilidade de rendimentos. Nesse sentido, o Padre Rentería tende a exercer o sacerdócio e a conceder os sacramentos católicos (absolvição dos pecados, extrema unção, intercessão pelas almas do purgatório, entre outros) em razão dos proventos que lhe são apresentados pelos fiéis.

Como no enredo apenas os latifundiários Páramos detinham poder econômico, recebiam concessões sacramentais com base em doações para a Igreja, ou, em alguns casos, com base apenas em promessas de doações. Essa intencionalidade de renda religiosa pode ser notada no casamento atropelado de Pedro Páramo e Dolores Preciado, professado para ocorrer em dois dias.: “O padre quer 60 pesos para passar por cima dos proclamas. Disse a ele que no devido tempo iria ter o que pediu” (RULFO, 2008, p. 31).

De maneira diametralmente oposta, os fiéis desprovidos de bens materiais não recebiam a atenção do sacerdote, a exemplo da conversação entre o padre e a clemente irmã de uma suicida:

“– Talvez se a gente rezar muito.

“– Pois vamos rezando muito, padre.

“– Digo talvez, quem sabe?, com as missas gregorianas; mas para isso precisamos pedir ajuda, mandar vir sacerdotes. E tudo custa dinheiro.

“Lá estava, na frente dos meus olhos, o olhar de Maria Dyada, uma pobre mulher cheia de filhos.

“– Não tenho dinheiro. O senhor sabe disso, padre.

“– Então vamos deixar as coisas do jeito que estão. Vamos esperar em Deus. (RULFO, 2008, p. 26).

Nos dizeres do padre Rentería, se “tudo custa muito dinheiro” (RULFO, 2008, p. 26), somente aos endinheirados cabem prerrogativas sacramentais. Sem os recursos monetários, resta apenas “esperar em Deus” (RULFO, 2008, p. 26), sem margem para manobra na busca de soluções alternativas. Nessa vivência escassa de condições financeiras, até a sobrevivência se encontra ameaçada. Em alguns casos,

o camponês recorre ao sistema de crediário proposto pelos financiadores, comumente representados pelos latifundiários, conjuntura também elucidada por Candido (2010).

Nesse contexto, *Pedro Páramo*, mais uma vez, menciona o cotidiano de financiamentos obtidos pelos camponeses mexicanos.

– E aproveita para fazer o mandado completo, e peça a ela que nos empreste uma peneira e uma podadeira; do jeito que as plantas cresceram, já, já se metem em tudo. Se eu tivesse minha casa grande, com aqueles currais grandes, não estaria me queixando. Mas seu avô empacou nessa ideia de virmos para cá. Que seja tudo por Deus: as coisas nunca saem do jeito que a gente quer. Diga a dona Inés que na colheita a gente paga tudo que deve (RULFO, 2008, p. 17).

Nessa passagem, destaca-se a emblemática “casa grande”, representação da pujança sede latifundiária, com opulência sobre a senzala, local atribuído aos cativos. Os estudos de Freyre (2005) apresentam, no contexto brasileiro, a sociologia do universo da casa-grande e da senzala. Apesar de Freyre (2005) ter como escopo o mundo rural de produção de cana-de-açúcar no brasileiro estado do Pernambuco, a configuração explorada pelo autor se estende a diversas regiões da América Latina, as quais também tiveram influências europeias sobre a organização produtiva. Dessa maneira, mais uma vez, Rulfo (2008) observa a composição social do mundo rural mexicano, constituição local que se torna universal ao ser encontrado em outros ambientes latino-americanos.

A partir da insatisfação dos personagens que sobreviviam em condições miseráveis, Rulfo (2008), ainda em alusão ao trecho acima, evidencia as dívidas contraídas a serem pagas com a colheita. Ao ressaltar que “na colheita a gente paga tudo que deve” (RULFO, 2008, p. 17), o autor de *Pedro Páramo* adiciona mais elementos à situação campesina mexicana. Gradualmente, ao longo da obra, inúmeros descontentamentos camponeses são apresentados, mormente as insatisfações daqueles submetidos aos latifúndios. Assim, as derradeiras páginas rulfianas apontam nomes da Revolução Mexicana, fato que, em termos literários, serve de marco temporal aproximado em que se passa o enredo, início do século XX.

Além da Igreja, do governo e dos camponeses, Rulfo (2008) cita como atores do mundo rural os protagonistas da Revolução Mexicana. Carranza, Obregón e Pancho Villa são mencionados nas páginas rulfianas como partícipes do principal evento histórico mexicano (VICENTINO, 2011). Nessa medida, Rulfo (2008) valoriza a ideia de nação mexicana a partir de vozes camponesas, presença marcante no interior de seu país, com destaque para as lutas pautadas na reforma agrária e da preservação das tradições indígenas. Com isso, a narrativa, nos termos de Eagleton (2006), se revela como um ato socialmente simbólico, derivado das experiências históricas e suas formas estéticas vivenciadas por Juan Rulfo.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por intermédio de páginas condensadas, a obra rulfiana (RULFO, 2008) envolve literatura embebida no inconsciente político de crítica social. Esta pesquisa procurou elucidar as questões tangentes ao mundo rural presente em *Pedro Páramo*, de maneira a correlacionar o texto e seu contexto camponês de produção. Com algumas temáticas realizaram-se aproximações da ficção com a realidade mexicana, ao passo que explorasse na América Latina outros temas presentes na narrativa. A partir de sua arte redacional, Rulfo uniu literatura e sociologia rural, com destaques para o local e o universal.

Distante da presunção de esgotar toda a discussão pertinente a *Pedro Páramo*, esta investigação priorizou suscitar os atores sociais suscitados como personagens no contexto rural rulfiano. Além da Igreja, do governo e do latifundiário, Rulfo (2008) privilegiou os camponeses oprimidos, incluindo-se os indígenas, conforme discutido nas sessões anteriores. Com a magia de envolver literatura e sociologia rural, depreende-se que Rulfo (2008) também fundiu a realidade e a ficção em sua produção textual.

Com a certeza da possibilidade de novas perspectivas de análise sobre *Pedro Páramo*, novas pesquisas devem ser estimuladas. A atualidade da obra e sua universalidade propicia ampla gama de investigações, sobretudo no que diz respeito a mundo rural, nação e literatura. Estudos baseados em metodologia comparativa, certamente, servirão para expor ainda mais o legado rulfiano sobre temáticas pertinentes aos países latino-americanos. Condensado e frutífero a infinitas interpretações, *Pedro Páramo* é uma fonte de pesquisa científica que está longe de ser exaurida, sobretudo quando se trata de manifestações artísticas como atos socialmente simbólicos.

REFERÊNCIAS

AZUELA, M. **Los de abajo**. 12^o ed. Madrid: Ediciones Catedra, 1997.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito** - estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARPENTIER, A. Écúe-Yamba-Ó. Tradução de Mustafa Yazbek. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CUNHA, E. R. P. À margem da história. São Paulo: WMF MARTINS FONTES, 1999.

_____. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

_____. **Um paraíso perdido**: reunião dos ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hilton Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura** – uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, N. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma

pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sússekind; apresentação e revisão técnica, Federico Neiburg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000

FELL, C. (coord.). **Toda la obra** – Juan Rulfo. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX, 1997.

FRANCA, L. **A Igreja, a Reforma e a Civilização**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1934.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 50. ed. ver. São Paulo: Global, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **La mala hora**. 5. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

GLANTZ, M. Juan Rulfo. In: MARTÍNEZ, J. L. (ed.). **Semblanzas de académicos** - antiguas, recientes y nuevas. México: Fondo de Cultura Económica: Academia Mexicana de la Lengua (AML), 2004. p. 504-507.

JAMESON, F. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

MÉXICO. Decreto nº 21.788, de 16 de janeiro de 2007. Se declare Jalisciense “Benemérito Ilustre” al escritor Jalisciense Juan Rulfo, por su valiosa contribución a la literatura mexicana, hispano-americana y Universal. Guadalajara, Jalisco, Poder Legislativo dos Estados Unidos Mexicanos, 2007.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/páramo/>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

MOORE JR., B. **As origens sociais da ditadura e da democracia**: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. Tradução de Maria Ludovina F. Couto. Boston (EUA): Beacon Press, 1967.

OLIVEIRA, A. U. Grilagem de terras: a raposa e o galinheiro. Le Monde Diplomatique Brasil. São Paulo, **Instituto Polis**, ed. 20, mar. 2009. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/a-raposa-e-o-galinheiro/>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

PEREIRA, P. R. A. A. De Comala para o sertão: diálogos entre Juan Rulfo e Guimarães Rosa. **Graphos**, n. Especial, 2006. p. 71-75

RAMOS, G. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1993.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=VyLPyv6>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SARMIENTO, D. F. **Sarmiento ou civilização e barbárie**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VICENTINO, C. **História geral**. atual. Rio de Janeiro: Scipione, 2011.

ESTÉTICAS NA FORMAÇÃO DE PLATEIA PARA O TEATRO

Ivan Vale de Sousa

RESUMO: A cena teatral na pós-contemporaneidade requisita novos perfis de espectadores capazes de questionar e enriquecer as estéticas teatrais. Este trabalho discute a formação de plateia na perspectiva da teatralidade, correlaciona a função da escola no desenvolvimento do espectador, evidencia a relevância dos elementos da cena teatral, na compreensão e na interatividade com os espectadores, como também reflete as políticas públicas no fomento à arte teatral nas cidades interioranas. Os aspectos que direcionam a presente reflexão são bibliográfico-reflexivos, enriquecidos pelas ponderações de Desgranges (2003), Barbosa (2005), Ribeiro (2007), Sousa (2013), entre outros autores. Espera-se que os apontamentos elucidados neste trabalho contribuam a função primordial da arte na escola e, conseqüentemente, com a formação de plateia para as manifestações teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: Estéticas teatrais. Formação de plateia. Arte na escola.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Formar plateia para as manifestações culturais é muito mais que oferecer espetáculos

e manifestações artístico-culturais às pessoas. A formação do senso crítico e a educação da sensibilidade dos espectadores são processos longos e contínuos, que necessitam de políticas culturais voltadas para os contextos periféricos e elitistas.

As estéticas na formação de plateia para a cena cultural e, nesse caso, para as manifestações teatrais são processos de mão dupla: o artista oferece seu trabalho, em contrapartida, as políticas públicas culturais se tornam acessíveis a todos. Desse modo, pensar na formação de público para a arte implica trabalhar também com as acessibilidades visuais, sonoras e textuais.

Uma nação sem cultura, sem a valorização de seus artistas e pesquisadores culturais, infelizmente, é uma nação fadada ao fracasso e à falta de desenvolvimento da sensibilidade. Assim, todas as cenas artísticas carecem de espectadores para sua apreciação, pois a função da arte é, justamente, provocar, incomodar, falar de uma outra forma o que necessita ser dito.

Os artistas são os porta-vozes do povo, materializam, por meio da arte, as necessidades expressivas e os contextos sociais são problematizados. Nesse caso, o papel da instituição escolar é extremamente necessário

no trabalho de formação de plateia, na constituição de público para as cenas artísticas e, neste caso, para a cena teatral.

Assim, as reflexões inseridas neste estudo estão divididas em duas partes. Na primeira, a aproximação entre *plateia* e *escola* é discutida como diálogo necessário, formativo e transformador. Na segunda parte os elementos que compõem a cena teatral são problematizados como marcas necessárias na compreensão do que está sendo demonstrado. E, por fim, nas considerações finais são sintetizadas as reflexões da referida investigação.

PLATEIA E ESCOLA: DIÁLOGOS (IM) PERTINENTES NA FORMAÇÃO DE ESPECTADORES

As linguagens artísticas têm função social na vida do homem e constituem-se como formas de expressão simbólica das ações humanas. Refletir a partir das políticas de fomento às produções artísticas significa, ao mesmo tempo, repensar como a arte da interpretação dialoga com a formação dos espectadores.

Este trabalho se desenvolve a partir dos seguintes questionamentos: como propor ações que viabilizem a formação de plateia para as manifestações teatrais? Quais são as funções da escola na construção desse propósito? Há uma relação entre os elementos cênicos e a estética formativa da plateia? Como propor o acesso às manifestações teatrais, em locais que não dispõe de edifícios teatrais?

A formação de plateia na vertente da cena teatral não é uma ação concretizada a curto prazo. É um processo de instrução e formação para as artes e isso demanda tempo, precisa de ações de grupos comprometidos com o fazer teatral, das políticas incentivadoras e de fomento às ações culturais. É nesse sentido que a cena teatral contemporânea requisita questões sociais retratadas no palco, caracterizando-as com a estética e a poética provocadas pelo fazer teatral, além disso, provoca o espectador a reagir de forma participativa na compreensão da interatividade teatral.

A educação de plateia para a cena teatral é um processo dinâmico e, ao mesmo tempo, complexo. Cada montagem cênica traz um conjunto de concepções que demonstram como tem sido a formação do diretor, que permite aos atores recriarem a mesma cena diversas vezes de forma diferenciada, pois, educar e formar público são contínuos.

Os espectadores nessa concepção são ativos e participativos, pois, não lhes bastam simplesmente assistir, mas, refletir, dialogar e interagir com os elementos cênicos. Esses recursos cenográficos têm a função de transmitir aos sujeitos que apreciam a atmosfera espetacular, além disso, possibilitam as realizações e inferências das determinadas montagens.

Entre todos os elementos da cena, a interpretação é contundente na criação da atmosfera teatral, por isso, a relevância da arte na escola na formação do espectador

atribui ao sujeito a função de “conhecedor, fruidor, decodificador da obra de arte. Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público” (BARBOSA, 2005, p. 32).

Assim, o destaque da linguagem teatral no contexto escolar é o de ensinar e propor reflexões das manifestações da cena, o que subjaz formação e capacitação, já que fazer teatro no Brasil e nas cidades interioranas é muito mais que um exercício de resistência. Manter a continuidade das manifestações teatrais é um processo de militância, levando-se em consideração os desafios que a arte teatral encontra, pois, fazer teatro no país é exercitar um exercício constantemente.

Entre os muitos desafios na promoção teatral encontra-se a falta de espaço adequado, dos incentivos à arte da cena, do reconhecimento pelo trabalho artístico do ator que precisa viver de sua arte, embora que o Teatro de Rua e na rua desperta os sujeitos na formação de plateia para a cena, o que não deixa de exigir, a construção de espaços adequados. Logo, é cada vez mais comum a realização de espetáculos em espaços inusitados.

O fazer teatral está ligado ao processo de formação, da apreensão das técnicas, o que implica pesquisa e muitos estudos, em outras palavras, formação. E o espaço escolar mostra-se como palco privilegiado para se pensar a formação de espectadores para as cenas teatrais, pois, não basta fazer teatro, é preciso entender dessa arte nas mais diferentes abordagens e identificar qual linha de pesquisa melhor se adequa à intervenção.

A plateia é o membro mais reverenciado no teatro! É para o espectador que todos os esforços dos atores e da equipe técnica (iluminação, cenografia, figurinos, sonoplastia e outros) se somam, preparando a sua vinda. Façamos justiça a esses esforços, preparando nossos alunos para o gesto de reverência ao público realizado pelos artistas de teatro. O espetáculo teatral envolve um trabalho intenso de ensaios e produção. (KOUDELA, 2015, p. 3)

A plateia é um grupo organizado ou não de pessoas com propósitos e anseios parecidos: o de apreciar e, ao mesmo tempo, emitir impressões do que é visto. O teatro não tem por função apenas retratar a realidade, mas problematizá-la de maneira abstrata, propor e abordar os direcionamentos na formação de plateia significa repensar sob quais parâmetros as políticas públicas de fomento ao teatro são concebidas e como os agentes enxergam esses incentivos.

A formação de plateia considera as habilidades das propostas artísticas pretendidas ao desenvolvimento dos espectadores e na relação entre o ator, uma “atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética” (PAVIS, 2011, 329).

Diante dos impasses, a plateia é um grupo de apreciadores que constrói convicções, que opina, que questiona o desenvolvimento da obra teatral e, por isso a formação de plateia requisita a ascensão de sujeitos autênticos e de impressões

contundentes que instiguem no processo de criação e na preparação do ator.

Assim, é relevante pontuar os diferentes tipos de plateia, que embora tenham objetivos diversificados na relação da cena teatral com os espectadores. Dessa forma, de acordo com as ponderações de Coelho (1997), a formação de um público parte da existência análoga de pensamentos, sentimentos, reações e usos que atuam como denominador comum entre as pessoas que o constituem.

A plateia é formada por pessoas que recepcionam positiva ou negativamente a cena teatral. Em relação à cena ela se realiza pela efemeridade das ações dos atores, implicando destacar que o público para o teatro é um grupo social quase indefinível, que ao apreciar as intervenções, rememora lembranças e fatos históricos. Sendo assim, a funcionalidade da plateia começa nas práticas escolares, ou pelo menos deveria, visto que, a escola direciona os espectadores aos diferentes direcionamentos.

Na vertente do espectador, a plateia é constituída por um grupo que encontra condições na decodificação dos signos transmitidos na efemeridade espetacular. Assim, a formação de plateia implica nas visitas ao teatro, o que “não é uma atitude evidente, criar o gosto por essa arte, tampouco não por falta de atrativos e interesses intrínsecos à experiência, mas pelas dificuldades encontradas pelo expectador iniciante para estabelecer os primeiros contatos” (DESGRANGES, 2003, p. 75-76).

A plateia do futuro são as crianças, adolescentes e jovens de hoje e a escola assume a função primordial no destaque dessa função, visto que o encontro entre a individualidade e a coletividade sistematiza conhecimentos que ocorrem no ambiente escolar, despertando na prática de sala de aula a experimentação com os jogos teatrais. Essas práticas artístico-pedagógicas atribuem no fortalecimento do processo criativo e formativo de espectadores.

As referências na apreciação teatral são construídas com a acessibilidade às produções locais, regionais e nacionais, que possibilitam à plateia a apreciação e a contextualização como dispositivos facilitadores na construção de inferências da cena. Assim, a “ampliação e a diversificação da capacidade de leitura da cena sem dúvida consistem em dimensão intrínseca da formação do formador” (PUPO, 2006, p. 111).

Nesse sentido, os atores são formadores em ação, porque quando estão na cena, ensinam muito mais que aprendem mesmo sem saber que estão ensinando, revelam muitas linguagens que somente a plateia é capaz de compreender, demonstram visualidades e imagens poéticas que o público envolvido se permite enxergar, revela contextos e situações reais ou imaginárias.

A imaginação é uma das maiores capacidades do ser humano, por meio dela, o homem cria e recria situações. No teatro, criar é mostrar e perpassa pelas ações do imaginário não estático, mas comunicativo capaz de levar o espectador às múltiplas possibilidades e diversas sensações.

Há uma interessante relação entre o espectador e o ator durante a cena, pois possibilita-se ao apreciador (plateia) a comunicabilidade das ações e os sentimentos que o comunicante (ator) expressa por meio da linguagem corporal, da oralidade e da

interatividade entre os atos de fazer e apreciar nas vivências estéticas concretizadas.

A formação de plateia não passa apenas pela ação de assistir uma apresentação artística, mas se realiza na contextualização, na reflexão e na criticidade do ritual cênico: falas, detalhes e expressões corporais são equacionados.

Sendo assim, formar os espectadores para a cena teatral significa oferecer bons espetáculos e condições de acessibilidade às intervenções artísticas, as razões que fomentam ações produtivas e favoráveis à formação de plateia para o teatro de modo significativo com o fazer, o apreciar e com a contextualização reflexiva ensinada pela cena.

A oferta de bons espetáculos exige um processo contínuo dos artistas e de políticas culturais acessíveis, visto que a elaboração de um “projeto de formação de espectadores visa não apenas à facilitação do acesso físico, mas também ao acesso aos bens simbólicos. Almeja-se inserir o espectador na história da cultura” (KOUDELA, 2015, p. 5).

Outra questão que merece atenção e reflexão é que na formação de plateia para as manifestações culturais exige a necessidade de pensar nas pessoas com necessidades educacionais especiais que também fazem parte do público que se deseja educar. Propor espetáculos mais acessíveis, sinestésicos¹ e audiodescritivos não são questões privilegiadas, mas questões éticas e diversificadas da plateia que as montagens artísticas pós-contemporâneas queiram formar.

Dessa forma, a função da escola na formação de plateia parte da possibilidade constitutiva dos bens simbólicos no âmbito cultural dos estudantes que assumem a funcionalidade de espectadores, o que carece de mais atenção por gestores e professores no olhar atento aos benefícios da representação do teatro brasileiro no contexto de formação sistematizadora.

RECEPTIVIDADE DA PLATEIA À CENA: DOS ELEMENTOS À CONTEXTUALIZAÇÃO TEATRAL

O processo de formação de plateia é justificado na ação dinamizadora e intermediada pelas intervenções cênicas nos espaços teatrais, ou até mesmo, nos inusitados, o que se considera os diferentes espectadores conforme os espaços são utilizados, de tal modo, a plateia é um agente que ao mesmo tempo que observa também avalia a concretização efêmera da cena, critica o que vê e questiona o que ouve na intencionalidade de inferir qualidade ao trabalho do ator.

As imagens construídas em cena, permitem ainda observar a reação do espectador durante o espetáculo e isso lhe possibilita o desbravamento em um “laboratório de reações humanas em suas mais diversas variações. Mapear estes sinais é, pois, uma tarefa que se impõe para melhor compreensão de seu papel dentro da dinâmica do

¹ O referido termo parte da palavra cinestesia que significa sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo.

teatro” (RIBEIRO J. L, 1993, p. 5).

A contextualização da cena por parte da plateia ocorre a partir da ação interpretativa e da relação interativa com os elementos cênicos. Esses elementos são o cenário, a sonoplastia, a iluminação e a caracterização essenciais para a completude do acontecimento demonstrado no palco aos espectadores.

A composição da cena teatral tem por missão retratar uma história com características convincentes, para que isso ocorra é imprescindível que a cenografia, a iluminação, a sonoplastia e o figurino estejam contribuindo com o trabalho do ator. Esses elementos têm por função criar uma atmosfera durante a interpretação, transmitindo aos espectadores a essência do espetáculo. Esclarece-se, que os elementos cênicos são fundamentais para a realização da cena, porém, eles estão a serviço das propostas do diretor e do encenador. (SOUSA, 2013, p. 9)

O primeiro elemento cênico que auxilia a plateia a enxergar além do demonstrado é a cenografia que é pensada como “criação de espaços que efetivamente possam ser habitados, ao invés da concepção estática e unidirecional dos cenários clássicos” (RIBEIRO J. M, 2007, p. 81). Já o segundo elemento que permite ao público enxergar o espetáculo de forma auditiva é a sonoplastia, mais conhecida como os sons e os ruídos que se mostram durante a cena, ou na passagem de uma à outra.

A sonoplastia marca esteticamente as cenas, atribuindo-lhes uma atmosfera sentimental, que entre o mínimo de tensões do canto gregoriano e o máximo do último do romantismo existe toda uma gama de infinitas nuances; uma nova ordem de tensões é proposta pela música contemporânea. (MAGNANI, 1989 *apud* SOUZA, 2005, p. 101)

O terceiro elemento caracterizador da cena é a luz que influencia os demais elementos presentes no espetáculo, o que permite a realização de leituras diferentes no encadeamento das ações e das emoções mostradas. A luz além de ambientar também é indicador estético e se intenciona no direcionamento do espectador na compreensão das ações que se passam no palco.

De acordo com Camargo (2000), a iluminação existe no sentido de enriquecer o espetáculo, revelar suas intenções e significados, descrever e configurar os espaços fictícios, traduzir emoções, climas, não como um espetáculo à parte, mas como um dos elementos orgânicos da cena, dotado de características próprias, que acrescentam alguma coisa ao que já existe, oferecendo uma tradução visual que não ultrapassa desnecessariamente e que não fica a dever.

A caracterização (figurino e maquiagem) é o quarto aspecto que esteticamente é influenciada pela luz. O figurino, por exemplo, é um elemento de ornamentação da cena e, no teatro “quaisquer que sejam as opções estéticas e ideológicas, determinantes em sua concepção – deve ser um dos laços entre o público, a representação e a realidade” (MUNIZ, 2004, p. 23-24).

O figurino mantém estreita relação da compreensão da mensagem teatral, pois as indumentárias mantêm relação com a pintura corporal, visto que tanto a “maquiagem quanto o figurino representam para a cena uma realidade transmitida em palavras e de forma visual” (SOUSA, 2013, p. 12).

Nas análises e nas apreciações da cena o fomento artístico-político na formação de plateia é construído na relação com as condições disponibilizadas aos espectadores e no processo formativo dos produtores culturais.

A interatividade entre a obra (texto), o sujeito/ atuante (ator/personagem) e o sujeito/apreciador (espectador/plateia) é complementada nas ações construtivas do conhecimento simbólico cultural, isso compete ao valor atribuído aos elementos na materialização efêmera da cena, por isso os aparatos “cenográficos, as sonoridades, a luz, os gestos, a movimentação dos atores, são tratados como aspectos da cena que, como o texto, tem algo a dizer, sendo considerados como elementos de significação que constituem a linguagem teatral” (DESGRANGES, 2003, p. 97).

As inovações estão a todo momento ocorrendo, quer seja na forma de abordar um mesmo assunto, quer seja na receptividade de óticas diferenciadas mostrarem à plateia as concepções do grupo cênico.

Além da presença desses elementos, pode ainda ocorrer a ausência deles em determinadas montagens se assim for a proposta do encenador, bem como utilizar a tecnologia a favor do enriquecimento da cena ou, até da projeção de determinadas cenas que podem acontecer em lugares diferentes que rebusca do ator uma formação múltipla que lhe possibilite interagir com as visualidades.

Um exemplo dessa interação é produção teatral por telepresença, que se realiza a partir de três tecnologias: robótica, telecomunicações e realidade virtual. Assim, diferentes autores podem estar em lugares diferentes e se utilizarem das tecnologias para a complementação da cena teatral.

A telepresença expande o raio das ações e experiências humanas. A motivação que impulsiona pesquisadores e usuários a explorar esse caminho é, por um lado, simples curiosidade sobre o que pode estar do outro lado do horizonte, no sentido de forças expandidas da experiência e de seus efeitos. Por outro lado, pode ser interpretada como originária de motivos religiosos, no sentido amplo; como parte da tradição de “brincar de Deus” (GRAU, 2007, p. 316-317, grifos do autor)

Essas intervenções, por vezes, não utilizam a voz como recurso de compreensão, por meio da sonoplastia e da visualidade é construída uma estética pelos atores. Em meio à inserção das tecnologias nas estéticas corporais, o espectador pós-contemporâneo requisita dessa interatividade o estabelecimento não de forma estática, mas provocativa, inquietante e, que ao mesmo tempo surpreenda.

As estéticas teatrais nesse contexto rebuscam novas formas de surpreender o espectador com montagens diversas, que possibilitam à plateia participar do espetáculo, atribuindo-lhe também a capacidade de questionamento e de contribuição com a cena.

Diante disso, é necessária que a formação de plateia para cena teatral leve em consideração vários fatores, que vão desde espaços adequados à política de fomento da teatralidade e a escola, nesse sentido, representa o palco notável para, aos poucos, construírem as ações de receptividade do fazer teatral que permite uma formação crítico-reflexiva e infira significados em todos os elementos formadores da

cena contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir a formação de plateia em tempos pós-contemporâneos implica na compreensão e no acesso das condições oferecidas aos espectadores como agentes enriquecedores da cena. Ao mesmo tempo que as concepções de teatralidade são inseridas no contexto escolar, visto que o teatro na escola ultrapassa a funcionalidade do faz de conta e contribua com a formação de conceitos simbólicos e culturais na formulação de saberes, principalmente, no despertar e no respeito às manifestações teatrais.

Os produtores não são os únicos responsáveis por despertar nos espectadores regularidades à apreciação da cena, é preciso que as políticas públicas cheguem a todos os cidadãos e que os agentes produtores (diretor, encenador, ator) alarguem os espaços de atuação de sua nobre e necessária arte.

A arte, nesse sentido, é transformadora, capaz de mudar concepções e realidades distintas e a escola representa marcas singulares nesse propósito, ao provocar reflexões, além de desenvolver ações formativas de plateia, escolhem o que se quer vê.

De tal modo, à luz das práticas espetaculares na pós-contemporaneidade, espera-se que o ideário na promoção de bons espetáculos seja pensado na vertente da inclusão, oferecendo espaço para todos os espectadores com suas singularidades, assim sendo, as reflexões elucidadas neste trabalho se desdobrem em ações em prol da formação de plateia destinada, sobretudo às manifestações artístico-culturais das cidades interioranas do nosso imenso país.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José Sávio Oliveira. **A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/.../A_Cena_Ensina__ARAUJO_Sávio.pdf>. Acesso em: 15 set. 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. Trad. Cristina Pescador, Flávia G. Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora SENAC São Paulo, 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A ida ao teatro**, 2015. Disponível em: curriculoeducacao.fde.sp.gov.br. Acesso em: 15 mar. 2015.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O pós-dramático e a pedagogia teatral. In: **Sinais de teatro-escola, Humanidades**. Edição especial Teatro Pós-Dramático. Editora UnB, n. 52, p. 109-115, nov. 2006.

RIBEIRO, José Luiz. **As máscaras do espectador**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1993. Disponível em <<http://www.2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/dissertacoes-e...pdf/at.../file>>. Acesso em: 10 out. 2012.

RIBEIRO, João Mendes. **Arquiteturas em palco**. Lisboa: Instituto das Artes e Almedina, 2007.

SOUSA, Ivan Vale de. Os autos de Parauapebas na perspectiva dos autos medievais. In: **REVISTA FUNEC CIENTÍFICA – MULTIDISCIPLINAR**. Santa Fé do Sul (SP), v, 2, n. 4, jan./dez. 2013.

SOUZA, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves. Aspectos da sonoplastia no teatro. In: **Revista OuvirOUver**, n. 1, Uberlândia, 2005. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/29.pdf>>. Acesso em 31 mar. 2014.

TELLES, Narciso. Teatralidade e a Pedagogia do Ator Horizontal. In: TAVARES, Renan (Org.). **Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro**. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

IDENTIDADE GOIANA E O MITO DO ATRASO NA OBRA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

Thiago Sanches

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP - campus São José do Rio Preto com a pesquisa “Identidade goiana e o mito do atraso na obra de Hugo de Carvalho Ramos.” Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP-campus de Franca.

RESUMO: A revisão historiográfica trouxe a perspectiva de um Império Marítimo Português contendo partes autônomas e um novo significado para nossa história colonial. Com Goiás não é diferente. Assim, é necessária uma nova relação entre história, literatura do período em si e a que faz menção a ele. Partindo de uma nova historiografia sobre a região, o presente estudo tem como objetivo investigar a formação da identidade goiana manifestada em noções de atraso e progresso contidas na obra *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. História. Identidade goiana.

ABSTRACT: The historiographical review brought the perspective of a Portuguese Maritime Empire containing autonomous parts and a new meaning for our colonial history. With Goiás is not different. Thus, a new relationship

between history, literature of the period itself and the one that mentions him. Starting from a new historiography about the region, the presente study aims investigate the formation of identity of Goiás manifested in notions of delay and progress contained in the work *Tropas e Boiadas*, by Hugo de Carvalho Ramos.

KEYWORDS: Literature. History. Goian identity.

Ah! Viagens e passeios antigos, sob a chuva ou a canícula, nos pagos da minha terra! Quão longe e distantes sois!

Tropas e Boiadas – Hugo de Carvalho Ramos

1 | INTRODUÇÃO

Ao longo do desenvolvimento de minha pesquisa da dissertação de mestrado em História, investiguei o abastecimento da Capitania de Goiás partindo de Santos no período da mineração entre meados do século XVIII e início do XIX. Tradicionalmente, a historiografia interpreta este período como uma crise do antigo sistema colonial (NOVAIS, 2005). Seria, assim, somente após a vinda da Família Real, em 1808, que a administração portuguesa pensaria em projetos de revitalização econômica para a colônia.

No entanto, utilizei como perspectiva

teórica outra possibilidade, inserida, inclusive, no que podemos chamar de uma revisão historiográfica (BOXER, 2002 e RUSSEL-WOOD, 2000): a de que as tentativas de incentivar e diversificar o comércio na colônia se deram a partir de 1763, com o governo de D. Luis de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Matheus (BELLOTTO, 1979, p. 82 -90). Nele, é clara uma política de defesa da fronteira ocidental do território do Brasil contra o avanço hispânico. A atividade mercantil seria, dessa forma, uma estratégia de ocupação humana em uma região fronteiriça, adotada muito antes do contexto de 1808.

Além de rastrear o caminho e os víveres negociados, consegui traçar o perfil dos viajantes que passaram a compor a recém-criada Capitania de Goiás. Tratava-se de homens de São Paulo, ligados ao comércio e que procuravam alcançar prestígio por meio da obtenção de títulos de nobreza. As principais estratégias desses indivíduos comuns para alcançarem tal status era a realização de favores à Coroa e casamentos com famílias mais prestigiosas (BORREGO, 2006).

Ao longo da pesquisa e elaboração da dissertação do doutorado, pretendo investigar de que maneira essas pessoas, suas histórias e trajetórias foram exploradas na produção literária do século XIX e XX a ponto de contribuírem ou não para a construção de um imaginário em torno da identidade goiana. Somado a isso, mergulharei na busca por um entendimento das formas pelas quais a literatura eventualmente se estruturou e influenciou na composição de discursos decadentistas alternados a ufanistas e de progresso que alimentaram tal identidade.

Para o presente trabalho, selecionei uma obra que servirá de ponto de partida para boa parte dos questionamentos levantados. *Tropas e Boiadas*, do escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, publicado em 1917, apresenta uma série de contos, com causos, lendas, mitos, ditados e provérbios que emanam esporadicamente as vivências, experiências, linguagens e conhecimento do autor sobre uma região afastada dos grandes centros, o sertão de Goiás.

2 | VISÕES SOBRE GOIÁS

A historiografia tradicional sobre a segunda metade do século XVIII ajudou a construir uma imagem de crise do sistema colonial reproduzida nos estudos, inclusive literários (ANJOS, 2009, p. 67-81), sobre Goiás.

Por outro lado, o historiador goiano Nasr Nagib Fayad Chaul ajudou a desconstruir as imagens sobre a decadência da região. Ele demonstra a alternância de uma visão de Goiás decadente desde suas origens e uma região que se insere no projeto político varguista ligado ao progresso e integração nacional.

O “mito da decadência” teria sido construído desde as primeiras ocupações por viajantes estrangeiros e administradores que, a despeito da descoberta das riquezas auríferas, reclamavam das dificuldades de acesso, distância e posteriormente pela diminuição das reservas minerais. Assim, a noção de atraso associado à decadência

se perpetuou pelos séculos e foi reproduzida por estudiosos.

Já a visão de progresso seria outra construção que se basearia na “superação do atraso” crônico de Goiás, alavancando o surgimento de outro mito, a construção de Goiânia e seu significado simbólico associado a um imaginário de progresso espelhado em critérios europeus.

Na área dos estudos literários sobre Goiás, infelizmente, a história se repete. Apesar de servirem como referências teóricas unânimes aos estudos sobre a literatura goiana, inclusive no presente trabalho, chamam atenção dois autores que, ao menos parcialmente, lançam mão de visões sobre a decadência da região como premissas para o surgimento moroso de uma literatura local.

Gilberto Mendonça Teles, em *A Poesia em Goiás*, de 1964, afirma que a literatura goiana partiu “das mais primárias manifestações de poesia e sem nenhuma experiência válida noutra gênero até 1917”.

Citando *A Crítica Literária no Brasil*, de Alceu Amoroso Lima, conclui que

“Segue, assim, aquela perspectiva teórica, segundo a qual o aparecimento dos gêneros literários se deve a decorrências do desenvolvimento econômico-social da comunidade e se registra, primeiramente, na poesia, evoluindo depois no sentido do teatro e da crítica, a qual, ‘se não é apenas uma função marginal em face da criação literária, não pode florescer onde esta míngua’.” (TELLES, 1964, p. 19)

Expandindo sua análise também à crítica literária em Goiás, Teles usa a mesma justificativa prévia:

“Denunciadora de uma estabilidade intelectual de um povo e valorizando-se na medida em que se valorizavam as obras produzidas, sôbre as quais exercita suas potências analíticas, a nossa crítica literária não podia mesmo ter revelado, antes de 1930, elementos conscientemente imbuídos de sua missão de análise e penetração na axiologia dos fenômenos literários.” (TELLES, 1964, p. 19)

Quatro décadas mais tarde, José Humberto Rodrigues dos Anjos adota o mesmo tom para tratar dos primórdios da literatura goiana, atribuindo ao século XX o período de fuga de uma situação de “marasmo”. O artigo, intitulado *Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu das pedras*, já carrega uma ideia pessimista sobre a gênese literária em Goiás. Além disso, embasa as justificativas históricas atreladas a produção literária tardia às mesmas concepções tradicionais da historiografia sobre a crise do sistema colonial e de decadência da região:

“Alucinada pela exacerbada quantidade de ouro das terras goianas, a massa política que administrava Goiás, não mostrava interesse algum para as necessidades culturais, intelectuais e espirituais do povo. Todo interesse era direcionado ao descobrimento das jazidas de ouro. Fato foi que somente mais tarde, por volta de 1773 com o enfraquecimento das lavras de ouro é que se começou a pensar na instrução do povo goiano.” (ANJOS, 1983, p.67-81)

Apesar de ter razão sobre os recursos auríferos terem começado a exaurir no quarto final do século XVIII, a revisão historiográfica já trouxe outras interpretações sobre o tema. Na fronteira com a América Espanhola a preocupação não era somente o ouro e os administradores possuíam outros anseios como a ocupação e busca de

prestígio.

Depois, José Humberto Rodrigues dos Anjos cita outro autor, Gastão de Deus, para embasar sua interpretação da história, reproduzindo as concepções ligadas à decadência e ao atraso. Vale destacar que o mesmo trecho já havia sido utilizado por Gilberto Mendonça Teles:

“O isolamento geográfico e espiritual do Estado e, sobretudo em suas regiões norte nordeste, a imaturidade político-administrativa e a preocupação primária de nossos antepassados constituíram as causas históricas que retardaram o aparecimento das primeiras manifestações literárias em Goiás (GASTÃO DE DEUS, Apud A Poesia em Goiás, p. 33).”

Receio que o viés adotado como ponto de partida para os estudos literários possa trazer análises viciadas. Acredito que utilizar novas perspectivas como ponto de partida permita oxigenar as investigações e, talvez, trazer novos resultados.

Todo o arcabouço teórico de minha dissertação vai ao encontro do que Chaul propõe. Sem ilusões com perspectivas de progressismos enviesadas, nem interpretações carregadas de monotonia e decadência. Assim, espero buscar em *Tropas e Boiadas* ambas as visões e entender, paralelamente ao contexto histórico e literário, as contribuições de mão dupla que a obra possa apresentar nas relações sobre a construção de uma identidade goiana, não necessariamente nacional como nos moldes da estética romântica.

3 | GUIANDO A TROPA

Antes de debruçar sobre a prática analítica da obra, faz-se necessário o respaldo de referências teórico-metodológicas. Apesar de não compartilharmos das mesmas interpretações sobre a história de Goiás, Anjos e Teles contribuem como parâmetros estruturalistas para diversos estudos e, no nosso caso, situarmos a obra ao contexto nacional.

Em sua versão de *A poesia em Goiás* de 1983, Teles faz uma divisão compartilhada por Anjos da literatura em Goiás. Dos seis períodos propostos, Hugo de Carvalho Ramos estaria circunscrito ao terceiro período (1903-1930), que seria um momento de transição do Romantismo para o Parnasianismo e Simbolismo, sendo que, segundo os autores, esses últimos já manifestariam concomitantemente e de forma bem vagarosa, alguns de seus elementos até o final do recorte temporal (ANJOS, 2009, p. 69).

Outras ferramentas teóricas necessárias para a elaboração e sustentação do presente trabalho estão nas noções de regionalismo e identidade que pretendo adotar a fim de trilhar uma vereda segura na análise literária do tema.

No primeiro caso, conto com o apoio do sociólogo argentino Ricardo Kaliman para desvincular a análise literária ao espaço territorial de Goiás e incluir a ideia de fronteira cultural (KALIMAN, 1994). Dada a diversidade observada na configuração da região, com negociantes de São Paulo, indígenas, portugueses e espanhóis

transitando em uma rede de interesses que poderiam engendrar confluências ou diferenças simultâneas, acredito que a perspectiva do autor se adequa na medida ao estudo.

Lea Masina nos brinda com a noção de *contrabando* (MASINA, 1995). O contrabando material, descrito em minha dissertação, possibilitava a circulação de produtos, pessoas e ideias em diversas fronteiras. Além disso, a autora propõe reflexões sobre produções literárias regionais que conversam com as mais diversas manifestações:

“Nesse sentido convém lembrar que a produção literária regional se produz pela fusão de elementos provenientes da tradição oral, da cultura popular ibérica, com textos absorvidos de outras literaturas. O que ocorre com o regionalismo pode ser, nesse sentido, considerado uma mudança de clave, resguardadas as ressonâncias dessas passagens.” (MASINA, 2002)

Outro estudioso que servirá de alicerce para a iniciativa é Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Isso porque, além de compartilhar de nossas noções sobre o regionalismo (SANTOS, 2008), é especialista nos estudos da literatura na região do Mato Grosso do Sul (SANTOS, 2009) com um olhar fronteiriço. Conforme concluí na pesquisa histórica no mestrado, Goiás, ao longo de sua formação, servia como ponto de contato com Mato Grosso, o que também designava uma dinâmica fronteiriça. Assim, a bagagem que o autor possui sobre o tema também pode servir de norte para o desenvolvimento desse trabalho.

Já com relação às problematizações que tangem a sustentação de minha investigação sobre a identidade, optei por trilhar os direcionamentos de Stuart Hall e Paul Ricoeur.

O primeiro possui uma concepção de identidade que creio combinar com nosso objeto de estudo. Para ele, ao contrário do que o senso comum acredita, a identificação não se dá somente no reconhecimento entre iguais, ela

“[...] opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteira’. Para consolidar o processo ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior a constitui.” (HALL, 200, p. 109)

Tais fronteiras simbólicas permeáveis e constituidoras das identidades podem funcionar muito bem na análise de uma obra composta por narrativas que contenham diferenças entre etnias, territórios e tradições, como o caso da obra de um escritor goiano em sua própria terra natal.

O segundo, por sua vez, ajuda-nos na complicada tarefa de compreensão da identidade goiana manifestada no autor e, ao mesmo tempo, a maneira que a obra irradia elementos que, por vezes, passaram a compor a tal identificação. Assim, Paul Ricoeur, ao explicar “a própria noção de aplicação da ficção na vida”, conclui que

“resulta dessa discussão que narrativas literárias e histórias de vida, longe de se excluírem, completam-se, a despeito ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida antes mesmo de se exilar da vida na

Ressalvo que os elementos que buscamos são aqueles encontrados nos grupos e indivíduos estudados no mestrado; os negociantes em busca de prestígio, caixeiros, comboieiros, os tradicionais tropeiros, os escravos e o contato com os nativos.

4 | CONTOS E CAUSOS

Para o presente trabalho, escolhi realizar um apanhado geral de alguns contos da obra que contemplassem uma análise literária embrionária junto às continuidades históricas notáveis daquela vida de comerciantes de gado ao longo do Caminho do Anhanguera.

Os víveres que rastreei em minha dissertação estão espalhados pelo cenário dos contos, invocando imagens do cotidiano no sertão de Goiás que suportam e transportam o interlocutor diante dos tradicionais causos recheados de superstição e, em certa medida, mistério. Sim, o sobrenatural flerta ao mesmo tempo em que contrasta com o suor dos homens e animais fatigados de viagens desgastantes, serviços pesados e almas repletas de pragmatismo. Impossível não se perguntar como homens tão objetivos na execução de tarefas das mais árduas se mostram tão sensíveis em situações como a da assombração em *Caminho das Tropas*.

Da bravura e do medo, sentimentos simultâneos oriundos do âmago de Manoel, protagonista e contador da passagem em questão, brota a razão em um anticlímax tão cômico quanto surpreendente: a suposta assombração que havia cruzado e proporcionado um martírio de emoções conflitantes não passava de um tatupeba envolto acidentalmente na mortalha branca de um defunto enterrado superficialmente e farejado pelo animal que se fartara de seus restos mortais.

Seria um sacrilégio chamar de mera descrição geográfica a composição da paisagem proposta por Hugo de Carvalho Ramos. Os finais de tarde trazem alívio e o sol, refletido na serra, rios e margens deixa tudo dourado, ofuscando a visão. Somente o escuro semblante das tropas, animais e carroças são percebidos indo em direção aos ranchos, pousos e estalagens.

A ambientação e imersão aumentam na percepção de um vocabulário bucólico, diverso e específico. A despeito das constantes recorrências ao dicionário, confesso que cada descoberta possibilitava a compreensão de um novo mundo, como faziam os antigos viajantes adentrando o mato para abrir picada e estabelecer vereda. Em um primeiro momento, os vocábulos parecem dispostos fortuitamente para saciar os desejos do autor de pertencimento ao universo regionalista do romantismo. Mas Hugo de Carvalho Ramos é mais profundo. Trata-se de conhecimento de causa, artifício introdutório necessário para o sucessivo desenrolar da estória. Em algum momento, quase inesperadamente, ela fisga e traz desfechos surpreendentes.

Ainda quanto ao vocabulário utilizado pelo autor, a riqueza na descrição dos

objetos e acessórios que compõem a indumentária dos sertanejos consegue transpor a barreira da arte escrita e sonorizar o atrito do couro e os estalos metálicos da tropa se despindo das tralhas durante a chegada ao pouso após um dia cansativo. Mais que isso, serve de transição para as cenas do mundo físico dos viajantes para suas intimidades compartilhadas, cheias de estórias, causos e saudosas rodas de violas.

O termo “franqueira”, presente na chegada e ao longo do caso contado por Manoel em *Caminho das Tropas*, possui indício de um de nossos objetivos na presente pesquisa. De acordo com o dicionário Michaelis, significa “antiga faca de ponta fabricada na cidade de Franca (SP)”¹ (MICHAELIS, 20017). Tal localidade, então na condição de vila, era um dos pontos de partida e parada para os negociantes de São Paulo que abasteciam a Vila Boa de Goiás e outras localidades daquela Capitania. Assim, a obra de Hugo de Carvalho Ramos apresenta um traço, ainda que pequeno, de uma herança desse contato entre as duas regiões. De alguma forma, o uso do objeto pelo tropeiro é um aspecto da identidade do homem sertanejo que em suas andanças pelas regiões do interior oeste faz uso de uma ferramenta que por séculos foi comercializada ao longo do Caminho do Anhanguera.

Com relação às visões oscilantes sobre Goiás e a maneira que tais noções influenciam na estruturação da identidade, a obra manifesta tais ânimos de diversas maneiras, contudo destacamos o conto *Madre de Ouro* como norte dos primeiros resultados obtidos a partir de nossa premissas.

No conto, ao apresentar a cidade de Bonfim antes de descrever uma famosa lenda local, Hugo de Carvalho Ramos deixa aflorar certo saudosismo pela conservação do antigo modo de vida:

“Ficou-lhe, pois, ainda intacto, o antiquado perfume de antanho, cousas mortas que a mente aviva e a tradição redoura, vago encanto do passado, sabor que não tem ou já perderam os centros mercantilistas, tomados de febre de riqueza e inovações, do litoral.” (RAMOS, 1998)

Ao mesmo tempo, o olhar que valoriza o passado reconhece que é integrante de uma percepção de exceção quase romântica, na medida em que contrapõe a tona dos lugares mais modernos regados pelo desejo de enriquecimento e pelo novo. O discurso de decadência se prolonga, tendo como combustível sentimentos ligados à tristeza e melancolia. Nesse caso vale, antes de concluirmos, a transcrição na íntegra do trecho seguinte, a título de ilustrarmos com mais exatidão a maneira que a paisagem contemplada reflete o desencantamento:

“Como Goiás, a Triste, embala-a o mesmo sono de duzentos anos de Bela Adormecida, com as reminiscências da época da descoberta, as aluviões de aventureiros e desbravadores à cata do rico filão, página heróica do esforço extinto da raça, que à memória apraz reviver.

1 Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=franqueira>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

Escavações profundas, minas ao desamparo, veeiros revolvidos, barrocas solapadas, esboroando-se nas chuvas, velam de melancolia o olhar do viandante que demanda àquele recanto do Planalto. E à medida que se aproxima de seus arredores, mais vivos e constantes são os atestados do delírio avoengo em esmiuçar, estripando-as, as entranhas da terra, para delas dar cibo e páscigo à sede do luxo, ao esplendor bizantino da velha metrópole, já então em via franca de decadência.

Hoje, minas, lavras, catas, tudo jaz ao abandono. Alveja em montes o pedrouço das formações à beira das estradas; uma coma verde de gordura corre a crista dos valos e carreiros, argilosos e tristes, outrora sacudidos pelo estalo do relho dos feitores e o grito angustiado da escravatura, na lavagem do cascalho. Foram-se os antigos bateiros da descoberta, extinguiu-se a febre da mineração; ficou, enraizada, uma população pacífica e laboriosa, que faz a prosperidade do município na lavoura, na criação do gado, no comércio das letras, em outras profissões liberais.” (RAMOS, 1998)

Por outro lado, é impossível ignorar o paralelo final, quase imperceptível diante de tanto desencantamento, que afirma um presente de prosperidade na cidade de Bonfim. É posterior ao período da mineração, mas indica nas outras atividades econômicas uma suposta estabilidade do progresso.

Minha premissa de análise se sustenta no entendimento da variação dúbia de discursos que alternam entre decadência e prosperidade ao longo da história de Goiás. Estes exatos dois termos estão simultaneamente presentes na mesma descrição. Talvez, tal oposição não se trate somente de mero dualismo contraditório, mas, sim, da composição dialógica de ambos na identidade goiana. Aceitando mais essa possibilidade, entendo ter encontrado mais um excelente indicativo de abordagem e análise para as futuras realizações de trabalho ao longo das pesquisas de obtenção do título de doutorado.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese de oscilação de visões de Goiás na obra *Tropas e Boiadas* de Hugo de Carvalho Ramos foi confirmada. Além disso, o objetivo de encontrar alguns dos elementos pesquisados ao longo da dissertação de mestrado como integrantes de uma identidade goiana foram parcialmente contemplados, como se observa no item 3.

Para a continuidade do trabalho, buscarei aprofundar as análises em outros contos da obra a fim de atestar nossos objetivos. Incluir biografias do autor também enriquecerá a pesquisa, especialmente no entendimento da identidade goiana influenciando Hugo de Carvalho Ramos e vice-versa. Recentemente, o cineasta goiano Lázaro Ribeiro produziu um curta-metragem biográfico sobre a vida de Hugo. O contato com o roteiro estruturado, bem como as fontes utilizadas para a produção pode nos ampliar o leque de entendimento da vida do escritor e sua relação como o sertão, as tropas e as boiadas. Depois, o principal desafio será a conexão da identidade do autor com o que podemos chamar de identidade goiana e de que maneira a produção da obra se torna reflexo e imagem cultural da região de Goiás.

Por fim, buscarei obras literárias produzidas antes de 1917 que contenham visões de pessimismo e atraso para fazer coro aos presentes resultados. Simultaneamente, debruçarei esforços no estudo de produções pós 1930, na ânsia de encontrar olhares de modernidade e progresso. Talvez esse seja um primeiro passo na direção de tentar desmitificar extremismos enraizados sobre a “goianidade”.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, 1996 – **O trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. SP, Companhia das Letras: 2000.

ANJOS, J. H. R.. **Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu entre pedras**. Ícone: Revista de Letras (UEG. São Luís de Montes Belos), v. 04, p. 67-81, n. 2009.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo**. SP, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **A teia mercantil: negócios e poderes em São Paulo**. SP, Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 2006.

BOXER, Charles. **O Império Marítimo Português: 1415-1825**. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. SP, Comp. das Letras, 2002.

COELHO GOMES, Luciana. **Memória e Criação em Hugo de Carvalho Ramos: O encantamento da narrativa oral**. Trabalho apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, 2008.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora da UFG: Ed. UCG, 1997.

GONÇALVES, David. **Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas**. Dissertação apresentada para obtenção de título de mestre no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, 1977.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000a.

KALIMAN, Ricardo. **La palabra que produce regiones. El concepto de region desde la teoria literaria**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofia y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Julio 1994.

MASINA, Léa. **A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo**. In: MARTINS, M.H. (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MASINA, Léa. **Fronteiras do Cone Sul: Limites transcontextuais**. In: Congresso Brasileiro de Literatura Comparada, 3., Niterói, *Anais...* Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995, p. 839-846.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=franqueira>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

NOVAIS, Fernando A. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

RAMOS, H de C. **Tropas e Boiadas**. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RUSSELL-WOOD A. J. R. **The Portuguese empire: 1415-1808. A world on the move**. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

SANTOS, P. S. N. , BARBOSA, Ana Maria dos Anjos Martins . **Manoel de Barros: Ethos e oralidade no chão do Pantanal**. Papéis (UFMS), v. 13, p. 15-34, n. 2009.

SANTOS, P. S. N.. **Fronteiras do local: reavaliação do conceito de regionalismo**. In: 11º Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás**. Goiás: UFG, 1983.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-428-3



9 788572 474283