

L  
I  
N  
G  
U  
A  
G  
(RE)  
M



VISTA

Ano 09, N°. 017/018

**ISSN: 1807-6378**

# LINGUAGEM EM (RE)VISTA

(Ano 09, Nº 17-18)

**Niterói  
2014**

EXPEDIENTE

A *LINGUAGEM EM (RE)VISTA* é um periódico semestral destinado à expansão e socialização de pesquisas inscritas no âmbito de estudos da linguagem. Eventualmente, poderá receber contribuições de áreas afins.

Conselho Editorial	Ana Léa Rosa da Cruz Antônio Carlos da Silva Beatriz dos Santos Feres Iran Nascimento Pitthan Maria Isaura Rodrigues Pinto Maria Luiza de Castro da Silva Olga Maria Guanabara de Lima Regina Souza Gomes
Organização e edição:	Maria Isaura Rodrigues Pinto
Capa:	Maria Isaura Rodrigues Pinto
Editoração e diagramação:	José Pereira da Silva
Montagem e encadernação:	Silvia Avelar Silva
Impressão:	Universidade das Cópias

As ideias apresentadas nos artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

## SUMÁRIO

0. Apresentação  
*Maria Isaura Rodrigues Pinto* ..... 05
1. A encenação descritiva nos quadrinhos *Turma da Mônica Jovem*  
*Gláyci Kelli Reis da Silva Xavier* ..... 08
2. O material didático impresso em EaD no século XXI: usos e funções da linguagem e dos gêneros textuais  
*Maria Betânia Almeida Pereira* ..... 31
3. Perspectivas para o trabalho com projetos didáticos: produção de poemas na escola  
*Maria Isaura Rodrigues Pinto* ..... 44
4. Eugenio Coseriu: uma mudança radical na perspectiva linguística  
*Helio de Sant'Anna dos Santos* ..... 62
5. A literatura na era digital  
*Adriane Camara de Oliveira* ..... 75
6. Literatura contemporânea: a escrita da solidão em João Gilberto Noll  
*Tania Teixeira da Silva Nunes* ..... 88
7. A correspondência e o discurso de si: confissão ou ficção?  
*Luciana Paiva de Vilhena Leite* ..... 103

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

8. No meio do caminho tinha uma pedra: a versatilidade da fórmula discursiva na literatura infantil  
Patricia Ferreira Neves Ribeiro ..... 122
9. Oralidade, narrativa e mito: uma proposta de leitura dialógica  
*Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos* ..... 142
10. A revolução aprendiz nas narrativas portuguesas contemporâneas  
*Jane Rodrigues dos Santos* ..... 162

## **APRESENTAÇÃO**

O presente periódico tem uma longa trajetória que se estende por um período de nove anos. Nesse percurso, vem promovendo a publicação de artigos de professores pesquisadores vinculados a várias instituições universitárias. Os participantes oferecem significativas contribuições às pesquisas que falam de diversas áreas, predominantemente, as de Língua Portuguesa, Linguística e Literatura.

Neste número, como nos anteriores, os artigos provêm de várias fontes, mas têm como eixo comum a apresentação de estudos recentes, que, com seus enfoques específicos, refletem sobre questões relativas à linguagem e seu ensino.

No texto de abertura, intitulado “A encenação descritiva nos quadrinhos Turma da Mônica Jovem”, Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, tendo sua atenção voltada para o gênero história em quadrinhos, analisa, na revista Turma da Mônica Jovem, de Maurício de Sousa, como se efetivam os mecanismos de encenação descritiva e os efeitos resultantes da relação verbo-visual.

O artigo “O material didático impresso em EAD no século XXI: usos e funções da linguagem e dos gêneros textuais”, de Maria Betânia Almeida Pereira, situado no âmbito do ensino a distância, ressalta a importância de se proceder, no processo de elaboração de materiais didáticos com gêneros textuais, a uma escolha criteriosa de textos, de recursos multimídia e de linguagens diver-

sificadas, a fim de tornar eficaz o processo de ensino-aprendizagem.

O texto seguinte, “Perspectivas para o trabalho com projetos didáticos: produção de poemas na escola”, de Maria Isaura Rodrigues Pinto, leva a discussão para a sala de aula, focalizando resultados de uma intervenção didática, realizada por meio de oficinas no âmbito do Subprojeto PIBID Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, a qual visou à produção de poemas por alunos da educação básica.

Em “Eugenio Coseriu: uma mudança radical na perspectiva linguística”, Helio de Sant’Anna dos Santos focaliza aspectos da concepção coseriana, que permitem considerá-lo um linguista integral. O texto chama a atenção para o fato de o linguista ser, inadequadamente, tido “como mais um estruturalista”.

No artigo subsequente, “A literatura na era digital”, Adriane Camara de Oliveira, atuando no terreno da literatura contemporânea, dedica-se à análise, em contos e romances, de recursos de apropriação temática e de assimilação formal de expedientes de leitura e de escrita que são característicos da cultura digital.

Também Tania Teixeira da Silva Nunes, em “Literatura contemporânea: a escrita da solidão em João Gilberto Noll” realiza uma reflexão sobre a literatura na atualidade, neste caso, a partir da escritura de João Gilberto Noll, no romance *Solidão* continental. Segundo a autora, a obra configura “o mundo sem saída e o mesmo narrador anônimo e degradado com que o romancista inova e renova a sua escrita”.

Luciana Paiva de Vilhena Leite, em “A correspondência e o discurso de si: confissão e ficção?”, apresenta uma análise de correspondências trocadas entre autores da literatura e locutores de sua esfera pessoal. Enfatiza, em sua pesquisa, o fato de o discurso

das cartas pessoais, nos casos explorados, parecer adotar um tom oscilante que ora se coaduna com a confissão ora com a ficção.

Com o texto de Patricia Ferreira Neves Ribeiro, “No meio do caminho tinha uma pedra: A versatilidade da fórmula discursiva na literatura infantil”, o enfoque se desloca para o domínio da literatura infantil. O estudo dedica-se ao exame do uso de fórmulas (re)enunciadas, com o propósito de verificar como se dá o seu funcionamento no corpus selecionado. A atenção recai, como anuncia a autora, “sobre questões sociais que essas fórmulas ajudam a (des)construir diante do leitor aprendiz”.

Já Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos, em “Oralidade, narrativa e mito: uma proposta de leitura dialógica”, apresenta uma proposta de reflexão que tem como foco o vínculo entre narração, experiência e modernidade. O interesse da pesquisa reside no estudo das “configurações dialetais” promovidas pelo Modernismo, em “O besouro e a rosa”, conto de Mário de Andrade.

Jane Rodrigues dos Santos encerra a obra com o artigo “A revolução aprendiz nas narrativas portuguesas contemporâneas”. A pesquisadora, especialmente a partir dos romances portugueses Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão e Balada da praia dos Cães, de José Cardoso Pires, discute o liame entre literatura e história, destacando o “teor revolucionário”, que ambos os conceitos abarcam.

Para finalizar, fica ao leitor o convite para fruir o periódico e imaginar novas configurações para os assuntos abordados pelo conjunto de textos aqui reunidos.

Niterói, dezembro de 2014.

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*

## A ENCENAÇÃO DESCRITIVA NOS QUADRINHOS TURMA DA MÔNICA JOVEM

*Glacy Kelli Reis da Silva Xavier*<sup>1</sup>

### RESUMO

Para se comunicar, ao fazer uso da linguagem, o homem utiliza vários sistemas simbólicos, sejam palavras, imagens, gráficos, gestos, expressões fisionômicas, sons etc. Consequentemente, o ser humano está imerso em uma rede intrincada e plural de linguagem (SANTAELLA, 2012, p. 14). A história em quadrinhos, objeto do presente estudo, é um gênero que lida com dois dispositivos importantes de comunicação: palavras e imagens (EISNER, 1989, p. 7); palavras são feitas de letras e letras são imagens. Desse modo, nos quadrinhos, o leitor tem uma dupla atividade, pois cada elemento visual tem um significado e, nesse sentido, as imagens exerceriam, assim como as palavras, a função descritiva. Segundo Charaudeau (2009, p. 113), descrever consiste em ver o mundo com um “olhar parado”, trazendo à existência os seres ao nomeá-los, localizá-los, e atribuir-lhes qualidades que os singularizam. O autor ainda afirma que, na descrição, o enunciador (sujeito descritor) pode intervir de maneira explícita ou não, produzindo um certo número de efeitos, resultado de uma intenção consciente da parte do sujeito descritor, visando a manipular a leitura do sujeito destinatário. Nessa perspectiva, o presente trabalho pretende analisar a revista *Turma da Mônica Jovem*, obra de Maurício de Sousa, verificando como se dá a encenação descritiva presente nela e os efeitos produzidos por meio da relação verbo-visual. Para isso, será tomada por base teórica principal a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso de Patrick Charaudeau (1992; 2009), com relação aos sujeitos de do ato de linguagem e os modos de organização do discurso.

### Palavras-chave:

**Verbo-visualidade. Modo descritivo. Semiolinguística. Quadrinhos.**

---

<sup>1</sup> Doutoranda em estudos da linguagem na Universidade Federal Fluminense e professora do Colégio Pedro II. E-mail: [glaycikelli@yahoo.com.br](mailto:glaycikelli@yahoo.com.br)

## **1. Considerações iniciais**

O ser humano é um ser simbólico por natureza. Para se comunicar, ao fazer uso da linguagem, o homem utiliza vários sistemas simbólicos, sejam palavras, imagens, gráficos, gestos, expressões fisionômicas, sons etc. Consequentemente, o nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem (SANTAELLA, 2012, p. 14).

Com o avanço da tecnologia, a sociedade torna-se cada vez mais visual e, com isso, a compreensão da relação palavra-imagem adquire cada vez mais importância. A história em quadrinhos é um gênero que lida com dois dispositivos importantes de comunicação: palavras e imagens (EISNER, 1989, p. 7); palavras são feitas de letras e letras são imagens. Desse modo, nos quadrinhos, o leitor tem uma dupla atividade, pois cada elemento visual tem um significado. Conforme explica Eisner (2005, p. 9) o processo de leitura dos quadrinhos é uma “extensão do texto”; num texto verbal, o leitor precisa converter a palavra em imagens, enquanto, nos quadrinhos, esse processo é acelerado, pois as imagens são fornecidas. Dessa forma, em um texto verbo-visual como as histórias em quadrinhos, as imagens exercem, assim como as palavras, as funções descritiva e narrativa. Sabe-se que nas histórias em quadrinhos a *narração* e a *descrição* encontram-se intimamente ligadas, e uma depende da outra. No entanto, pela extensão do presente trabalho, será focalizado apenas o modo descritivo.

Nessa perspectiva, o presente trabalho pretende analisar a revista *Turma da Mônica Jovem*, obra de Maurício de Sousa, respeitado desenhista brasileiro, verificando como se dá a *encenação descritiva* presente nela e os *efeitos produzidos por meio da relação verbo-visual*. Como fundamentação teórica desta pesquisa, tomar-se-á por base principal a teoria semiolinguística de análise do discurso de Patrick Charaudeau (2009), com relação aos sujei-

tos de do ato de linguagem e os modos de organização do discurso.

## **2. A construção do modo descritivo**

Charaudeau (2009, p. 113) afirma que *descrever* consiste em ver o mundo com um “olhar parado”, trazendo à existência os seres ao *nomeá-los, localizá-los, e atribuir-lhes qualidades* que os singularizam. Descrever está estreitamente ligado a contar, porém se difere deste; *contar* consiste em “expor o que é da ordem da experiência e do desenvolvimento das ações no tempo” (*op. cit.*, p. 113). O autor ainda diferencia os termos *descritivo* e *descrição*: o primeiro é um *procedimento discursivo* (modo de organização do discurso), enquanto o segundo é o resultado, ou seja, um *texto* (ou fragmento de texto) que se apresenta explicitamente como tal.

De acordo com Goodman (*apud* SANTAELLA, 2005, p. 293), “as figuras são símbolos convencionais que se relacionam a seus objetos referenciais do mesmo modo que um predicado se relaciona àquilo a que ele se aplica”; assim, tanto o retrato visual quanto a descrição verbal participariam “na formação e caracterização do mundo, relacionando-se mutuamente junto com a percepção e o conhecimento”. Portanto, ao explorar como se configura o modo descritivo no mangá *Turma da Mônica Jovem*, elementos verbais e imagéticos devem ser considerados, como poderá ser visto na análise a seguir.

## **3. Componentes da construção descritiva**

A construção do modo descritivo conta com três tipos de componentes: *nomear, localizar/situar* e *qualificar* os seres do mundo, com uma maior ou menor subjetividade. Cada um desses componentes, por sua vez, é implementado por um determinado

*procedimento discursivo*. No entanto, vale ressaltar que o descritivo, diferentemente dos outros modos, não se fecha em si em uma lógica interna e não existe um percurso obrigatório para sua construção; o descritivo está geralmente ligado a outros modos de organização e, sem ser totalmente dependente, ele adquire sentido (ou parte de seu sentido) em função dos outros modos (CHARAUDEAU, 2009, p. 117). Além dos procedimentos discursivos, a descrição é construída por *procedimentos linguísticos* que utilizam categorias da língua, as quais podem aparecer isoladas ou combinadas entre si.

### **3.1. Nomeação**

*Nomear* é dar existência a um ser, por meio de uma dupla operação: *percepção* e *classificação*. Como a percepção e a classificação dependem do sujeito que percebe, é “o sujeito que constrói e estrutura a visão de mundo”; por isso, nomear não é um simples processo de “etiquetagem” de uma referência pré-existente, mas sim o resultado de uma operação que consiste em “fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los” (CHARAUDEAU, 2009, p. 112). A nomeação está ligada ao *procedimento discursivo de identificação*.

Como *procedimentos linguísticos*, o componente *nomear* se utiliza das seguintes categorias de língua: a *denominação*, a *indeterminação*, a *atualização*, a *dependência*, a *designação*, a *quantificação* e a *enumeração*. Alguns desses procedimentos serão descritos a seguir.

A *denominação* aparece sob a forma de nomes comuns ou nomes próprios, cujo papel é identificar os seres, do ponto de vista geral ou particular. No caso da Turma da Mônica, cada personagem tem seu nome próprio, e cada nome não lhes serve simplesmente de rótulo; por serem personagens consagradas pelo público, tais nomes também servem para caracterizá-las juntamente

com sua personalidade, suas qualidades, seus defeitos, suas manias etc.; tanto que é comum chamarem alguém de “Casção” se não tem muitos hábitos de higiene, de “Magali” se come muito... Na *Turma da Mônica Jovem*, a denominação como procedimento linguístico aparece principalmente nos vocativos, mas também ocorre em outras situações, como quando alguém está falando sobre o outro e cita seu nome.

A *atualização* (ou *concretização*) é obtida por meio do uso de artigos, criando efeitos discursivos de singularidade, familiaridade, evidência, idealização ou até mesmo insólito. A *designação* é realizada com o uso de demonstrativos, que permitem produzir efeitos discursivos de tipificação. Na **Fig. 1**, pode-se encontrar a *atualização ou concretização* na fala do Titi, quando ele diz “a Mônica”, criando efeito de familiaridade, e no título do capítulo “*Uma nova Mônica*”, que coloca em evidência a mudança ocorrida na personagem. Na expressão “*esse* cabelo” é usada a categoria de *designação*, quando se mostra a presença de um referente; o efeito de tipificação é criado pela precisão, pois “*esse*” representa um exemplar da classe, de forma não generalizada: não é qualquer cabelo, é o modelo que ela está usando no momento.

Além disso, as imagens também podem exercer a função descritiva de *nomear*. Com relação à *denominação*, por exemplo, as imagens identificam as personagens e os objetos; se o texto fosse puramente verbal, nos diálogos, a identificação de quem toma a palavra seria feita por meio de nomeação e verbos *dicendi* (de elocução): *Cascuda* disse; *Marina* completou, *Titi* comentou...; nos quadrinhos, como prevalece o discurso direto, as imagens substituem essa nomeação.



Fig. 1: Atualização e Designação. *Turma da Mônica Jovem*, nº 61, p. 45.

Na Fig. 2, aparece uma imagem em forma de sombra, criando efeito de suspense pela *indeterminação* (Cascão não vê com quem está falando).



Fig. 2: Indeterminação, designação e dependência nas imagens.  
*Turma da Mônica Jovem*, nº 41, p. 25.

Quando Cascão aponta para a pessoa (achando que é o Cebola, mas posteriormente é revelado que se trata da Magali), a imagem contribui para a nomeação por meio das categorias: *designação* (quando mostra de quem é a opinião que ele não quer) e *dependência* (numa apreciação negativa).

Outras categorias também podem ser expressas pelas imagens, como a *enumeração*, quando, por exemplo, é mostrado um quarto cheio de objetos espalhados, para dizer que ele está desorganizado ou todo bagunçado. Além disso, uma mesma imagem pode apresentar diferentes significados.

O componente *nomear* também está relacionado ao *procedimento discursivo de identificação*. Os seres representam uma referência material (concreta) ou não material (abstrata, como sentimentos, ações), e são nomeados por *nomes comuns*, que os individualizam e classificam (são agrupados a uma classe) ou por *no-*

mes próprios, criando uma identificação específica, nomeando-os em sua unicidade.

### 3.2. Localização/situação

*Localizar/situar* é determinar o lugar que um ser ocupa no espaço (localização) e no tempo (situação) e, por um efeito de retorno, atribuir características a esse ser, já que, para sua existência, ele depende de sua posição espaço-temporal (CHARAUDEAU, 2009, p. 113). Essa localização-situação geralmente aponta para um recorte objetivo do mundo; por isso, tem como *procedimento discursivo a construção objetiva do mundo*.

Como *procedimentos linguísticos*, utilizam-se categorias de língua que têm por efeito estabelecer um enquadre *espaço-temporal*, que pode produzir dois resultados: a *identificação* de lugares e épocas de um relato com precisão; ou a *não identificação*, deixando os lugares e o tempo incertos, vagos, porque o relato não se ancora em nenhuma realidade específica, mas coloca em cena destinos e arquétipos que são atemporais (*op. cit.*, p. 137).

Com relação à *localização espacial*, nos quadrinhos, ela pode ser feita tanto verbalmente, quanto visualmente. No exemplo da **Fig. 3**, na *imagem 1*, a localização é feita *visualmente* apenas, mostrando que a turma está na *escola*. Na *imagem 2*, a localização é feita *verbalmente*, pois mostra-se a figura de uma casa, que poderia ser de qualquer personagem; somente ao ler o texto verbal que é possível identificar que a casa é do Xaveco (“deve ser a primeira vez que *minha casa* aparece no mangá”). Na *imagem 3*, a localização é verbo-visual, pois tem-se a imagem da padaria e seu letreiro.



Fig. 3: Localização no espaço.

*Turma da Mônica Jovem* nº 41, p. 5; nº 59, p. 105; nº 61, p. 15.

Como as ações ocorrem, em sua maioria, no bairro do “Limoieiro”, normalmente o espaço é identificado. A única *não identificação* frequente é com relação ao tempo; apesar de obedecerem a uma sequência cronológica de revista em revista e a passagem de tempo poder ser observada no desenrolar das ações, a situação no tempo é imprecisa e não há tempo marcado, somente expressões como “no primeiro dia de aula”, “no dia seguinte”, “sexta-feira”, “dez anos no futuro”, inscritas em legendas ou na fala das personagens; tal recurso é utilizado para tornar as revistas atemporais, podendo ser lidas em qualquer época.

### 3.3. Qualificação

*Qualificar* é atribuir a um ser, de maneira explícita, uma qualidade que o caracteriza e o especifica, classificando-o, desta vez, em um subgrupo (CHARAUDEAU, 2009, p. 115). O ato de qualificar permite ao sujeito falante manifestar seu imaginário (individual ou coletivo) da construção e da apropriação do mundo, num jogo de conflito entre visões normativas, impostas pela sociedade, e suas próprias visões. Assim, a *qualificação*, um dos procedimentos discursivos do modo descritivo, faz com que um ser “seja alguma coisa”, por meio de suas qualidades e comportamentos, suscitando *procedimentos discursivos* de construção ora objetiva, ora subjetiva do mundo (*op. cit.*, p. 116-117).

Os *procedimentos de construção objetiva do mundo* consistem em construir uma “visão de verdade sobre o mundo”, qualificando os seres por meio de traços que possam ser verificados por seu interlocutor; tais procedimentos estão ligados, portanto, ao *imaginário social compartilhado*. Assim, a descrição objetiva depende: de uma organização sistematizada do mundo; de uma observação do mundo que possa ser compartilhada pelos membros da comunidade (*op. cit.*, p. 120-121). Esses procedimentos estão presentes em textos que têm por finalidade definir ou explicar, incitar ou contar. Em textos fictícios, tais procedimentos são utilizados para “criar um efeito de realidade”.

Os *procedimentos de construção subjetiva do mundo* consistem em permitir ao sujeito falante descrever os seres do mundo e seus comportamentos por meio de sua própria visão, a qual não é necessariamente verificável; portanto, o universo assim construído está ligado ao *imaginário pessoal do sujeito* (CHARAUDEAU, 2009, p. 125). Tal imaginário pode tomar forma por meio: de uma intervenção pontual do narrador, quando este deixa transparecer seus sentimentos, afetos e opiniões; da construção de um mundo mitificado pelo narrador, num imaginário simbólico que pode estar

ancorado em uma certa realidade ou fora desta, abrindo-se para o irracional. Esses procedimentos podem ser encontrados normalmente em textos cuja finalidade é incitar ou contar.

Charaudeau (2009, p. 115) afirma que “qualificar é tomar partido”. Dessa forma, a qualificação mesmo que pretenda ser objetiva, revela a ótica do enunciador. Segundo Feres (2012, p. 132),

essa operação é sempre circunstanciada em função de uma tomada de posição (não é possível apontar e descrever seres em sua totalidade, mas tão-somente na perspectiva assumida pelo descritor). Em outras palavras, não se deve ignorar que o processo descritivo atende às formulações e coerções advindas do conhecimento sociocognitivo acionado pelo produtor em função da troca comunicativa de que participa. Disso se conclui que não há descrições ou referências a priori, mas construtos localizados, que instauram objetos de discurso interpretáveis em relação ao contexto e aos saberes partilhados por um grupo social. Assim, na “qualificação”, elegem-se características, qualidades, que retratam o mundo perspectivamente, de acordo com um modo de olhar, através de um filtro ao mesmo tempo biológico/perceptivo e cultural/interpretativo.

A *qualificação* pode ser observada na revista *Turma da Mônica Jovem* desde a caracterização das personagens. Até a edição número 8, antes da recapitulação da edição anterior e introdução da nova história, havia uma breve apresentação das personagens principais, para mostrar sua mudança após ter “crescido”. Dessa forma, por meio da qualificação, o *ethos* das personagens é construído da seguinte maneira:



**Fig. 4:** Descrição da Mônica. *Turma da Mônica Jovem*, nº 8, p. 4.

Na **Fig. 4**, a descrição se dá tanto pela linguagem não verbal (por meio da imagem da personagem), quanto por meio da linguagem verbal: “meiga”, “alegre”, “dentucinha”, “líder da Turma”, “com caráter forte”, “personalidade cativante e verdadeira”, “menina supersegura e madura”, “romântica incorrigível”. O mesmo ocorre na descrição das outras personagens. Com o Cebolinha, por exemplo, o primeiro processo de identificação se dá no comentário sobre seu nome: “agora prefere ser chamado simplesmente de ‘Cebola’”, mostrando que a personagem “cresceu” e não quer ser tratado como criança. Dessa forma, pode-se perceber que, nos aspectos físicos e psicológicos, o autor procurou manter as principais características das personagens infantis, consagradas pelo público.

No conteúdo da revista, é possível observar a *qualificação verbal*, na definição de Cascão de como será seu projeto da Feira de Ciências, e a *qualificação icônica*, na imagem da Magali (**Fig. 5**), que mostra que a personagem está triste.



**Fig. 5:** Qualificação verbal e icônica.  
*Turma da Mônica Jovem*, nº 41, p. 11 e 26.

Enfim, como foi mencionado anteriormente, o modo descritivo não se fecha em uma lógica interna, nem existe um percurso obrigatório para sua construção. Portanto, a importância dos três componentes da construção descritiva (nomear, localizar/situar, qualificar), com seus procedimentos linguísticos e discursivos, es-

tá em sua contribuição para a composição da *encenação descritiva*, criando determinados efeitos de sentido no texto.

#### **4. A encenação descritiva**

Na descrição, o enunciador (sujeito descritor) pode intervir de maneira explícita ou não, produzindo um certo número de *efeitos*, resultado de uma intenção consciente da parte do sujeito descritor (EUE), visando a manipular a leitura do sujeito destinatário (TUd); tais efeitos são apenas possíveis, já que o leitor real (TUi) pode não percebê-los.

Dentre os efeitos produzidos por meio da *encenação descritiva*, pode-se citar: o efeito de *saber*, os efeitos de *realidade* e de *ficção*, o efeito de *confidência* e o efeito de *gênero*.

##### **4.1. Efeito de saber**

O *efeito de saber* pode ser produzido quando o *descritor* procede a uma série de identificações e de qualificações que, presumivelmente, o leitor não conhecia, fabricando para si uma imagem de “descritor sábio”, conhecedor do mundo, que utiliza seus conhecimentos para trazer a prova da veracidade de seu relato ou argumentação (CHARAUDEAU, 2009, p. 139).

Um exemplo na revista *Turma da Mônica Jovem* em que o descritor procura criar o efeito de saber ocorre em uma passagem em que o Cascão explica seu trabalho para os professores na Feira de Ciências, trabalho esse esperado por todos, já que ele estava com notas baixas na matéria (**Fig. 6**). Pode-se perceber que tal descrição conjuga signos verbais e imagéticos.



Fig. 6: Efeito de saber. *Turma da Mônica Jovem*, nº 41, p. 116-117.

#### 4.2. Efeito de realidade e de ficção

Os *efeitos de realidade e de ficção* devem ser tratados juntamente, pois a alternância entre esses dois modos é que constrói o “plano de fundo” (visão de mundo) em textos narrativos, como os quadrinhos. Por meio desses efeitos, tem-se uma dupla imagem do narrador-descritor (EUC), a qual ora é exterior ao mundo descrito, ora é parte interessada em sua organização (CHARAUDEAU, 2009, p. 140).

O *efeito de realidade* é obtido por meio da *construção objetiva de mundo* (mundo denotado), que tenta apresentar um mundo realista (não necessariamente real), segundo o que se crê ser verdade, ligado a um imaginário social compartilhado.

Nos quadrinhos, o efeito de realidade é criado quando são utilizadas *imagens icônicas*, próximas ao real ou estereotipadas, para que o leitor reconheça nelas um mundo realista, por meio de seus saberes de crença e de conhecimento (estratégias de ordem

semântica), de modo a possibilitar a criação de imagens mentais que completem os espaços entre os quadros.

Observe-se a **Fig. 7**, por exemplo. As imagens trazem o cenário de uma praia (*frame*), semelhante ao real, que é capaz de evocar todo um imaginário social do leitor, e trazer a sua mente situações que podem estar ligadas a esse quadro, situações essas que se desenrolarão adiante, como montar cadeiras e barracas de praia e tomar água de coco. Todas essas ações fazem parte desse quadro (literalmente, pois os quadrinhos são expressos por quadros – *frame*, em inglês) e criam um efeito de realidade para o leitor.



**Fig. 7:** Efeito de realidade. *Turma da Mônica Jovem*, nº 62, p. 11, 29.

Outro recurso para se criar o efeito de realidade é o uso de *intertextualidade* com *sinsgnos* (que representam coisas ou eventos existentes) do mundo real. Na revista *Turma da Mônica Jovem*, por exemplo, pode-se encontrar referência a termos da internet, presentes na vida dos jovens leitores: Cascão faz pesquisa no “Gúgól” (referência à *Google*) e dá uma olhadinha no “Feicebúqui” (referência ao *Facebook*).

O *efeito de ficção*, por sua vez, é produzido por meio da *construção subjetiva de mundo*, que: deixa transparecer o *ponto de vista do descritor* (emoções, opiniões, afetos), por meio de metáforas, metonímias, comparações, qualificações; ou culmina na *construção de um mundo mitificado*, ligado ao imaginário simbólico (em contraste com o mundo realista). Segundo Charaudeau (2009, p. 129), nos quadrinhos, quando se apresenta os “heróis da história” em forma de retrato mítico, há a construção subjetiva do mundo.

A *construção de um mundo mitificado* também está presente na revista *Turma da Mônica Jovem*, quando a turma se envolve em aventuras extraordinárias, como viagens em outras dimensões, viagens no mundo virtual, histórias de terror e suspense, etc. Nas edições 1 a 4, por exemplo, a turma viaja por “4 dimensões mágicas” para salvar seus pais, que foram aprisionados por uma “poderosa feiticeira oriental”. Nas edições 6 a 8, a turma vive uma aventura no espaço; nas edições 13 e 14, no mundo virtual por meio de um jogo online; nas edições 21 e 22, no “país das maravilhas”; e assim por diante. Além disso, há a presença de personagens como Poeira Negra (antigo “Capitão Feio”), Ângelo (antigo “Anjinho”) e professor Licurgo (antigo “Louco”), que misturam o insólito à vida “normal” das personagens. Apesar de prevalecerem, na *Turma da Mônica Jovem*, as aventuras que ocorrem no próprio bairro do Limoeiro, nos mangás em geral, a criação de um mundo mitificado é bastante frequente.

No entanto, é preciso lembrar que não se pode opor de maneira radical os efeitos *de realidade* e *de ficção*. As construções objetiva e subjetiva se entrecruzam e a alternância entre elas faz com que uma narrativa, por mais fantasiosa que seja, tenha alguma ancoragem no real, seja por semelhança ou oposição, o que possibilita o estabelecimento de relações, fazendo com que o texto tenha sentido para o leitor.

### **4.3. Efeito de confiança**

O *efeito de confiança* procede de uma intervenção explícita ou implícita do descritor, que exprime sua apreciação pessoal, trazendo uma aproximação de seu interlocutor.

De acordo com McCloud (2008, p. 217), o mangá é um gênero que apresenta técnicas peculiares, com o objetivo de “amplificar o senso de participação do leitor nos mangás, uma sensação de ser parte da história, em vez de meramente observá-la de longe”. Ao criar esse “senso de participação”, há uma manipulação sensorial do destinatário, orientando seu percurso do olhar e produzindo o que Charaudeau chama de *efeito de confiança*; tal efeito torna o mangá um texto mais dinâmico do que os quadinhos tipicamente ocidentais.

São descritas, a seguir, as técnicas utilizadas para atrair a atenção e aumentar seu senso de participação de acordo com McCloud (2008, p. 216), tentando identificá-las no mangá de Maurício.

- 1) **Uso de *personagens icônicas***, nas quais as faces e a figura simples levam à identificação do leitor, ao levá-lo a concentrar-se em detalhes específicos e ampliar o significado, por meio da eliminação dos detalhes (MCCLLOUD, 1995, p. 30). Há, na *Turma da Mônica Jovem*, o destaque para os olhos expressivos; mas as referências ao mangá no desenho das personagens limi-

tam-se às referências feitas nas aventuras (uso de intertextualidade), à expressão de emoções e ao uso de *chibis*. *Chibi* é um termo japonês para definir algo “pequeno”. É um desenho bastante estilizado, com cabeça no mesmo tamanho dos corpos, geralmente sem nariz e a boca nem sempre finalizada. Os *chibis* normalmente são usados para dar um efeito cômico ou mais sentimental, como pode ser observado no exemplo a seguir (Fig. 8):



Fig. 8: Chibi. *Turma da Mônica Jovem*, nº 41, p. 30.

- 2) **A maturidade genérica** apresentada, com a diversidade de gêneros (no sentido de “categorias”) apresentados e temas explorados (esportes, romance, ficção científica, fantasia, terror, etc.). A revista *Turma da Mônica Jovem* trata de temas variados, mas todos ligados ao universo adolescente. É, no geral, uma mistura de romance, fantasia e esportes.
- 3) **Um forte senso de localidade**, com detalhes ambientais que ativam memórias sensoriais, criando um contraste com as personagens icônicas – “como ninguém espera que as pessoas se identifiquem com paredes ou paisagens, os cenários tendem a ser mais realistas” (MCCLLOUD, 1995, p. 42); essa técnica utiliza um conjunto de linhas para o “ser” e outro conjunto para o “ver”, um estilo híbrido que também pode ser denominada de *efeito máscara*. As revistas da turma tradicional têm pouquíssimos cenários, prevalecendo o fundo normalmente azul, amarelo ou rosa, contendo somente elementos essenciais à cena.

Nas revistas da turma jovem, por sua vez, o cenário é mais explorado. Várias histórias, inclusive, são iniciadas com a localização dos actantes no espaço, mostrando onde a narrativa se desenrolará.

- 4) **Uma ampla variedade de designs de personagens**, incluindo tipos diferentes de rostos e corpos. Na revista *Turma da Mônica Jovem*, as personagens seguem um certo padrão, mantendo os traços semelhantes entre si, assim como ocorre na revista tradicional.
- 5) **Uso frequente de quadrinhos sem palavras**, combinados com transições *aspecto a aspecto* entre quadrinhos – “transições de um a outro aspecto de lugar, ideia ou estado de espírito” (MCCLLOUD, 2008, p. 15) –, levando os leitores a montar cenas a partir de informações visuais fragmentárias. Os quadrinhos sem palavras podem ser encontrados na revista, usados para produzir diferentes efeitos; sem a presença de textos, o conteúdo das imagens é posto em relevo. No entanto, a transição *aspecto a aspecto* é raramente explorada na *Turma da Mônica Jovem*. Nessa revista, predominam as transições: *momento a momento*, quando uma única ação é retratada em uma série de momentos; *ação a ação*, quando um único sujeito (pessoa, objeto etc.) aparece em uma série de ações; *sujeito a sujeito*, quando há uma série de sujeitos alternantes dentro de uma única cena (*op. cit.*, p. 15).
- 6) **Valorização de pequenos detalhes do mundo real**, de modo a conectar o leitor com as experiências cotidianas, mesmo em histórias fantásticas ou melodramáticas.
- 7) **Expressão de movimento de forma subjetiva**, por meio de fundos rajados que fazem os leitores sentirem que estão se movendo com a personagem, em vez de simplesmente observando

de fora seu movimento. Como se trata de história de adolescentes, por si só “acelerados”, dinâmicos, a expressão da ideia de movimento é bastante utilizada na revista.

- 8) **Vários efeitos emocionais expressivos**, como fundos expressionistas, montagens e caricaturas subjetivas – todos destinados a oferecer aos leitores uma “janela” para o que as personagens estão sentindo. Além dos olhos expressivos, que “revelam a alma da personagem”, os fundos expressionistas e as montagens também são explorados com o intuito de aumentar a sensação de participação do leitor. Algumas vezes, as montagens são utilizadas para externar o pensamento da personagem, que se mistura à ação.

Enfim, ao observar todas essas características, pode-se dizer que o efeito de confidência na *Turma da Mônica Jovem* está estreitamente ligado à estratégia de *patemização*, ou seja, procura captar o leitor pela visada de “fazer sentir”.

#### **4.4. Efeito de gênero**

Por fim, o *efeito de gênero* resulta do emprego de alguns procedimentos de discurso que se repetem e são característicos de um determinado gênero para tornar-se signo deste (CHARAU-DEAU, 2009, p. 142). Por exemplo, ao começar um relato por “era uma vez”, cria-se o efeito de conto maravilhoso ou conto de fadas.

Como foi discutido anteriormente, Maurício revela que a nova produção (*Turma da Mônica Jovem*) nasceu para atender à faixa de público que estava deixando de ler a *Turma da Mônica* e interessando-se pelos mangás japoneses. Dessa forma, ao criar a *Turma da Mônica Jovem*, procurou-se manter o perfil da turma da

Mônica tradicional, adicionando elementos que tornassem a revista interessante ao público adolescente.

Os temas são voltados para o público adolescente e têm, de forma quase sempre explícita, por objetivo levar os jovens a refletirem sobre determinado assunto. Na maioria das vezes, o tema é retomado na sessão “Fala Maurício”, texto no fim da revista, que torna mais evidente o fazer persuasivo. A figurativização desses temas, em contraposição com a revista infantil, são ações que procuram retratar cenas do mundo adolescente – namoro, conflitos, brigas, fofoca, relacionamento entre amigos e rivais, vida na escola, contato com o mundo virtual, interação em redes sociais etc., ou também aventuras extraordinárias, como é típico nas revistas da *Turma da Mônica*.

O mangá, por sua dinamicidade, é bastante atrativo ao público jovem. Por isso, houve uma adequação da nova revista ao estilo, criando-se o *efeito de mangá*.

De acordo com Cools (2011, p. 67), uma das principais características do mangá é seu “ritmo” acelerado e vários fatores contribuem para isso: a *quantidade de informação* que contém em cada quadro; a *ausência de cor*; a *fragmentação* dos corpos e rostos das personagens; o *layout irregular* e a *não linearidade* dos quadros.

No entanto, é importante destacar que, apesar de seguir o estilo mangá, na *Turma da Mônica Jovem* optou-se pela ordem oriental de leitura, da esquerda para a direita [→], diferentemente dos quadrinhos orientais, que são lidos da direita para a esquerda [←].

Todas as características apresentadas mostram como o mangá pode ser atrativo ao público jovem. O senso de participação, a fluidez da leitura, e a dinamicidade dos quadros são fatores essenciais para tal sucesso.

## 5. *Considerações finais*

Por meio da análise do material, conclui-se que, para adequar a revista *Turma da Mônica Jovem* ao novo perfil de leitor (TUd), houve uma mudança de temas que tenta aproximar o texto ao universo adolescente. No entanto, ao manter a “filosofia” da revista tradicional, não foi possível criar a dinamicidade necessária para atrair o novo público. Dessa forma, a solução encontrada para realizar tal adequação foi criar um gênero *híbrido*, em intertextualidade com o *mangá*, ou seja, produziu-se o *efeito de gênero*.

Por fim, pode-se dizer que, na criação da *Turma da Mônica Jovem*, tais escolhas não foram aleatórias, mas conscientes. O próprio Maurício de Sousa, em entrevista a uma revista especializada em mangá e animê, revela: “aviso o povo, nossa história é estilo mangá, mas não é mangá. Não pode ser. Manteve nossa arte final, nosso traço, e o pessoal percebe que é uma história da Mônica com uma característica diferente” (LOBÃO, 2008, p. 32).

## REFERÊNCIAS

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 1. ed., 1ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2009.

COOLS, V. The phenomenology of contemporary mainstream manga. *Image & Narrative*, vol. 12, n. 1, 2011.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

FERES, Beatriz dos Santos. A qualificação implícita no livro ilustrado “A princesa desejosa”. *Signum: Estudos Linguísticos*, Londrina, vol. 15, n. 3 (esp.), p. 129-147, dez. 2012.

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014*

LOBÃO, D. D. Turma da Mônica cresce e virá mangá – entrevista com Maurício de Sousa. *Revista Neo Tokyo*, n. 38. São Paulo: Escala, 2008.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

\_\_\_\_\_. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

SOUSA, Maurício. *Turma da Mônica jovem*, n. 8. O brilho de um pulsar – parte final. São Paulo: Panini Brasil, março de 2009.

\_\_\_\_\_. *Turma da Mônica jovem*, nº 41. Cascão, o mestre do vulcão. São Paulo: Panini Brasil, dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Turma da Mônica jovem*, nº 61. A nova Mônica. São Paulo: Panini Brasil, agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. *Turma da Mônica jovem*, nº 62. Campeões da justiça. São Paulo: Panini Brasil, setembro de 2013.

**O MATERIAL DIDÁTICO IMPRESSO EM EAD  
NO SÉCULO XXI:  
USOS E FUNÇÕES DA LINGUAGEM  
E DOS GÊNEROS TEXTUAIS**

*Maria Betânia Almeida Pereira*<sup>2</sup>

**RESUMO**

O estudo discorre sobre o uso e funções da linguagem e dos gêneros textuais na elaboração do material didático impresso, voltado para o ensino a distância. O cenário educacional da EAD no Brasil demonstra um crescimento acentuado, porém uma educação de qualidade perpassa pela qualidade dos materiais empregados no processo de ensino-aprendizagem. Tais materiais devem ser cada vez mais dinâmicos e significativos para a construção do(s) sentido(s), do conhecimento e da autoaprendizagem dos discentes. Pensar e elaborar materiais didáticos impressos, que corroborem com um ensino eficaz, requer critérios na escolha cuidadosa de textos, dos recursos multimídia, das linguagens diversificadas – tudo isso implica em desafios e também mudanças na educação do século XXI.

**Palavras-chave:** linguagem, gêneros textuais, material didático impresso.

**1. Apresentação**

No panorama do contexto educacional no Brasil, a modalidade de ensino a distância vem crescendo anualmente, de forma acelerada. Conforme dados do Censo de 2013 da ABED (Associação Brasileira da Educação a Distância), o cenário é otimista, pois a grande maioria (64%) das instituições consultadas afirmou que o

---

<sup>2</sup> Doutora em letras pela Universidade Federal Fluminense e docente na Universidade Estácio de Sá. E-mail: [mbapereira@gmail.com](mailto:mbapereira@gmail.com)

número de matrículas aumentou em 2013, enquanto apenas uma parte delas (14%) atesta uma diminuição nesse quadro. Pesquisadores projetam o crescimento de matrícula para 82% no ano de 2015. Esse mesmo censo confirma que a maior parte das instituições (91,6%) usa como mídia de acesso à aprendizagem: obras escritas, impressão de apostilas, livros e guias. Embora outros recursos tecnológicos sejam utilizados nesse cenário, há, portanto, a prevalência do material impresso. Nesse sentido, faz-se necessário empreender um estudo que focalize o material didático impresso, avaliando suas particularidades, uso e relevância no processo ensino-aprendizagem.

O debate acerca do material didático impresso na educação a distância aliado a outros recursos multimídia poderá viabilizar uma práxis que contribuirá nos avanços e desafios de um ensino mais dinâmico e eficaz. Nesse sentido, vale discutir que tipo de material didático, qual público a que ele se destina e qual o contexto de utilização desse recurso, não perdendo de vista a sua principal função que é a de promover um aprendizado mais significativo, considerando também os objetivos a serem alcançados. Na composição do material didático impresso, elementos que o integram como a linguagem e os gêneros textuais merecem um estudo à parte.

No cenário de avanços quantitativos da EAD, é salutar pensar também nos avanços qualitativos. Entende-se que a feitura de um bom material didático impresso perpassa pela atenção cuidadosa no uso da linguagem e na escolha igualmente criteriosa dos gêneros textuais. Se o foco central do ensino incide na figura do educando e sua construção de sentido(s) e conhecimento(s) a partir da interação e diálogo com o material didático impresso, é imprescindível que se estude e se promovam materiais cada vez mais inseridos no contexto contemporâneo, cada vez mais dinâmicos e promotores de um ensino de qualidade.

## **2. Reflexão sobre os usos e funções da linguagem e dos gêneros textuais no material didático impresso**

Neste tópico, refletiremos acerca dos usos e funcionalidade da linguagem e dos gêneros textuais no material didático impresso, empregado na modalidade de ensino a distância. Desta maneira, é necessário situar o contexto da produção desse importante recurso de aprendizagem. Embora inserido no ambiente atualmente categorizado como o da cibercultura, em pleno século XXI, o material impresso ainda continua sendo um importante recurso nos ambientes virtuais de aprendizagem da EAD.

O material didático é um recurso imprescindível na modalidade de ensino a distância, pois ele se situa conforme Neder (2009, p.82) como um “balizador curricular”, isto é, o material didático não deixa de ser um referencial teórico-metodológico da proposta pedagógica dos cursos em EAD. Assim sendo, ao elaborar textos que venham a integrar o material didático impresso, deve-se ter em mente a proposta curricular e os objetivos inerentes ao projeto político do curso.

Em relação aos elementos que compõem os materiais impressos, Silva (2011) destaca o hipertexto, a linguagem dialógica, a intertextualidade, citando exemplos do uso de cada um deles; aborda também sobre alguns itens que devem ser levados em conta pelo produtor/escritor do material didático para EAD, antes do processo de elaboração. Tais itens são: o curso a que se destina; os conteúdos a serem trabalhados; o público-alvo.

A autora ressalta que tanto os elementos constituintes dos materiais didáticos impressos quanto os fatores - que previamente devem ser considerados para a sua produção - precisam ser repensados com critérios e devem ser estudados de maneira que visem a um ensino de melhor qualidade na modalidade a distância.

A linguagem como elemento intrínseco no processo de criação do material didático impresso é um desses fatores que merece um estudo mais aprofundado, pois sem ela seria inviável todo processo comunicativo. Nesse sentido, cabe salientar que a concepção sociointeracionista da linguagem deverá nortear todo o trabalho de elaboração do material didático impresso, uma vez que tal concepção parte do princípio da linguagem como forma de interação humana, pois ela “é o lugar de constituição de relações sociais, onde os falantes se tornam sujeitos” (GERALDI, 2006, p. 41). Nesta mesma linha de pensamento, Travaglia (2006, p. 23) afirma:

A linguagem é pois um lugar de interação humana, de interação comunicativa pela produção de efeitos de sentido entre interlocutores, em uma dada situação de comunicação e em contexto sócio-histórico e ideológico. Os usuários da língua ou interlocutores interagem enquanto sujeitos que ocupam lugares sociais e “falam” e “ouvem” desses lugares de acordo com formações imaginárias (imagens) que a sociedade estabeleceu para tais lugares sociais.

Enquanto processo interativo, a linguagem humana se conecta com as dimensões sociais, históricas e ideológicas dos sujeitos envolvidos no ato comunicativo, de forma que não se pode dissociar a interação dessas ações. Mikhail Bakhtin, um dos grandes estudiosos da linguagem, sabiamente detectou esta condição inerente à língua, pois esta não se forma e nem se faz presente como ato de puro isolamento. Para Bakhtin,

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 1990, p. 123 *apud* MUSSALIN; BENTES, 2005, p. 25)

Na concepção bakhtiniana importa o processo interativo que é estabelecido nas relações entre os sujeitos; trata-se de uma acepção dialógica ligada à ação discursiva. Para Benveniste (1963 *apud* MUSSALIN; BENTES, 2005, p. 26), “é dentro da, e pela

língua, que indivíduo e sociedade, se determinam mutuamente”, uma vez que ambos só ganham existência pela língua. Para este autor, a linguagem sempre se realiza dentro de uma língua, de uma estrutura linguística definida e particular, inseparável de uma sociedade definida e particular. A língua é a manifestação concreta da faculdade humana da linguagem, isto é, da faculdade humana de simbolizar. Sendo assim, é pelo exercício da linguagem, pela utilização da língua, que o homem constrói sua relação com a natureza e com os outros homens (MUSSALIN; BENTES, 2005).

Ao considerar a natureza dialógica da linguagem numa perspectiva de interação entre os sujeitos, o produtor do material didático impresso deve selecionar textos que atentem para esse princípio. Silva (2011, p. 317) aborda sobre a importância de se produzir uma linguagem dialógica que seja capaz de estabelecer uma interação efetiva com os educandos no processo de ensino-aprendizagem. Dessa forma, a adoção de um estilo dialógico de linguagem não só promove a interatividade com os alunos, como também facilita as mediações pedagógicas entre docentes e discentes. É por meio desta linguagem dialógica que os professores podem se tornar presentes nos ambientes virtuais de aprendizagem, sendo possível a construção de um discurso mais afetivo e que conduza o aluno à reflexão e à autoaprendizagem.

Na mesma linha de pensamento que considera a linguagem enquanto mecanismo de interação entre os sujeitos, Neder (2005) ao discorrer sobre o material didático em EAD, propõe que este deverá ser feito de textos diversos cujas dimensões sociocomunicativa e semântico-conceitual-formal devem ser consideradas. Na dimensão sociocomunicativa interessa as intenções do produtor (se é informar, convencer, alarmar, indagar etc.), ou seja, quando se elabora um material didático esta questão deve ser indispensável: a preocupação em responder qual a intenção e objetivo do autor com aquele texto. A dimensão semântico-conceitual-formal diz respeito ao significado e envolve questões relativas ao sentido do texto,

que possam contribuir para os fatores de textualidade de um texto – ou seja, aquilo que permite afirmar que um texto é um texto e não um amontoado de frases desconexas.

Assim que para ser um texto, independente da linguagem verbal ou não verbal, é necessário que este apresente as seguintes características: unidade de sentido, marcas da interação entre autor/leitor e marcas do contexto de situações onde se inserem os sujeitos da interação (*op. cit.*, 2009, p. 89)

No entanto, o processo de significação de um texto se dá quando há diálogo ente autor, leitor e texto; ou seja, quando se estabelece a interação entre esses elementos. Daí ser de grande importância o processo de intertextualidade e interdiscursividade, uma vez que os textos se constroem por meio de diálogos entre outros textos e outros discursos. Considerando esses aspectos, Nelder (2009, p. 89) afirma que:

é imprescindível que os textos produzidos especificamente para um curso de EaD sejam concebidos no contexto de uma rede de relações com outros textos, na perspectiva de abrangência e aprofundamento dos conceitos teórico-metodológicos trabalhados nas áreas de conhecimento, disciplinas e/ou módulos.

Nesse sentido, ao elaborar o material didático, os textos que o integram devem considerar os elementos acima discutidos e promover a interação e construção do sentido pelos alunos, visando a uma educação que priorize o diálogo construtivo e crítico dos sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem. A interatividade, a interconectividade e o dialogismo devem permear tanto a forma como o conteúdo presentes no material didático impresso, pois se a preocupação basilar é criar um material que dialogue com o leitor, que seja aprazível e que possibilite uma aprendizagem significativa, capaz de instigá-lo à reflexão crítica, não se pode desconsiderar que esse material incite esse leitor a “caminhar” pelos multiletramentos, permitindo assim o alargamento da sua vi-

são de mundo, ampliando os sentidos em todos os sentidos. Cabe salientar que os multiletramentos

são práticas de trato com os textos multimodais ou multissemióticos contemporâneos – majoritariamente digitais, mas também impressos -, que incluem procedimentos (como gestos para ler, por exemplo) e capacidades de leitura e produção que vão muito além da compreensão e produção de textos escritos, pois incorporam a leitura e (re)produção de imagens e fotos, diagramas, gráficos e infográficos, vídeos, áudio etc. (ROJO, 2013, p. 21).

Assim, tendo como base a pedagogia dos multiletramentos, é possível, a partir do conteúdo e da proposta curricular do curso ou de disciplinas específicas, a presença constante no material didático impresso de variados gêneros textuais escritos, orais, imagéticos entremeados aos recursos multimídia. No universo da cibercultura, cada vez mais é necessário a formação de leitores críticos diante dessa “multiplicidade semiótica de constituição dos textos” (ROJO, 2013, p. 21). O termo cibercultura, para Pierre Lévy (1999, p. 17) “especifica o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. Um material didático impresso do século XXI deve ser elaborado nessas bases contextuais, pensando nessas práticas, atitudes e modos de pensamento inseridos nesse cenário de “rede”, entendido como novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores.

Por exemplo, se o tema de um módulo for o estudo da linguagem, o aluno poderá ter acesso às explicações sobre esse tema em múltiplas linguagens (o texto verbal, imagens, fotos, desenhos, imagens animadas etc.) e em múltiplas modalidades perceptivas (visão, audição, tato, paladar etc.). Tudo isso integrado e interconectado a links e hiperlinks que o leve a pesquisar e a aprofundar o tema, de preferência plugado na internet. Assim, recursos audiovisuais como vídeos, músicas, games, dentre outros, auxiliam tanto

na construção do conhecimento quanto na ampliação dos sentidos envolvidos na aprendizagem.

### **3. *Gêneros textuais: especificidades e aplicação no material didático impresso do século XXI***

Neste tópico, iremos discutir um pouco sobre o conceito de gêneros textuais, suas especificidades e relevância numa prática de ensino mais dinâmica e contextualizada, pensando, sobretudo, na modalidade da educação a distância.

A discussão do texto como elemento da base de ensino está em voga nos *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*, publicados no final da década de noventa, que elencam sugestões fundamentadas numa concepção da língua materna cuja perspectiva sociinteracionista valida os usos e funções sociais da linguagem. Um ensino que privilegie somente o uso normativo da língua, com suas regras e prescrições estaria fadado a certo insucesso, ao se considerar estudos inovadores surgidos em fins do século vinte. A contribuição da linguística textual, por exemplo, assumiu grande força no debate acerca de uma nova metodologia para o ensino, baseado no texto e pensado nas práticas de linguagem que integrem: leitura, escrita e análise linguística.

Os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa* abordam sobre a importância da formação de leitores e escritores competentes – usuários da língua são só capazes de ler, compreender os interstícios do texto, bem como eficientes redatores, hábeis para redigir os mais diversificados gêneros textuais. Além dessas e outras habilidades referentes à competência linguística, textual e comunicativa, esses usuários devem ter a capacidade de selecionar, direcionar, adequar os textos para as mais variadas situações de comunicação.

Luiz Antônio Marcuschi (2005) afirma que os gêneros textuais são fenômenos históricos e estão vinculados à vida cultural e social e tem como características a maleabilidade, o dinamismo e a plasticidade. Como práticas sociocomunicativas, os gêneros vão se modificando e se adaptando às inovações das sociedades. Marcuschi (2005) observa historicamente o surgimento dos gêneros e elenca algumas fases, a saber:

Numa primeira fase, povos da cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Após a invenção da escrita alfabética por volta do século VII A. C., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, os gêneros expandem-se como florescimento da cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Hoje, em plena fase da denominada *cultura eletrônica*, com o telefone, o gravador, o rádio, a TV e, particularmente o computador pessoal e sua aplicação mais notável, a *internet*, presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita. (MARCUSCHI, 2005, p. 19).

No contexto do século XXI com a expansão cada vez mais acelerada das novas mídias de comunicação; o uso maciço dos celulares de última geração (*smartphones, iphone*), com seus aplicativos e *softwares*; os *tablets, notebooks, netbooks, ipads*, os gêneros textuais ganham novos contornos, novos suportes e se multiplicam, se hibridizam; de maneira que podem ser integrados a multimodalidades perceptivas e conectados também a múltiplas linguagens nessa sociedade altamente plugada no admirável mundo novo da tela.

A mensagem de caráter sintético do *twitter* e das *sms*, os comentários deixados nas páginas das redes sociais, ou o áudio de um diálogo registrado via suporte midiático não deixam de ser gêneros discursivos, pois são enunciados linguísticos orais ou escritos, possuem uma forma de composição, estilo e conteúdo temático, sendo empregados em situações diversificadas das práticas sociais de leitura e de escrita, no contexto da cibercultura.

Inerentes às esferas da atividade humana, os gêneros do discurso, conforme ressalta Bakhtin (2000) são tipos relativamente estáveis de enunciados e vão se alterando e alargando conforme as demandas sociais, de maneira que “a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2000, p. 279). Assim, uma sociedade cada vez mais imersa numa cultura tecnológica impulsiona novas formas de redimensionamento da escrita e da leitura e novas formas de interação entre os atores envolvidos nesse processo, pois como bem observa Magda Soares, (2002, p. 151)

a tela, como novo espaço de escrita, traz significativas mudanças nas formas de interação entre escritor e leitor, entre escritor e texto, entre leitor e texto e até mesmo, mais amplamente, entre o ser humano e o conhecimento.

Essas mudanças significativas nas formas de interação entre escritores e leitores, escritores e texto, leitores e texto implicam em novas metodologias de ensino e, conseqüentemente, em inovações na elaboração do material didático impresso. Assim, considerando essas bases contextuais, cabe ao escriba do material didático impresso selecionar criteriosamente os gêneros textuais, levando em conta por que, como e para quê usar tais gêneros. A escolha tem que ter critérios e estudo cuidadoso, não basta “enfeitar” o recurso didático com um amontado de textos desconectados do propósito educacional. No contexto dos ambientes virtuais de aprendizagem, a conexão com os recursos multimídia é indispensável, daí a exigência ainda ser mais redobrada no tocante à seleção e organização dos textos integrantes do material didático.

#### **4. Considerações finais**

A pesquisa a respeito da elaboração do material didático em EaD se faz necessária, uma vez que quando bem elaborado ele surte efeitos positivos no processo ensino-aprendizagem e uma educação de qualidade perpassa pelas partes que a compõe. Como componente de extremo valor, a feitura criteriosa e cuidadosa do material impresso precisa ser estudada, discutida no intuito também de aprofundar o debate nos meios acadêmicos do vasto campo que se tornou a modalidade de ensino a distância. Procurou-se assim com o este trabalho contribuir para esse debate, tendo como foco a reflexão sobre a linguagem e os gêneros textuais presentes no material didático impresso.

Sabemos que a discussão foi apenas um recorte de um trabalho maior que deve ser investigado, com vistas à criação de novas formas e de novos meios de produção de um material didático mais significativo e mais inserido nas demandas sociais da EAD. Nesse sentido, o material didático impresso elaborado para os ambientes virtuais de aprendizagem não pode negar a inesgotável efervescência do universo atual – o das interconexões com diferentes recursos tecnológicos – das diversidades culturais e da existência cada vez mais plural dos textos que fazem parte desse cenário.

Para além dos dados quantitativos que evidenciam o crescimento do alunado em EAD, questões de ordem qualitativa devem permear o debate para a reformulação de um novo panorama que materialize a melhora significativa de um ensino mais dinâmico e eficaz. O aprofundamento de questões basilares que devem perpassar inevitavelmente esse cenário de transformações deve considerar a elaboração do material didático impresso integrado aos recursos multimídia. Pensar e efetivar uma prática que considere essas inovações, sem perder de vista o objetivo maior que é o da aprendizagem significativa e construtora de seres humanos pro-

tagonistas, será um dos grandes desafios para os sujeitos envolvidos nessa prática.

## REFERÊNCIAS

ABED. *Censo EaD.Br*: relatório analítico da aprendizagem a distância no Brasil, 2013. Curitiba: Ibepex, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria E. Galvão. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa*. Brasília: Secretaria da Educação Fundamental, 1997.

GERALDI, João Wanderlei (Org.). *O texto na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad.: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: BEZERRA, Maria Auxiliadora; DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, vol. 1. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

NEDER, M. L. C.; POSSARI, L. H. V. *Material didático para EaD: processo de produção*. Cuiabá. Edufmt, 2009.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (Orgs.). *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola, 2012.

\_\_\_\_\_. Cenários futuros para as escolas. In: *Multiletramentos*, vol. 3. Educação no século XXI. São Paulo: Fundação Telefônica, 2013.

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014*

SOARES, Magda. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 143-160, dez. 2002. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n81/13935>>. Acesso em: 05-11-2014.

SILVA, Ivanda Maria Martins Silva. Elaboração de materiais didáticos impressos para EaD. *Eutomia, Revista Online de Literatura e Linguística*, ano IV, vol. 1, julho, 2011, UFPE. Disponível em:

<<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano4-Volume1/linguistica/LINGIMARTINS.pdf>>. Acesso em: 17-04-2014.

**PERSPECTIVAS  
PARA O TRABALHO COM PROJETOS DIDÁTICOS:  
PRODUÇÃO DE POEMAS NA ESCOLA**

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*<sup>3</sup>

**RESUMO**

Assumir, na escola, a concepção de linguagem/língua como atividade social de interação (BAKHTIN, 1979) requer a renovação das metodologias de ensino da língua materna, visando à busca de alternativas didáticas capazes de favorecer o desenvolvimento das competências discursivas que respondem às exigências das sociedades letradas. A chamada “pedagogia de projetos” tem sido apontada como caminho eficaz na implementação de uma prática docente orientada por pressupostos de base enunciativa/discursiva, visto que se trata de um processo pedagógico que apresenta, como um de seus traços principais, a mobilização da pluralidade de conhecimentos patente na dinâmica social, configurando a escola como um amplo território de vivências culturais significativas. A experiência de ensinar língua materna por meio de projetos didáticos é o procedimento pedagógico adotado na configuração do Subprojeto PIBID da Faculdade de Formação de Professores da UERJ “Letras/Língua-Literatura”, implementado no Colégio Estadual Capitão Oswaldo Ornellas. Em face do contexto delineado, o presente trabalho, conjugando conhecimentos teóricos e práticos, propõe-se a divulgar experiências vivenciadas no âmbito do referido Subprojeto, bem como a comentar o alcance pedagógico e social das práticas realizadas, tendo por objetivo contribuir para as reflexões acerca da execução de projetos escolares na educação básica.

**Palavras-chave:** Práticas de linguagem. Projetos. Experiências docentes.

---

<sup>3</sup> Doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense e professora adjunta da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. E-mail: [m.isaura27@gmail.com](mailto:m.isaura27@gmail.com)

**1. PCN, concepções de linguagem/língua e novas metodologias de ensino**

Nos PCN referentes à língua portuguesa, a perspectiva de linguagem norteadora do trabalho pedagógico é a de fazer convergir o ensino para os usos sociais da língua em um movimento de afastamento de uma prática docente centrada no enfoque de conteúdos da tradição gramatical ou literária, que, por vezes, ganha espaço nas salas de aula. No modelo tradicional de ensino de língua portuguesa, devido à adoção da concepção de linguagem/língua como código/sistema de normas, os conhecimentos mobilizados são os da gramática normativa, apresentados de maneira fragmentada e descontextualizada, através de métodos que primam pelo incentivo à simples memorização em detrimento da reflexão sobre as condições de existência das diversas formas de linguagem que transitam socialmente.

Esse modo de efetivação da prática pedagógica se faz acompanhar, normalmente, de uma visão de literatura bastante homogênea e mitificada que leva a conceber o fenômeno literário como um sistema de obras e autores, história da literatura ou conjunto de textos eleitos pela crítica, que devem ser valorizados enquanto “belas letras” (ZILBERMAN, 2001, p. 82).

Essa noção acerca da estética literária resulta em procedimentos de leitura das obras que, mesmo diante das teorias literárias e linguísticas contemporâneas, mantêm-se atrelados a abordagens redutoras de cunho estruturalista ou biográfico, entre outras de natureza similar. O que se observa é que a aplicação de fichas de leitura, roteiros de interpretação, exercícios mecânicos do livro didático, entre outros procedimentos requisitados, acabam por inibir a atuação do aluno/leitor, silenciando-o, como já o notara Ivana Martins:

É preciso que a escola amplie mais suas atividades, visando à *leitura da literatura como atividade lúdica* de construção e reconstrução

***Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014***

de sentidos. Contudo, parece-nos que o contexto escolar privilegia o *ensino da literatura*, no qual a leitura realizada pelos professores, inevitavelmente, é diferente daquela efetivada pelos alunos, pois a diversidade de repertórios, conhecimento de mundo, experiências de leitura influenciam diretamente o contato do leitor com o texto (MARTINS, 2006, p. 85).

É nesses termos que, muitas vezes na escola, a ideia de uma falsa compartimentação do conhecimento toma corpo e promove a separação de língua e de literatura, configurando um modelo de currículo constituído por disciplinas que não mantêm, entre si, articulação e sentido. Distanciando-se de experiências pedagógicas orientadas por uma visão contrária à perspectiva da linguagem/língua como mediadora das relações sociais, os PCN, calcados em enfoques teóricos de base enunciativa, representam uma grande virada, uma considerável alteração no modo de estruturar a prática com a língua materna na escola, como claramente mostra a seguinte passagem extraída dos documentos:

(...) língua é um sistema de signos específicos, histórico e social, que possibilita ao homem significar o mundo e a sociedade. Assim, aprendê-la é aprender não somente as palavras e saber combiná-las em expressões complexas, mas aprender pragmaticamente os seus significados e, com eles, os modos pelos quais as pessoas entendem e interpretam a realidade e a si mesmas. (BRASIL, 1998, p. 20)

Assumir a linguagem como processo de interação, como preconizam os PCN, requer o reconhecimento de que, como afirma Luiz Carlos Travaglia:

(...) o que o indivíduo faz ao usar a língua não é tão-somente traduzir e exteriorizar um pensamento, ou transmitir informações a outrem, mas sim realizar ações, agir, atuar sobre o interlocutor (ouvinte/leitor). A linguagem é pois um lugar de interação humana, de interação comunicativa pela produção de efeitos de sentido entre interlocutores, em uma dada situação de comunicação e um contexto sócio-histórico e ideológico. (TRAVAGLIA, 2002, p. 23)

Por essa perspectiva, a língua não é vista apenas como um sistema abstrato, um conjunto de normas ou frases gramaticais. Considerada em seu funcionamento, em diferentes situações de

uso, reguladas por comunidades de falantes, atentos aos efeitos de sentido decorrentes do ato de linguagem, define-se como atividade social de interação, dotada de dimensão ideológica, política, histórica, social e cultural. Irandé Antunes, assim, sintetiza a questão:

A língua, por um lado, é provida de uma dimensão imanente, aquela própria do *sistema em si mesmo*, do sistema autônomo, em potencialidade, conjunto de recursos disponíveis; algo pronto para ser ativado pelos sujeitos, quando necessário. Por outro lado, a língua comporta a dimensão de *sistema em uso*, de sistema preso à realidade social histórico-social do povo, brecha por onde entra a heterogeneidade das pessoas e dos grupos sociais, com suas individualidades, concepções, histórias, interesses e pretensões. Uma língua que mesmo na condição de sistema, continua fazendo-se, construindo-se. (ANTUNES, 2009, p. 21)

Tal concepção de linguagem coaduna-se com as teorias sociodiscursivas, com destaque das provenientes dos pressupostos de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros, nos quais o cunho social dos eventos linguísticos é posto em relevo. Ao tratar do caráter ideológico da língua e de seu modo social de existência, Bakhtin ressalta que:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada pela *enunciação* ou pelas enunciações. (BAKHTIN, 2006, p. 117)

Bakhtin reflete, mais particularmente, sobre a questão dos gêneros. O autor retoma o conceito de gênero e o discute, ampliando a sua noção para todas as práticas de linguagem. Na ótica bakhtiniana, os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados”. A esse respeito diz:

A riqueza e a variedade dos gêneros de discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1979, p. 279)

Os gêneros são tema recorrente nos PCN, estes, efetuando em perspectiva de ensino, uma releitura da teoria dos gêneros do discurso bakhtiniana, recomendam uma metodologia de abordagem enunciativa que oriente o trabalho com a língua materna para seu funcionamento mediado por gêneros diversos. As sugestões metodológicas que permeiam os documentos oficiais salientam uma questão medular: a importância de se estabelecer o texto como unidade primeira de ensino e os gêneros como objetos de estudo, conforme assinala a seguinte passagem:

Todo texto se organiza dentro de determinado gênero em função das intenções comunicativas, como parte das condições de produção dos discursos, as quais geram usos sociais que os determinam. Os gêneros são, portanto, determinados historicamente, constituindo formas relativamente estáveis de enunciados, disponíveis na cultura. (BRASIL, 1998, p. 21)

Adotar, na escola, a concepção de linguagem como atividade social de interação implica a renovação das metodologias de ensino da língua materna, visando à busca de alternativas didáticas de ensino-aprendizagem capazes de favorecer o desenvolvimento das competências discursivas que respondam às exigências das sociedades letradas.

As práticas didáticas no formato de projetos de ensino-aprendizagem de gêneros, para além da vantagem de tratar os conteúdos de maneira articulada, como se costuma destacar, têm sido apontadas como importante forma de trabalho para se alcançar os objetivos mencionados, por se tratar de um processo educativo que apresenta, como uma de suas propostas principais, a mobilização da pluralidade de conhecimentos patente na dinâmica social, configurando a escola como um rico território de vivências culturais.

## **2. Ensinar com projetos**

A ideia de trabalho com projetos se inclui em um movimento atual de debates sobre a organização de procedimentos de sala de aula. Vários estudiosos e pesquisadores vêm reconhecendo a validade dessa proposta e procedem à identificação dos fatores positivos decorrentes de sua adoção.

Nos próprios PCN, na seção intitulada “Organizações didáticas especiais” (1998, p. 87-88), essa maneira de organizar o trabalho escolar é apontada como uma das formas alternativas e válidas para o ensino-aprendizagem de Língua portuguesa. Consta nos documentos a seguinte definição de projeto:

tem um objetivo compartilhado por todos os envolvidos, que se expressa num produto final em função do qual todos trabalham e que terá, necessariamente, destinação, divulgação e circulação social internamente na escola ou fora dela (1998, p. 87)

Também são assinaladas diversas vantagens derivadas da adoção de práticas escolares formatadas em projetos, tais como: flexibilidade no uso do tempo, compromisso e engajamento dos alunos com as atividades e com a aprendizagem, inter-relação contextualizada de diferentes práticas de linguagem que se integram a um só processo educativo (BRASIL, 1998, p. 87).

Fernando Hernández e Montserrat Ventura, em um apanhado geral, destacam as bases teóricas fundamentais na organização curricular a partir de projetos de trabalho. Nos passos dessa proposta, ponderam que a pedagogia de projetos:

- 1- Almeja uma aprendizagem significativa, ou seja, parte dos esquemas de conhecimentos já adquiridos pelos estudantes e de suas hipóteses (verdadeiras, falsas ou incompletas) em face da temática apresentada;
- 2- Adota como princípio básico para sua articulação uma *atitude favorável ao conhecimento*, cabendo ao professor estabelecer a conexão desses conhecimentos com os interesses dos alunos;

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

- 3- Ganha forma a partir da *previsão* de uma estrutura lógica e sequencial de conteúdos, numa ordem que facilite sua compreensão, mas sempre levando em conta que essa previsão constitui um ponto de partida, não uma finalidade, já que pode ser modificada nos processos de interação em classe;
- 4- Possui um evidente *sentido de funcionalidade* do que se deve aprender. Para isso, torna-se fundamental a relação com os procedimentos e com as diferentes alternativas de organização dos problemas apresentados;
- 5- Atribui valor à *memorização compreensiva* de aspectos da informação, já que estes podem constituir uma base para o estabelecimento de novas aprendizagens e relações;
- 6- Possibilita realizar a *avaliação* do processo seguido ao longo de toda sequência e das inter-relações criadas na aprendizagem, partindo de situações nas quais é necessário antecipar decisões, estabelecer relações ou inferir novos problemas (HERNÁNDEZ & VENTURA, 1998, p. 62-63).

Cabe observar, ainda em favor da adoção de uma pedagogia com base em projetos, as seguintes colocações feitas no caderno do MEC, referente aos projetos de trabalho:

(...) nos anos 90, o trabalho com projetos, voltado para uma visão mais global do processo educativo, ganhou força no Brasil e no mundo.

Não se trata de uma técnica atraente para transmitir aos alunos os conteúdos das matérias. Significa de fato uma mudança de postura, uma forma de repensar a prática pedagógica e as teorias que lhe dão sustentação.

Significa repensar a escola, seus tempos, seus espaços, sua forma de lidar com os conteúdos das áreas e com o mundo da informação.

Significa pensar na aprendizagem como um processo global e complexo, no qual conhecer a realidade e intervir nela não são atitudes dissociadas. (BRASIL, 1998, p. 58)

O ensino da língua portuguesa sob a perspectiva de projeto também é contemplado na *Revista Nova Escola*. Anderson Moço, de modo aproximado ao de outros pesquisadores, torna evidente a necessidade de se considerar a relevância dessa forma de organizar o conhecimento. Nos seus próprios termos,

***Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014***

Projeto didático é um tipo de organização e planejamento do tempo e dos conteúdos que envolve uma situação-problema. Seu objetivo é articular propósitos didáticos (o que os alunos devem aprender) e propósitos sociais (o trabalho tem um produto final, como um livro ou uma exposição, que vai ser apreciado por alguém). Além de dar um sentido mais amplo às práticas escolares, o projeto evita a fragmentação dos conteúdos e torna a garotada corresponsável pela própria aprendizagem. (MOÇO, 2011, p. 50)

A experiência de ensinar língua materna por meio de projetos didáticos foi o procedimento pedagógico adotado para dar forma, desde agosto de 2011, ao Subprojeto da Faculdade de Formação de Professores da UERJ “Letras: Português-Literatura”, inserido no âmbito do Projeto Institucional PIBID-CAPES “Saber escolar e formação docente na Educação Básica” (Edital nº 001/2011/CAPES). O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) proporciona aos licenciandos a oportunidade de participar ativamente na escola, sob a orientação de professores, do desenvolvimento de ações metodológicas inovadoras, o que resulta na melhoria da sua formação. Os benefícios trazidos pelo programa são abrangentes, já que não só os licenciandos, mas também os supervisores, o coordenador de área e demais professores envolvidos nas atividades têm a sua formação enriquecida.

Integrada ao cotidiano do Colégio Estadual Capitão Osvaldo Ornellas (CECOO), localizado na cidade de São Gonçalo (RJ), a equipe do Subprojeto PIBID da Faculdade de Formação de Professores da UERJ “Letras: Português-Literatura”, composta por doze graduandos, duas professoras da unidade escolar e pela professora adjunta coordenadora de área, planejou e executou, dentro de um enfoque de base enunciativo-discursiva, atividades diversificadas, envolvendo gêneros textuais diversos, a fim de enriquecer e dinamizar o ensino da leitura e da produção oral e escrita de textos literários e não literários, nos níveis fundamental e médio.

A concretização dessas atividades vem acontecendo, como já foi dito, através de práticas no formato de projeto escolar, for-

mado por sequências didáticas. Estas, por sua vez, constituem “um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”. (DOLZ, NOVERRAZ & SCHNEUWLY, 2004, p. 95)

O processo de planejamento e implementação de projetos didáticos na escola necessitou de algum tempo para ser compreendido e assimilado, por constituir uma nova modalidade de organização do trabalho pedagógico. Diante das dificuldades evidenciadas, tornou-se necessária a realização prévia, sob a orientação da coordenadora de área, de estudos sobre concepções de linguagem, gêneros textuais, projetos e sequências didáticas, entre outros. Foram (re)lidos e discutidos, principalmente, capítulos das obras de Mikhail Bakhtin, além dos PCN do ensino fundamental e médio. Realizaram-se seminários internos e encontros pedagógicos, nos quais a equipe pode-se dedicar à seleção e caracterização de gêneros, bem como ao planejamento das atividades.

Já foram postos em prática vários projetos didáticos com as turmas do ensino fundamental e médio, mas devido a questões de limite de espaço, far-se-á aqui apenas a explanação dos principais aspectos implicados na realização do projeto “Lendo e escrevendo poemas na escola”. O gênero privilegiado pelo projeto integra um dos domínios da linguagem destacado enfaticamente nos PCN como alvo de equívocos metodológicos, levados a efeito na sala de aula. Cabe, neste ponto, atentar para a seguinte passagem dos documentos:

O tratamento do texto literário oral ou escrito envolve o exercício de reconhecimento de singularidades e propriedades que matizam um tipo particular de uso da linguagem. É possível afastar uma série de equívocos que costumam estar presentes na escola em relação aos textos literários, ou seja, tomá-los como pretexto para o tratamento de questões outras (valores morais, tópicos gramaticais) que não aquelas que contribuem para a formação de leitores capazes de reconhecer as sutilezas, as particularidades, os sentidos, a extensão e a profundidade das construções literárias. (BRASIL, 1998, p. 27)

Alinhando-se a essa posição, o projeto escolar “Lendo e escrevendo poemas na escola”, realizado na parceria com o Colégio Estadual Capitão Oswaldo Ornellas, constituiu um desafio na busca de uma prática pedagógica com o texto literário que se mantivesse atenta a tais recomendações. O esforço foi direcionado para uma ação pedagógica que, coerente com os pressupostos adotados, viabilizasse o aprofundamento dos conhecimentos sobre as propriedades temáticas, composicionais e estilísticas do poema. Para isso, foram utilizados na abordagem de um *corpus* representativo do gênero, procedimentos de busca das marcas enunciativas regulares para além das marcas linguísticas.

Este trabalho se propõe a apresentar um relato reflexivo de parte das experiências envolvidas no processo de concretização do projeto mencionado e, com isso, chamar a atenção para a efetivação de práticas pedagógicas com projetos, como uma possibilidade de trabalho significativo com a língua portuguesa.

### **3. *Compartilhando situações didáticas***

O propósito da equipe do Subprojeto PIBID da Faculdade de Formação de Professores “Letras: Português-Literatura” era promover um trabalho de leitura com as turmas de ensino fundamental do Colégio Estadual Capitão Oswaldo Ornellas que, para além da apropriação dos elementos constitutivos do gênero poema, viabilizasse o desenvolvimento da oralidade e da escrita do aluno. Nesse sentido, o projeto didático assumiu o desafio de buscar uma prática com o texto literário, no espaço escolar, que proporcionasse experiências estéticas, garantindo suas especificidades de linguagem artística e sua função de palavra humanizadora. Nessa direção, assinala Rildo Cosson:

Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

mesmos. (...) É por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odres, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar um lugar especial nas escolas. Todavia, para que a literatura cumpra o seu papel humanizador, precisamos mudar os rumos de sua escolarização. (COSSON, 2006, p. 17)

O tema escolhido para servir de eixo aglutinador do projeto foi “vida”. A ideia era mostrar que há diferentes modos de conceber a vida, de olhá-la, de expressá-la artisticamente e de estar nela. Para introduzir significativamente a proposta de trabalho com o tema, foram apreciadas as músicas “O que é, o que é?” de Gonzaguinha, e “Construção”, de Chico Buarque. Ouvir as músicas serviu como técnica de motivação para favorecer o processo de leitura/produção de poemas nas etapas seguintes, isso porque, como explica Cosson, “a motivação prepara o leitor para receber o texto”. (2006, p. 34)

Tomando como base o núcleo temático das músicas vida/cotidiano, a motivação, vista como uma atividade inicial de estímulo, abriu a discussão sobre desigualdade social, injustiça e liberdade. No momento seguinte, dando continuidade ao exercício de reflexão sobre o tema vida/realidade, partiu-se para a leitura de um conjunto de poemas, previamente selecionados para estudo.

Durante todo o percurso trilhado, a equipe teve sempre em mente que, como alerta Antunes,

A ênfase da questão (dos gêneros) deve estar na explicitação dos modelos pelos quais, em seus textos, as pessoas realizam seus fins comunicativos e, não, na possibilidade de se estabelecer um sistema uniforme para classificação da imensa variedade de gêneros. (ANTUNES, 2009, p. 56)

A partir dessa etapa, tiveram início as atividades voltadas para uma abordagem mais aprofundada dos textos escolhidos, programadas para abrir espaço para a produção com autoria do gênero poema na sala de aula. Assim, paralelamente à exploração do conteúdo temático dos poemas, procedeu-se o trabalho de des-

crição do gênero priorizado, tendo em vista suas condições de produção, sua sócio-história de desenvolvimento, seus usos e funções, sua construção composicional e suas marcas linguísticas.

As atividades geraram novas situações de reflexão, nas quais, trazendo a discussão para o cordel, buscou-se, com a participação das turmas, alcançar uma compreensão mais ampla e crítica do caráter plural do fazer literário. Sobre a questão, é esclarecedora a seguinte observação feita por Cosson:

A literatura deveria ser vista como um sistema composto de outros tantos sistemas. Um desses sistemas corresponde ao cânone, mas há vários outros, e a relação entre eles é dinâmica, ou seja, há uma interferência permanente entre os diversos sistemas. (COSSON, 2006, p. 34)

A leitura do poema “Navio negreiro”, de Castro Alves, reiniciou a discussão sobre desigualdade social, injustiça e liberdade, dando prosseguimento à questão dos diferentes modos de conceber/ver a vida; nele há marcas de um contexto histórico opressor. O processo de análise dos poemas levou a uma reflexão sobre os elementos formais desse tipo de produção poética, o que concorreu para que os alunos se familiarizassem com os aspectos específicos do gênero, sendo, posteriormente, capazes de produzir seus próprios poemas.

À guisa de esclarecimento, convém mencionar que se julgou importante não transformar a apresentação dos autores dos textos em uma longa exposição de dados biográficos. Buscou-se, em geral, enfatizar que o trabalho de escrita poética constitui também um modo de atuar no mundo, de sentir a vida.

Os alunos foram incentivados a apreciar, dentro da arte literária, mais especificamente nos poemas trabalhados, modos alheios de ver a vida. Essa apreciação não prescindiu de um enfoque que trouxesse para a realidade dos estudantes aquilo que é dito no poema. Tal procedimento os preparou para a atividade seguinte, que compreendeu a escrita coletiva de poemas portadores do modo

de olhar o mundo desses estudantes. Essa primeira atividade de produção com o gênero possibilitou a identificação das capacidades já adquiridas e um planejamento com as turmas de novas atividades, ajustadas às possibilidades e dificuldades apresentadas pelos alunos.

O poema a seguir, escrito por alunas da turma 803, ilustra o bom nível de desempenho alcançado, por boa parte dos alunos, nessa etapa. Nele estão concretizadas características estilísticas e composicionais próprias do gênero abordado. As estratégias discursivas de “composição verbal e seleção dos recursos linguísticos” obedeceram, “à sensibilidade e a preocupações estéticas”. As expressões são dos PCN (BRASIL, 1998, p. 27).

### Amizade Colorida

Amizade verde, esperança.  
Amizade rosa, carinho.  
Amizade amarela, paz.  
Amizade preta, sucesso.  
Amizade azul, transparência.  
Amizade laranja, verdadeira.  
Amizade roxa, amor.  
Amizade vermelha, sincera.

Amizade simplesmente não tem cor, raça e nem significado.  
Amizade é uma forma de carinho, esperança, paz, sucesso,  
transparência, amor verdadeiro e sinceridade.

Todos esses sentimentos se resumem em apenas uma palavra:  
**AMIZADE!**

Autores: Luana, Thaina e Thais; Oliveira.

Turma: 803



Pode-se ver, no poema, que a desautomatização lúdica do sentido simbólico atribuído normalmente às cores serve de recurso desestabilizador do senso comum (“Amizade preta, sucesso”/ “Amizade roxa, amor”/ Amizade vermelha, sincera), apontando sugestivamente para a arbitrariedade do preconceito racial. Entre outros aspectos gramaticais e estilísticos relevantes, tem-se a repetição da estrutura dos versos, na primeira estrofe, em que se percebe a total ausência de verbos, o que sugere a sedimentação de uma visão preconceituosa, excludente e silenciadora, que o poema com seus mecanismos de linguagem busca sutilmente desconstruir para dar lugar ao sentimento de amizade.

Após o trabalho de produção coletiva, realizaram-se experiências de declamação pública dos poemas produzidos, na calçada da escola. O conjunto das atividades despertou nos alunos o desejo de serem ouvidos. No cenário assim delineado, deu-se o evento “Poesia na calçada”.

Na semana seguinte, os alunos relataram, em sala, suas impressões e avaliaram seu desempenho, em geral, de forma positiva. Eles estavam entusiasmados e, assim, foi possível iniciar outra etapa de produção de poemas, agora, individual. Durante esse período, a equipe viabilizou, novamente com o auxílio de mídias audiovisuais, encontros prazerosos com o texto literário e diferentes produções artísticas, salientando, a partir de uma perspectiva inter-semiótica, o diálogo entre literatura e outras linguagens.

Para fechar esse conjunto de atividades com textos poéticos e socializar o produto resultante da experiência estética de produção individual de poemas pelos alunos, programou-se o “Festival de poesia: Ornellas revelando talentos”.

Durante dois meses, aproximadamente, os alunos produziram poesias individualmente e, sob a orientação da equipe, realizaram as refações necessárias; essa prática gerou momentos de reflexão sobre o uso da língua. Isso na linha do pensamento dos

PCN, segundo a qual “a refacção que se opera não é mera higienização, mas profunda reestruturação do texto, já que entre a primeira versão e a definitiva uma série de atividades foi realizada”. (BRASIL, 1998, p. 77)

Após esse procedimento, foram selecionados pelos alunos, com a participação da equipe, três poemas de cada turma (8) envolvida na atividade. Houve também a escolha dos intérpretes das poesias e a organização das torcidas das turmas.

O procedimento adotado na estruturação da sequência didática do projeto descrito pode ser assim resumido:

- 1- Apresentação do projeto didático;
- 2- Atividades de leitura 1: técnica de motivação realizada pela tomada do núcleo temático de músicas;
- 3- Atividades de leitura 2: apresentação do gênero poema, visando à apropriação de suas marcas específicas;
- 4- Atividade escrita 1: produção coletiva de poemas e refacção;
- 5- Atividade oral 1: declamação dos poemas produzidos coletivamente, em via pública, durante o evento “Poesia na calçada”;
- 6- Atividade de escrita 2: produção individual de poemas e refacção;
- 7- Atividade oral 2: declamação dos poemas produzidos individualmente, no “Festival de poesia: Ornellas revelando talentos”;
- 8- Avaliação.

#### **4. À guisa de conclusão**

Na avaliação final das atividades, as diversas falas dos alunos evidenciaram, sobretudo, que os eventos “Poesia na calçada” e “Festival de poesia” criaram um clima favorável à cooperação e à participação, dando visibilidade ao que foi estudado e ao processo de ensino-aprendizagem aí implicado. Mobilizados, no desenrolar das atividades, os estudantes organizaram torcidas, vibraram, confeccionaram cartazes, além de se mostrarem solícitos na produção dos poemas. Deslocados da postura passiva de meramente “receber” conteúdos, de maneira geral, ficaram animados com a ideia de escrever poemas e socializá-los.

Contudo, cumpre fazer referência ao fato de que alguns alunos demonstraram, no começo, dificuldade no entendimento da linguagem metafórica dos poemas selecionados para estudo, o que gerou certo desinteresse, contornado com atividades instigantes, pensadas e preparadas em conjunto, tendo em vista o desenvolvimento da competência para a leitura do simbólico.

Para dinamizar, enriquecer e diversificar a apresentação das sequências didáticas de leitura e escrita do gênero e aproximar os conteúdos da realidade dos estudantes, a equipe recorreu ao uso de diferentes mídias, entre elas, o computador, a TV, o *data show*, o DVD e, sempre que possível, utilizou o auditório da escola, já que este oferece uma infraestrutura mais adequada à aplicação das atividades que envolvem a presença de recursos tecnológicos.

Acredita-se que as ações didáticas empreendidas na implementação do projeto “Lendo e escrevendo poemas na escola” foram favoráveis, propiciando a experiência da vivência crítica, em vários níveis, aos envolvidos no processo. Os procedimentos adotados, além de terem contribuído para o aprofundamento do conhecimento sobre gêneros pelos alunos e para a formação de leitores críticos de diferentes textos, também levaram a equipe do subprojeto a tecer reflexões significativas sobre fatores textuais e pro-

cessos de leitura, bem como sobre a importância do trabalho docente com projetos didáticos dentro de uma perspectiva discursiva.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino: outra escola possível*. São Paulo: Parábola, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BRASIL. MEC/SEF. *Parâmetros curriculares nacionais de língua portuguesa: 3º e 4º ciclos do ensino fundamental*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. MEC/SEED. *Cadernos da TV escola: PCN na escola – diários, projetos de trabalho*. Brasília: MEC/SEED, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/diarios.pdf>>. 22-12-2013

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

DOLS, Joaquim; NOVERRAZ, Michèle; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: ROJO, Roxane; CORDEIRO, Gláís Sales (Orgs.). *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

HERNÁNDEZ, Fernando; VENTURA, Montserrat. *A organização do currículo por projetos de trabalho: o conhecimento é um caleidoscópio*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

MARTINS, Ivana. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

(Orgs.). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006.

MOÇO, Anderson. Tudo o que você sempre quis saber sobre projetos. *Revista Nova Escola*, São Paulo, n. 241, abril, 2011.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. São Paulo: Cortez, 2002.

ZILBERMAN, Regina. (Org.). *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

**EUGENIO COSERIU:  
UMA MUDANÇA RADICAL  
NA PERSPECTIVA LINGUÍSTICA**

*Helio de Sant'Anna dos Santos*<sup>4</sup>

**RESUMO**

Este artigo versa sobre a perspectiva linguística de Eugenio Coseriu, estudioso romeno frequentemente confundido como mais um estruturalista. A proposta consiste em demonstrar alguns aspectos da concepção coseriana que a credenciam como linguística integral. Ainda que tenha relação com o estruturalismo de Saussure, Coseriu fundamenta-se numa tricotomia bastante específica, com base nos planos universal, histórico e individual da língua, partindo do falar (*parole*) para a língua (*langue*).

**Palavras-chave:** Eugenio Coseriu. Estruturalismo. Mudança.

Eugenio Coseriu muitas vezes é confundido como apenas mais um estruturalista, continuador das ideias de Saussure. Ignora-se o fato de que suas concepções não coincidem com o ideário do mestre de Genebra, conforme afirma Johannes Kabatek, Diretor do Arquivo Eugenio Coseriu da Universidade de Tübingen ([www.coseriu.com](http://www.coseriu.com)).

Segundo Kabatek, em Prólogo do livro *Linguagem e Discurso* (COSERIU & LAMAS, 2010), a imagem de Coseriu como estruturalista é falsa, já que o linguista “apenas tomou as ideias

---

<sup>4</sup> Doutor em língua portuguesa pela Universidade Federal Fluminense e professor do Colégio Pedro II. E-mail: [heliodesantanna@gmail.com](mailto:heliodesantanna@gmail.com)

saussurianas como ponto de partida metodológico, e não a doutrina de Saussure como um todo” (p. 7).

Uma das maiores contribuições coserianas para a linguística, de acordo com o próprio Coseriu, é a apresentação da mais básica de suas tricotomias, que ele mesmo toma como bastante simples e correspondente à intuição dos falantes. Refere-se à distinção entre três níveis linguísticos: o nível universal do falar em geral, o nível histórico das línguas e o nível individual dos textos.

O estruturalismo hermético limita-se ao nível histórico, enquanto Coseriu propõe, nas palavras de Kabatek (COSERIU & LAMAS, 2010, p. 8) uma “linguística integral”: uma linguística do falar em nível universal, uma linguística no nível histórico e uma linguística no nível individual. Kabatek (p. 7) ressalta que, ainda que Coseriu não seja *estruturalista*, “adota a perspectiva estrutural em certos trabalhos”, ampliando a perspectiva de uma linguística de caráter estrutural a outros campos.

Está-se diante de uma proposta teórica em que é insuficiente a abordagem em termos de uma linguística no nível da língua em seu aspecto abstrato, posto que não se considera cientificamente viável conceber o fenômeno linguístico que não parta do concreto, do falar.

Coseriu (1979, p. 213) argumenta que “não há que explicar o falar do ponto de vista da língua, e sim vice-versa”. Invertendo o conhecido postulado de Saussure, Coseriu afirma ser necessário partir do terreno do falar para tratar de outras formas de manifestação da linguagem. Assim, a língua corresponde a “momento historicamente objetivo do falar”, é um aspecto do falar. Toma-se o falar como referência para a linguagem.

Com o propósito de apresentar a linguística do falar em nível universal como necessária, Coseriu (p. 214) relaciona-a com a própria aceitação da tríplice dimensão: se há a linguística das lín-

guas, ou seja, a linguística do falar no nível histórico, e uma linguística do texto – uma linguística do falar no nível particular, deveria existir também uma linguística que desse conta do falar em geral, uma linguística do falar no nível universal. Coseriu esclarece:

[...] em nossa opinião, a linguística do falar em sentido estrito seria uma linguística descritiva, uma verdadeira *gramática do falar*. E, precisamente, uma gramática indispensável tanto para a interpretação sincrônica e diacrônica da “língua” quanto para a análise dos textos. De fato, do ponto de vista sincrônico, a língua não oferece apenas os instrumentos da enunciação e de seus esquemas, mas também instrumentos para a transformação do saber em atividade; e, do ponto de vista diacrônico, tudo o que ocorre na língua só ocorre pelo falar. Por outro lado, a análise dos textos não pode ser feita com exatidão sem o conhecimento da técnica da atividade linguística, pois a superação da língua que ocorre em todo o discurso só pode ser explicada pelas possibilidades universais do falar. (COSERIU, 1979, p. 214)

A chamada “gramática do falar” teria como objeto a técnica geral da atividade linguística, envolvendo aspectos verbais e não verbais, dos quais fazem parte o conjunto de operações denominado *determinação* e instrumentos circunstanciais reconhecidos como *entornos*.

Tal abordagem foi proposta em artigo publicado por Coseriu em espanhol em 1957, no periódico alemão *Romanistisches Jahrbuch*, “Determinação e entorno: dois problemas duma linguística do falar”. O próprio Coseriu, conforme se aponta em nota no livro *Linguagem e Discurso* (COSERIU & LAMAS, 2010, p. 17), menciona no início de *Textlinguistik* ter introduzido nesse artigo o conceito de linguística do texto, afirmação refutada na mesma obra (p. 18).

O autor ressalta o papel do artigo “Determinação e entorno”, não como um antecedente da linguística do texto, e sim um avanço da linguística integral.

O texto em questão é considerado um marco da mudança radical de perspectiva da linguística, já que contribui fortemente para que se estude a linguagem não a partir da língua, mas a partir do falar. É preciso, portanto, partir do falar para explicar a língua. O primeiro momento corresponde ao falar, tomado como norma para todas as manifestações da linguagem.

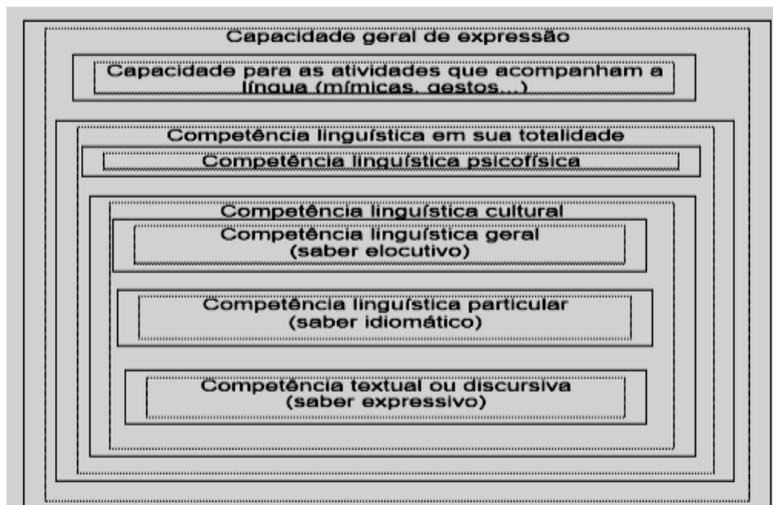
Coseriu (1992, p. 80) postula que toda a linguística corresponde a uma linguística do falar, já que se podem considerar também as línguas particulares como aspecto ou modalidade do falar. Com base em tal concepção, o autor estabelece uma relação entre os planos e níveis que se distinguem no falar e a correspondente competência linguística – definida como “um saber intuitivo ou técnico dependente da cultura nos três planos independentes entre si do falar em geral, da língua particular e do discurso ou texto.” (p. 8)

Apresenta-se, então, um gráfico com a divisão da competência linguística, de que se deverá destacar o nível cultural do falar, quer dizer, o falar como atividade cultural e o saber transmitido que subjaz a essa atividade. Veja-se o gráfico mais abaixo.

Coseriu defende que a linguagem envolve uma série enorme e complexa de elementos, inclusive extralinguísticos, constituindo-se o falar em atividade mais ampla que a língua: “utiliza suas próprias circunstâncias (enquanto a língua é circunstancial) e também atividades complementares não verbais” (1979, p. 215). Assim, não se pode ignorar que a mímica, os gestos e mesmo o silêncio, dentre outros elementos, interferem na atividade linguística.

Entretanto, a linguística não deverá dar conta de todos os aspectos envolvidos no falar, ainda que tenhamos convicção da relevância de tais fatores. Faz-se necessária, inclusive, a distinção entre língua falada e escrita, esta entendida como mutilação daquela, em função de não dispor dos mesmos recursos. É o que se verifica em Mattoso (CÂMARA JR., 1985, p. 16) e pode-se en-

tender em Carvalho (1967, p. 222), quando se refere ao ato linguístico como uma “simplificação extrema do fenômeno real da fala humana”.



(COSERIU, 1992, p. 81)

Bittencourt (2007/2008, p. 191) adverte que não se pode ignorar o quanto a escrita é uma tecnologia sofisticada, exigindo por parte do falante esforço não percebido por quem a domina. Dentre outros fatores, está a necessidade de recriação das circunstâncias que são próprias da situação de fala, como as propriedades da voz. Exige-se, portanto, muito trabalho para ensinar a técnica a quem normalmente está acostumado ao mundo dos sons.

A professora lamenta o fato de a escola relegar a língua literária ao segundo plano, o que muitas vezes se justifica por se considerar o texto literário mais difícil, complexo. A dificuldade pode estar concentrada exatamente na impossibilidade do falante em conseguir lidar com os instrumentos de construção discursiva e nas estratégias utilizadas para apresentar a língua literária ao aluno.

O ensino de português não deveria desconsiderar as diferenças entre língua escrita e falada, formal e informal, língua literária e exemplar – termo criado por Coseriu (1992, p. 164) e que se refere à modalidade que deve servir de modelo aos falantes em determinadas situações, caracterizadas pela preocupação com a correção. Não se deveriam ignorar outros traços do falar que certamente são intrínsecos ao desenvolvimento da competência linguística, incluída a capacidade de reconhecer elementos extralinguísticos pertinentes a um ato de fala.

Coseriu (1992, p. 82) cita Hjelmslev e Saussure como autores não contemporâneos que viram que o falar não se esgota na realização de uma língua concreta. Destaca um trabalho publicado em holandês como o único a representar certa importância quanto ao estudo do problema dos recursos extralinguísticos na fala, a publicação de Duijker, “Elementos extralinguísticos na fala”, em 1946.

Coseriu alerta para o fato de que atividades extralinguísticas não só podem acompanhar como também completar e, inclusive, substituir o falar, o que é válido para a língua oral ou escrita. Para entender a proposição, basta levar em consideração textos escritos nos quais se inserem imagens ou desenhos ou mesmo os textos configurados graficamente das mais diversas formas, como os chamados poemas concretos.

Ainda se faz importante ao menos aludir ao nível biológico do falar, uma vez que se parte do princípio de que o falar é uma atividade primeiramente psicofísica, “condicionada fisiológica e psiquicamente” (COSERIU, 1992, p. 85). Trata-se deste nível quando, por exemplo, se diz que as crianças sabem ou não falar, pois não se quer dizer se sabem ou não português ou espanhol, senão que não há domínio dos mecanismos psicofísicos do falar. A linguística também não deve ocupar-se de tais aspectos, objetos próprios da fisiologia, da psicologia e da medicina.

O objeto de interesse da linguística, segundo as concepções coserianas, é o falar sob a forma cultural, que se pode diferenciar em três planos:

1. O falar é comum a todos os homens, é um *falar em geral*; todos os homens adultos e normais falam. Mesmo o não falar constitui sentido. Coseriu (1992, p. 87) adverte que algumas línguas chegam a distinguir o “estar em silêncio” e o “deixar de falar”, como o latim, com os termos *silere* e *tacere*, respectivamente.
2. O falar se realiza numa língua determinada, numa tradição histórica determinada, ainda que se esteja tratando de língua construída ou inventada.
3. Todo falar se apresenta como individual a partir de dois aspectos: por um lado, é executado sempre por um indivíduo, não é atividade em coro. Por outro lado, sempre se executa em uma situação única determinada, a que Coseriu chama de discurso.

Com base nesta linha de raciocínio, Coseriu (1992, p. 88) afirma ser possível, como ocorre com qualquer atividade cultural, conceber a atividade verbal também sob três pontos de vista, conforme se esclarece:

1. Como atividade mesma, como falar e entender. É a linguagem enquanto *enérgeia*, como atividade em si, em que se cria saber linguístico novo ou se diz algo novo a partir de um já existente.
2. Como competência, saber fazer, *dínamis*.
3. Como *érgon*, produto criado pela atividade. É o texto ou obra a ser mantida na memória.

Coseriu (1992, p. 22-25) faz referência a Humboldt (1963, p. 416-418), que, apropriando-se do conceito aristotélico, define

*enérgeia* como atividade que precede a própria potência, chamada de *dínamis* e entendida como atividade produtiva. A língua é antes *enérgeia* que produto, *érgon*; portanto, atividade criadora, que não repete simplesmente o aprendido.

Partindo da relação entre os diferentes planos e pontos de vista, Coseriu enfatiza a distinção entre *langue* e *parole*, assinalando que muitas vezes há uma certa confusão quanto aos critérios que as distinguem. A *langue* corresponde ao plano histórico da língua; a *parole*, por sua vez, ao ponto de vista da atividade. Desta forma, a *parole*, o falar, envolve todos os planos, seja como falar em geral, seja como língua concreta, falar historicamente determinado, seja como texto, falar individual. Em todos os casos, vê-se o falar do ponto de vista da atividade.

O autor, tomando o falante como medida de todas as coisas, procura comprovar a percepção do usuário da língua enquanto falar, mesmo que por intuição, em todos os planos. O falante reconhece a língua no plano universal quando, por exemplo, afirma que os animais não têm linguagem ou que a criança não sabe falar, referindo-se não a um idioma e sim à capacidade de falar, no sentido geral.

Percebe no plano histórico o falar como uma manifestação em uma língua determinada, ao proferir afirmações, como: “ele fala português” ou “não sei falar inglês”. Quanto ao plano individual, o falante demonstra capacidade de identificação do falar quando distingue um falante do outro pela fala ou compreende diferentes intenções em situações diversas.

Levando-se em conta a relação entre os planos em questão e os pontos de vista, Coseriu (1992, p. 91) define tanto saberes, competências, como produtos correspondentes a cada um dos planos. Assim, aos três planos ou níveis da atividade do falar se contrapõem três planos do saber linguístico:

1. Ao saber correspondente ao falar em geral – “saber elocutivo” ou “competência linguística geral”.
2. Ao saber correspondente ao falar em uma língua particular, determinada historicamente, saber histórico, portanto – “saber idiomático” ou “competência linguística particular”.
3. Ao saber correspondente ao falar individual, habilidade de produzir textos em situações determinadas – “saber expressivo” ou “competência textual”.

Quanto aos produtos ou obras, Coseriu aponta como produto do falar em geral a totalidade de todas as manifestações; como produto do falar em uma língua particular, a língua particular abstrata, objeto da descrição da linguística, e como produto do falar individual o texto. Resume-se tal perspectiva no esquema a seguir:

Planos/ Pontos de vista			
	Atividade <i>Enérgeia</i>	Saber (competência) <i>Dinamis</i>	Produto (obra) <i>érgon</i>
<b>Plano universal</b>	falar em geral	saber elocutivo	totalidade das manifestações
<b>Plano histórico</b>	língua particular	saber idiomático	língua particular abstrata

(COSERIU, 1992, p. 92)

É preciso ainda, de acordo com a perspectiva coseriana, determinar conteúdos e juízos correspondentes a cada um dos planos. Em cada ato do falar há três planos do conteúdo: a designação, o significado e o sentido. Ou seja, cada ato de fala faz referência a uma realidade, ao mundo, de uma maneira geral; estabelece tal referência por meio de determinadas categorias gramaticais de uma língua particular; e em cada situação há uma função discursiva específica.

A designação consiste no conteúdo específico do plano linguístico geral, remetendo a elementos da realidade, ao mundo ex-

tralinguístico; o significado situa-se no plano da língua particular, representando a apreensão da realidade em uma língua determinada. Por sua vez, situado no plano do discurso, o sentido se expressa mediante a designação e o conteúdo, entretanto ultrapassa os seus limites, envolvendo atitudes, intenções e suposições do falante.

A cada plano corresponde também um juízo: congruente ou incongruente, correto ou incorreto e adequado ou inadequado. No plano do falar em geral, importa se o texto é inteligível, se está de acordo com uma determinada realidade extralinguística, num determinado contexto global. No plano da língua particular, importa se o texto atende ou não a preceitos de um idioma, se há correção ou não, tendo-se por referência um conjunto de regras.

No plano do discurso, a noção de juízo diz respeito à adequação ou não a uma situação, considerando principalmente as circunstâncias envolvidas no falar, como, por exemplo, as expectativas do ouvinte/leitor e condições em que se dá o ato de fala.

Conteúdos e juízos apresentam autonomia: designações completamente diferentes podem ter o mesmo significado numa língua particular; pode haver distintos significados entre expressões da mesma língua com igual designação; certamente, um determinado significado, mesmo que pautado numa mesma designação, pode não ter o mesmo sentido em duas situações diferentes.

Quanto aos juízos, vale a ressalva de que textos congruentes e corretos não são obrigatoriamente adequados, assim como textos adequados não são obrigatoriamente corretos ou congruentes. É possível supor um texto correto e, ainda assim, incongruente ou inadequado, ou seja, os juízos são autônomos.

O esquema organiza a terminologia:

Plano	Juízo	Conteúdo	Saber
falar em geral	congruente/ Incongruente	designação (referência)	saber elocutivo
língua particular	correto/ Incorreto	significado	saber idiomático
Discurso	adequado/ Inadequado	sentido	saber expressivo

(COSERIU, 1992, p. 106)

A proposta da autonomia dos planos, juízos, conteúdos e saberes pressupõe a hipótese de uma linguística própria em cada nível, constituída de objetos específicos, correspondentes aos planos em questão. Portanto, reforça-se a pertinência de uma linguística do plano do falar em geral, uma linguística do falar historicamente determinado e uma linguística do texto/discurso.

Coseriu (1980, p. 98) associa a distinção entre os planos de linguagem – o do falar em geral, o da língua e o do texto – a disciplinas linguísticas, já que as tarefas de cada disciplina variam conforme o nível a que se referem. Deste modo, haveria *uma gramática geral* – não uma gramática universal, mas uma teoria gramatical –, *uma gramática descritiva* – dessa ou daquela língua – e *uma análise gramatical* – de determinado texto. Comumente, prioriza-se a gramática de caráter idiomático, no campo da linguística da língua, não só no ambiente escolar, como também entre os linguistas, “cuja atenção tem se concentrado até agora especialmente no nível histórico da técnica linguística” (p. 94).

Coseriu parte das concepções adotadas por Gabelentz (*apud* COSERIU, 1992, p. 27-35), para quem a diferença entre as formas da língua corresponde a uma diferença de pontos de vista na linguística e, portanto, disciplinas linguísticas diversas. Gabelentz distingue língua como *fala*, como *língua particular* e como *capacidade linguística*, compreendendo *manifestação individual; língua de um povo, de um grupo profissional; e bem comum da humanidade* (grifos nossos).

Em suas publicações, mais especificamente em *Linguística del Texto*, Coseriu (2007, p. 87-88) discute a paternidade científica da linguística do texto, afirmando ser indiferente a uma disputa por direitos sobre a teoria, uma vez que em ciência o que importa é a verdade, não a reputação pessoal. Acrescenta que a teoria denominada “linguística do texto” havia tomado um rumo diferente da sua proposta no artigo “Determinação e entorno”, o que tornava irracional apresentar-se como seu precursor.

Declara que o seu projeto era traçar as linhas básicas de uma linguística de caráter integral, que se ocupasse do falar em geral, não apenas do texto, enfatizando a sua concepção de que, inevitavelmente, a divisão da linguagem em três níveis deveria contemplar o âmbito da linguística. Em cada nível, deve-se entender o texto como autônomo, não sendo explicado completamente a partir do nível do falar em geral nem a partir do nível das línguas ou mesmo do discurso. É necessário analisá-lo a partir das três perspectivas, respeitando-se a autonomia entre elas.

#### REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Terezinha M. da Fonseca Passos. A língua literária e o ensino de português. *Confluência – Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português*. Rio de Janeiro: 2º semestre de 2007/1.º semestre de 2008, n. 33/34, p. 187-201.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Manual de expressão oral e escrita*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARVALHO, J. G. Herculano de. *Teoria da linguagem: natureza do fenômeno linguístico e análise das línguas*. Coimbra: Atlântida, t. I, 1967.

COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos*. Rio de Janeiro: Presença, 1979.

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014*

\_\_\_\_\_. *Lições de linguística geral*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

\_\_\_\_\_. *Tradição e novidade na ciência da linguagem: estudos de história da linguística*. Rio de Janeiro: Presença, 1980.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la lingüística*. Madrid: Gredos, 1986.

\_\_\_\_\_. *Competencia lingüística: elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos, 1992.

\_\_\_\_\_. Do sentido do ensino da língua literária. *Confluência – Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português*. Rio de Janeiro, n. 5, 1.º semestre de 1993, p. 29-47, 1993.

\_\_\_\_\_. Sobre o idioma nacional: problemas, propostas e perspectivas. *Confluência – Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português*. Rio de Janeiro: 1.º semestre de 2002, n. 23, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lingüística del texto: introduccion hermenéutica del sentido*. Madrid: Arco Libros, 2007.

\_\_\_\_\_. *A língua literária*. Alemanha: Universidade de Tübingen, mimeo.

\_\_\_\_\_; LAMAS, Óscar Loureda. *Linguagem e discurso*. Trad.: Cecília Inês Erthal. Curitiba: UFPR, 2010.

## A LITERATURA NA ERA DIGITAL

*Adriane Camara de Oliveira*<sup>5</sup>

### RESUMO

O texto pretende fazer uma breve reflexão da literatura na atualidade, mais precisamente de algumas que sofreram diretamente a influência da tecnologia digital como ferramenta que se apropria da escrita, remodelando as tradicionais características dos gêneros literários analisados aqui: contos e romances. A pesquisa também busca retratar a reação dos escritores ao suporte digital, identificando nas obras um aproveitamento temático, a incorporação formal de técnicas de escrita e de leitura típicas da cultura digital. Procuramos indagar como ocorre esse aproveitamento temático, uma vez que a literatura digital explora novas possibilidades formais com o desenvolvimento de tecnologias visuais e sonoras. Portanto, levando em consideração as inúmeras possibilidades criadas pelo computador, se faz urgente discutir essas questões, principalmente para quem pretende se dedicar à literatura contemporânea.

**Palavras-chave:** Literatura. Informática. Tecnologia digital. Informática.

Pretendemos refletir sobre o possível papel do universo digital na literatura brasileira contemporânea. Tal reflexão encontra estímulo numa comparação: a importância que o cinema teve para os autores modernistas. Como se sabe, eles foram muito influenciados pelas técnicas cinematográficas de montagem e suas relações

---

<sup>5</sup> Doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense, supervisora do Pibid/Capes/UERJ de pedagogia, professora de língua portuguesa e literatura do CECMS e do município de Maricá. E-mail: [prof.adriane@yahoo.com.br](mailto:prof.adriane@yahoo.com.br)

com o tempo da narrativa. Podemos supor que no futuro o mesmo será dito em relação ao universo digital?

No tocante à literatura que *se produz hoje* no Brasil desejamos pesquisar a reação dos escritores às características do suporte digital. Podemos identificar um aproveitamento temático da informática em contos, novelas e romances? Podemos surpreender uma incorporação formal de técnicas de escrita e de leitura típicas da cultura digital? Qual a relevância do conceito de hipertexto na literatura contemporânea?

Como a literatura pretende utilizar-se desse meio serão os temas deste trabalho. Os conceitos de hipertextualidade<sup>6</sup> e autoria, já foram anunciados no livro coletivo *Literatura e Informática*, organizado por José Luís Jobim. Vejamos as citações referentes ao problema da autoria no espaço reservado ao domínio público na internet:

(...) Você poderia fazer o que quisesse com a obra, sendo esta de domínio público, mas não com o programa que é o suporte no qual ela se apresenta. Do jeito que o *Digital millenium copyright act* está redigido, ele pode impedir inclusive usos considerados legais pela legislação vigente nos EUA sobre direitos autorais. Essa legislação permitiria, por exemplo, que eu fizesse uma cópia digital para meu próprio uso de uma obra que eu tivesse adquirido. Contudo, se a obra viesse em “.pdf”, vedado à cópia, então seria crime eu usar qualquer artifício para evitar o sistema de proteção e gestão de direitos autorais desse programa. (JOBIM, 2002, p. 123)

Desejamos, assim, pesquisar a reação dos escritores às características do suporte digital, indagando como ocorre esse aproveitamento temático da informática nos gêneros literários. Investigando também a incorporação formal de técnicas de escrita e leitura típicas da cultura digital. A poesia concreta associa imagem ao

---

<sup>6</sup> Em relação ao hipertexto, remetemos aos já clássicos livros de Landow (1997). No tocante à literatura brasileira, recomendamos Pavani e Schüller (2000). Este livro representa uma das primeiras tentativas de refletir sobre os efeitos da informática na análise literária.

poema, o que de certa forma, antecipou possibilidades que hoje a internet potencializou. Assim concordamos com a definição da literatura digital como “a exploração das possibilidades formais surgidas com o desenvolvimento de tecnologias visuais e sonoras, como o vídeo, o computador e a edição eletrônica de textos”.<sup>7</sup>

Não é verdade que a incorporação de críticas à literatura digital se trata de tarefa urgente para quem se dedica à literatura contemporânea? Em outros tempos, a máquina de escrever exigiu do usuário muito mais do que uma acomodação automática a técnica diferente de registro, levando-se em consideração as inúmeras possibilidades criadas pelo computador, para muito além somos levados. A antologia de contos *Geração 90: Manuscritos de Computador*, de Nelson de Oliveira, tem um sugestivo subtítulo precisamente porque reconhece essa modificação, ao mencionar a “popularização do *personal computer*, da Internet e do e-mail”. (OLIVEIRA, 2001, p. 8)

A fim de buscar respostas para as indagações que norteiam este trabalho, destacaremos as obras nas quais a presença do universo digital apareça, seja como tema, seja como recurso formal. Pretendemos analisar o seguinte *corpus*: *Samba-enredo* (1994), de João Almino; *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; a antologia de contos *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001), organizada por Nelson de Oliveira; *Cybersenzala* (2006), de Jair Ferreira dos Santos; e *Purgatório: (A Verdadeira História de Dante e Beatriz)* (2007), de Mario Prata.

Em relação à literatura brasileira contemporânea, o estímulo inicial de nossa reflexão surgiu da leitura da primeira obra citada, foi provavelmente um dos primeiros textos a incorporar temas e técnicas narrativas do universo digital. O romance tem quarenta e

---

<sup>7</sup> *Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira*. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=definicoes\\_texto&cd\\_verbete=6165&cd\\_item=46](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=definicoes_texto&cd_verbete=6165&cd_item=46).

nove capítulos, na primeira página de cada capítulo vemos um simulacro da tela do computador; aliás, é o próprio computador que narra a história. João Almino amplia ainda mais essa questão, pois tanto a dedicatória como o posfácio – tipicamente assinados pelo escritor – serão também de autoria da narradora G. G.

Desse modo, retomamos uma questão central para os estudos de cibernética: pode-se viver uma vida virtual “ativamente”? É o que um fenômeno dos nossos dias parece prometer (e cumprir): a chamada febre da *second life*. Ora, atualmente cursos universitários estimulam seus alunos a ingressar no mundo da *second life* como uma forma adicional de preparação para o futuro exercício de suas profissões! O romance de João Almino, portanto, antecipou uma preocupação cada vez mais presente, esclarecendo tanto a relevância do tema, quanto os demais textos que estudaremos.

E não é tudo: em boa parte do texto, a linguagem do narrador é de poucos recursos linguísticos – numa instigante apresentação do traço binário da linguagem codificada do mundo digital, que se transforma, assim, em forma literária. Em outro momento da narrativa, a personagem Sílvia será mostrada como fantasma, às vezes menor ou maior dependendo da seleção do tamanho da sua foto<sup>8</sup>, trata-se de um recurso usual da própria máquina: “a vejo ampliada, bem maior do que ela é na realidade. Em nova forma, sou toda olhos” (ALMINO, 1994, p. 16).<sup>9</sup>

A narradora, o computador, envolve-se emocionalmente com a personagem Sílvia, que utilizará a máquina para abrir os dados arquivados sobre a morte do presidente, também seu pai. Em outros momentos, o computador demonstrará distanciamento:

---

<sup>8</sup> Nesse ponto os recursos do computador serão instrumentos utilizados metaforicamente na expressão de sentimentos entre Gigi e Sílvia.

<sup>9</sup> Nas próximas referências ao romance, indicaremos somente a páginas após a citação.

“a maior virtude é a indiferença” (p. 75). Serão apresentados fatos e reflexões, mas o escritor estabelece um jogo, onde nem sempre é possível perceber o momento em que a máquina fornece dados, projeta imagens ou apenas estaria sendo acessada por Sílvia. Desse modo, a história parece ser o início de um “contrato assinado” por Gigi e Sílvia, onde ambas buscam recuperar o assassinato do presidente Paulo Antônio Fernandes, no centenário de sua morte. Faz-se, então, uma retrospectiva da história do Brasil, misturando o sistema político ao carnaval, com os seguintes temas:

o descobrimento do Brasil, o reinado de Pedro II, a Guerra do Paraguai, o fim do mundo, o presidente Vargas, a pós-guerra fria, a construção de uma estrada no interior do Acre, até uma festa de Santa Luzia (p. 22).

Esse autêntico samba-enredo termina com “a libertação dos escravos” (p. 23). O autor através do romance retoma fatos históricos, através de um presidente fictício que homenageia JK e seu programa de governo “dez anos em um”:

Propõe uma revolução capitalista com a crescente incorporação dos marginalizados e a multiplicação do número de proprietários, no campo e nas cidades. Declara guerras aos bandidos. Recomenda, para acabar com a miséria, dezenas de medidas e, se necessário, até mesmo dobrar a dívida. Pretende valorizar o serviço público, aumentar a eficiência e a produtividade, investir em tecnologias, liberar a imaginação... (p. 39)

Outro livro para o tema do nosso trabalho foi publicado recentemente, *Purgatório: (a verdadeira história de Dante e Beatriz)*, de Mario Prata. Ele introduz de forma inusitada a internet na ficção, pois ela será utilizada como meio de comunicação entre vivos e mortos, através do que denomina TCI (Transcomunicação Instrumental), conforme declara a personagem, Beatriz, depois de falecida, num e-mail encaminhado para Dante:

*Isso se chama TCI. Transcomunicação Instrumental.*

- Vá à merda!!!

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014*

Dante desligou o Messenger, desligou o computador. Mas, antes, salvou a conversa e imprimiu.

TCI, era só o que me faltava. (PRATA, 2007, p. 28)<sup>10</sup>

O livro começa contando a história de um gerente de banco e seu amigo, que estão entediados com a vida de funcionários do Banco do Brasil. Até que o personagem Dante recebe um e-mail da antiga namorada, Beatriz. Ele fica empolgado e modifica a sua rotina para revê-la, só que um acidente acabará adiando definitivamente o encontro. Beatriz morre e vai para o Purgatório, mas continuará mandando e-mails para Dante.

Após a desconfiança inicial, ele modificará sua conduta para reencontrá-la nesse lugar. Aqui, a crítica do autor parece dirigir-se aos preceitos da Igreja Católica, pois a trama revela ironicamente o jogo de castigos e perdões, que daria aos cristãos “ingressos” para determinados lugares no Céu. Aliás, o Purgatório será considerado por ambos como o verdadeiro Paraíso, pois, em sonho, o personagem foi informado que no Paraíso encontraria suas tias beatas, dando-lhes xarope, ao passo que o Inferno seria praticamente o próprio local onde trabalha. No livro, quem explica essa reflexão é Leonardo da Vinci – direto do Purgatório:

– É que, daquele jeito, a humanidade acabaria por mudar de religião, voltar aos Bezerros de Ouro. Mas, não sei qual foi a Agência que eles contrataram, descobriram que a alma do negócio era o Purgatório. Pecou um pouco, arrependeu, pecou mais um pouco, deu umas esmolos, comprou uma indulgência, construiu um templo, comprou uma rifa de um frango, pronto, já podia esperar pela possibilidade de um lugar diferente, (...).

– E o Vaticano começou a ganhar muito dinheiro. (p. 118 e 119)

Toda a trama é arquitetada por Beatriz, que mesmo falecida tenta matar Dante, como fez com todos os Dantes que encontrou em seu caminho. O escritor esclarece que esse enredo fantástico trata de uma possível biografia do próprio Dante Alighieri, escritor

---

<sup>10</sup> Nas próximas referências ao romance, indicaremos somente a páginas após a citação.

da *Divina Comédia*, pois contam que ele escreveu essa história depois da morte de sua amada.

(...) Mas Beatriz, a do Alighieri, nunca o perdoou. Beatriz morreu logo depois e Dante começou a escrever a *Divina Comédia* que, na opinião de alguns e da minha irmã, é a saga de Dante procurando por Beatrice desde o Inferno, passando pelo Purgatório e a encontrando no Céu, ao lado de Deus. Pelo menos foi o resumo que a minha irmã fez aqui. Não sei até que ponto... (p. 257 e 258)

Entre biografias, alusões, críticas ao sistema capitalista e as religiões – como candomblé, Santo Daime, espiritismo e a igreja católica – há reflexões sobre o afastamento da realidade através da religiosidade e do computador. O final, de corte inegavelmente moralista, supõe uma alternativa: a criação de uma comunidade com regras próprias. Daí os casais, no desfecho, se retirarem para um lugar chamado “Casa Grande”, lá todos os seus membros viveriam em harmonia e colhendo frutos da própria terra. Tanto a referência a casa quanto o nome do chefe de Dante, Simão Bacamarte, parecem aludir à novela *O Alienista*, de Machado de Assis.

Adotaremos uma metodologia de leitura que não imponha aos textos literários um modelo teórico rígido, reduzindo a diversidade e complexidade dos autores estudados a esquemas preconcebidos. Muito pelo contrário, estabeleceremos nosso modelo teórico a partir da leitura cerrada do *corpus* literário, preservando nas eventuais conclusões a pluralidade constitutiva da literatura brasileira contemporânea.

Tal proposta metodológica definiu o *corpus* constituído por obras que lidam com o universo digital, temática ou formalmente. Em *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, a estrutura fragmentária da narrativa já foi comparada por muitos críticos a uma espécie de mosaico que pode ser montado e remontado como se estivéssemos diante de um elaborado hipertexto. Um dos contos de *Cybersenzala* tem como título o site de uma agência funeral [www.joy&peacefuneraldesign.com](http://www.joy&peacefuneraldesign.com). Ademais, a própria estrutura

formal do conto é uma notável reflexão sobre a natureza do hipertexto, compreendido como labirinto, pois os subtítulos têm a função de *links*, compondo “um sistema fundamentalmente intertextual” de remissões e referências (LANDOW, 1992, p. 35).

Em *Purgatório*, Mário Prata atualiza a célebre história de Dante e Beatriz, utilizando como recurso narrativo mensagens de correio eletrônico enviadas pela protagonista morta. Estamos assistindo o surgimento de uma “literatura digital”? Isso é, de uma forma literária que reflete criticamente sobre os novos meios de comunicação?

O tema do hipertexto, na era digital, supõe uma importante alteração para os estudos literários. Não se trata apenas de um texto que promissoriamente ampliaria a capacidade do leitor em interpretar, mas uma ferramenta utilizada para abertura de novas janelas – num sentido até mesmo literal, ressalve-se. Portanto, o texto atrairia novas possibilidades de informação sobre o conteúdo inicial, o que não equivale necessariamente a novas interpretações, pois ele tanto poderá se manter fiel ao tema como explorar muitos outros em um “mundo” de opções.

Em *Eles Eram Muitos Cavalos*, o título traz um verso da poetisa Cecília Meireles, para quem, aliás, o escritor parece também dedicar a sua obra. Faremos a seguir um breve comentário dos exemplos de hipertextualidade na obra. Nos capítulos que se seguem, o 3 – “Hagiologia”, narra à história de Santa Catarina de Bolonha; 10 – “O que quer uma mulher”, lembra a teoria de Freud, na obra *O Que Deseja Uma Mulher*; 60 – “Ciúmes”, lembra qualquer livro de autoajuda, recheado de soluções mágicas; 31 – “Fé”, é a colagem da Oração de Santo Expedito e a penúltima página em preto revela a morte, aludindo, assim, à obra de Laurence Sterne. Tal característica já foi destacada pela crítica mais recente:

***Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014***

(...) Os textos de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*) e Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência*) estão virtualmente presentes no hipertexto de Ruffato, podendo ser atualizados pelo leitor. (VIEGAS, 2005, p. 39)

O livro revela ainda uma importante característica na marcação do tempo. Na primeira linha: “1 – Cabeçalho São Paulo, 9 de maio de 2000”, parece informar que a cidade de São Paulo revelar-se-ia na sucessão de acontecimentos cotidianos. A fim de confirmarmos esta ideia no capítulo 50 – “Carta”, a data apenas sete dias antes da informada na primeira página, poderia estar sendo lida no dia nove, ou seja, estaria sendo aberta pelo seu destinatário, no momento em que o leitor lesse o romance. Vemos também a intensidade vivida pelos habitantes, que em apenas um dia, vivenciam grandes tragédias e muitas disparidades culturais. É como se fôssemos penetrando em cada casa, quarto de hotel, táxi, ônibus, carros importados, bares, tudo ao mesmo tempo – a visão rápida de um internauta. Ao penetrarmos nos sentimentos dos personagens vemos indícios de vários transtornos, habitantes impotentes para realizar qualquer mudança.

Em relação à estrutura, verificamos as descrições exaustivas provocadas pelo fluxo de consciência, confirmado num ritmo vertiginoso de leitura às vezes sem pontuação. O texto se apresenta bem dinâmico com constantes mudanças de narrador. Textos com letras de música ou poesia concretista, com a introdução de objetos para contar a história de personagens. Além dos consumistas de objetos, pessoas e personalidades, na citação o próprio objeto do nosso estudo, a internet:

Trocaríamos e-mails e encheríamos o computador se spams, piadas de português, correntes da felicidade, abaixo-assinados, alertas sobre a descoberta de novos vírus, as mais recentes modalidades de crimes, fotos indecentes, vídeos de sacanagem, charges e até mesmo endereços interessantes, lojas virtuais de cedes e de livros, e descobriríamos afinidades que insuspeitávamos e toda sexta-feira nos encontraríamos para o *happy hour* num barzinho da Lapa. (RUFFATO, 2001, p. 45)

As várias situações descritas quase nunca terão desfecho, como já anunciamos o último capítulo mostra um cardápio requintado, na sequência as páginas em preto poderão ser uma referência a Sterne, mas cabe ao leitor associar o efeito produzido pela página em negro da obra *Tristram Shandy*. Aqui também prenunciam a morte, confirmada na indiferença dos vizinhos.

(...)

– Deve ter sido facada... pelo jeito...

– E a gente não vai fazer nada?

– Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta... E se tem alguém lá fora? de tocaia?

(Pausa)

– Parou...

– O quê?

(...)

– É... Parou mesmo... Vamos lá agora?

– Não!

– Por quê?

– Porque... porque ainda pode ter alguém lá... E aí? Melhor dormir... Vai... vira pro canto e dorme... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai... (p. 149 e 150)

Jair Ferreira dos Santos é o autor de *Cybersenzala*. O livro tem um título expressivo, dois substantivos de ideias opostas parecem referir-se ao perfil dos personagens, inseridos na classe média brasileira. Tecnologia de ponta e atraso social convivem como se não fossem paradoxais. No conto que dá nome ao livro, amigos se encontram em uma boate, todos parecem pertencer a um grupo de pessoas sem grandes problemas financeiros, pois consomem drogas, comentam sobre cirurgias plásticas, ao mesmo tempo reclamam do stress do cotidiano. A referência ao *Cybersenzala* ocorre quando uma das personagens, Mônica, desiste de continuar na empresa. Vejamos:

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

“Então a senhora vai deixar o cybersenzala”, é o que consegue articular.

“Cybersenzala nunca mais. Adeus conexões que caem, máquinas que dão pau, adeus almoço na baia e o estresse nosso de cada dia.”

“É triste mais nada contra”, apoia Pepe. (...) (SANTOS, 2006, p. 105)<sup>11</sup>

No entanto, para o nosso tema será ainda mais proveitoso o último conto, cujo título é um site da agência funeral [www.joy&peacefuneraldesign.com](http://www.joy&peacefuneraldesign.com). E não é tudo: os subtítulos desse site seriam links com informações referentes à própria agência. Poderia simbolizar a criatividade maliciosa do autor ao tratar do sistema capitalista, sempre voltado para o consumo, fornecendo informações precisas e sempre disponíveis para o consumo imediato dessa nova forma de morrer. Toda essa contabilidade mortuária é apresentada na ideia de satisfação para todos os gostos, o que inclui até a maquiagem do falecido: trata-se da necromaquiagem. Mas, caso o morto tenha sofrido um acidente e seu rosto esteja transfigurado, a opção é a cirurgia plástica, assim o falecido continuará fazendo uma figura sociável até o final.

Reconstituição cirúrgica – É exigência estética e psicológica. O jacente deve vir a público apresentável, sem as marcas da *causa mortis*. A J&P tem uma abordagem própria para os corpos não recuperáveis. (p. 161)

Já nos últimos três parágrafos, a agência funeral agradece ao acesso e pede que seja divulgado o site, podemos, nesse ponto, interpretar como uma visão mais poética do narrador/autor do livro que agora se despede:

A Joy & Peace Funeral Design agradece o acesso a este site e fica na expectativa de que seu conteúdo tenha sido convincente o bastante para ser divulgado.

---

<sup>11</sup> Nas próximas referências ao romance, indicaremos somente a páginas após a citação.

***Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014***

Para breve, informamos, acrescentamos à sua oferta o item *Políticas de Perdão*, serviço voltado para a renegociação vantajosa *post mortem* de débitos e créditos a serem regularizados.

Se o visitante pensa, como nós, que toda a vida é menos um destino que um poema construído gesto a gesto, terá assimilado sem problemas nosso desejo: dedicar o máximo empenho no apoio à criação do seu último verso. (p. 174)

Ao iniciarmos este trabalho nos surpreendemos com as modificações da literatura na era digital. Nas obras citadas vemos modificações na estrutura, nos personagens: um computador como narrador da história; a temporalidade auxiliada por uma mescla de textos carregados de possibilidades hipertextuais, com sites sendo acessados dentro do próprio objeto livro.

Contudo, esclareça-se que nosso interesse reside na compreensão das formas pelas quais os escritores brasileiros contemporâneos relacionam-se crítica e criativamente a tecnologia digital, ressaltando a produtividade deles. Realizando assim um breve levantamento de textos da literatura brasileira contemporânea nos quais a presença do universo digital apareça, seja como tema, seja como recurso formal.

## REFERÊNCIAS

ALMINO, João. *Samba-enredo*: romance. São Paulo: Marco Zero, 1994.

JOBIM, José Luis. A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador? In: \_\_\_\_\_. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Literatura & informática*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

LANDOW, P. George. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. 2. ed. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Hypertext Theory*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

PAVANI, Cínara Ferreira; SCHÜLER, Donald. (Orgs.). *Gregório de Matos: texto e hipertexto*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

PRATA, Mario. *Purgatório: a verdadeira história de Dante e Beatriz*. São Paulo: Planeta, 2007.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos de cavalos*. São Paulo: Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *Cybersenzala*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes. In: JOBIM, José Luís. (Org.). *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

**LITERATURA CONTEMPORÂNEA:  
A ESCRITA DA SOLIDÃO EM JOÃO GILBERTO NOLL**

*Tania Teixeira da Silva Nunes*<sup>12</sup>

**RESUMO**

O contemporâneo vive momentos em que o indizível cada vez mais encontra espaço no inconsciente humano. Como descrever tantas tragédias e acontecimentos inimagináveis, barbáries que matam mais no coletivo do que no individual? Como entender que a mesma mão que salva, mata seu igual sem compaixão? E, o mundo quanto mais tecnologicamente avançado mais contempla o indivíduo em sua solidão. “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado já não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, que deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.” Independentemente da discussão sobre a designação pós-modernismo, pós-moderno ou contemporâneo, o pensamento de Umberto Eco retrata a arte literária do presente, que teima em repetir a estrutura de busca e quebra de um tempo de entreguerras, para desaguar no novo. Objetiva esta comunicação descrever uma percepção do momento atual da literatura, a partir da arte de João Gilberto Noll, quando o corpo em ferida aberta e a solidão, em cena, carregam para o último romance do autor – *Solidão Continental* (2012) – o mundo sem saída e o mesmo narrador anônimo e degradado com que o romancista inova e renova a escrita, ao aproximar da linguagem perfumes grosseiros e divinos. Ao final, sujeito e palavra acenam, renascidos, mas encontram-se afogados no mesmo e sempre-igual fosso do som.

**Palavras-chave:** Literatura. João Gilberto Noll. Inconsciente.

---

<sup>12</sup> Doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense. Autora de *Corpo e alegoria – João Gilberto Noll – Walter Benjamin*, publicado pela Eduff em 2011. Trabalha onde. Qual é o e-mail de contato?

Entre areia, sol e grama  
o que se esquivava se dá,  
enquanto *a falta que ama*  
*procura alguém que não há.*

Está coberto de terra,  
*forrado de esquecimento.*  
Onde a vista mais se aferra,  
a dália é toda cimento.

[...]

Já nem se escuta a poeira  
que o gesto espalha no chão.  
*A vida conta-se, inteira,*  
*em letras de conclusão.*

Por que é que revoa à toa  
o pensamento, na luz?  
*E por que nunca se escolhe*  
*o tempo, chaga sem pus?*

**O inseto petrificado  
na concha ardente do dia  
une o tédio do passado  
a uma futura energia.**

No solo vira semente?  
Vai tudo recomençar?  
É a falta ou ele que sente  
o sonho do verbo amar?

*Carlos Drummond de Andrade*

## **1. Introdução**

Que correlação se pode fazer entre Carlos Drummond de Andrade e a narrativa visceral de João Gilberto Noll? A sexta estrofe desse poema é a epígrafe do último romance do autor. Noll não publica poesias. Mas carrega a chave do reino, ou seja, demonstra na escrita a mesma insatisfação contra o tempo.

O contemporâneo vive momentos em que o indizível cada vez mais encontra espaço no inconsciente humano. Como descrever tantas tragédias e acontecimentos inimagináveis, barbáries que matam mais no coletivo do que no individual? Como entender que a mesma mão que salva, mata seu igual sem compaixão? E, o mundo quanto mais tecnologicamente avançado mais contempla o indivíduo em sua solidão.

“A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado já não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, que deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.” Esse pensamento de Umberto Eco, citado por Domicio Proença, em *Pós-Modernismo e Literatura* (1988), retrata

fielmente a arte contemporânea, que sem qualquer modelo a seguir, repete a estrutura de busca e quebra de um tempo de entre-guerras, para desaguar o novo.

Nosso objetivo aqui é partir das palavras-chave “corpo”, “imagem”, “linguagem”, “escrita” e “percepção”, para falar do contemporâneo na literatura brasileira: tempo de “solidão crônica” em que ler é matar um pouco o vazio, uma interessante possibilidade de ouvir vozes saídas de “bocas famintas de fraternidade” e “vivenciar as emoções, mesmo as mais rasteiras, para o coração não correr o risco de atrofiar” (NOLL, 2012, p. 61).

Se o poeta de *A Falta que Ama* traz nas águas do rio-tempo uma utopia iluminada, mesmo que seja o renascimento do sonho de amar, o romancista de *Solidão Continental* (2012) pouco difere do seu antecessor. Ele amplia a dor vivida pelo narrador a proporções continentais. Percebe-se, na presença desse eu, o outro, em busca de cura e encontro de si mesmo ante sua natureza degradada. Ambos tratam de um tempo de dissolução, tempo marcado por desencanto e impossibilidades.

Nesse poema, Drummond planta no esquecimento e na surdez do tempo. Planta na união. Aposta no entretempo, como espaço em que o presente se faz entre o passado e o futuro. E, de uma superfície de cimento faz nascer o sonho de amar: a semente poética.

João Gilberto Noll aposta em seus romances, na fusão dos corpos e nas imagens oníricas ou em uma utopia possível, como fuga do interregno do contemporâneo sem propostas: “...havia sempre uma pequena ferida a fechar, às vezes mínima, que podia ser sarada com um contato de pele (...), um beijo que não era dado havia anos, um sonho comentado na manhã seguinte” (NOLL, 2012, p. 35).

Nessa narrativa, a solidão é uma doença avassaladora que atinge o coletivo em tempos de frustrações cotidianas. O protagonista de *Solidão Continental* é um indivíduo anônimo, maduro, professor de língua portuguesa, andarilho, que carrega um “desmazelo mental”. Vive petrificado em um momento que define como “ponto intervalar”, cuja obsessão é buscar no encontro dos corpos uma forma de quebrar a solidão e sarar suas próprias feridas. O narrador quer um novo cotidiano, quer deixar fluir sua própria natureza, a partir do toque, algo que o sacuda do isolamento e o faça “verificar que o mundo continua doendo”. Seu maior desejo é “engrenar um acontecimento” capaz de fabricar a escrita de um novo romance a partir da errância e de seus fantasmas.

Assim, *Solidão Continental* narra a viagem de um homem, sem nome, de Chicago ao Sul do Brasil, passando pela Cidade do México e retorno ao Rio Grande, estado origem do autor. Não há dúvida de que em Porto Alegre o personagem continua vagando, agora na companhia de um jovem que parece ser italiano. Um garoto que misteriosamente desfalece no meio da jornada. E que o homem passa a carregar no ombro pelo interior do Rio Grande como uma louca *via crucis*, até que, finalmente, num hospital irrompe uma libertação mais que surpreendente (Sinopse da obra, editora Record)<sup>13</sup>.

Ele se apodera do corpo do rapaz para curá-lo. Depois descobre que o suposto estrangeiro é um farsante, pois usara o idioma para atrair para sua companhia, ele, um professor de português para estrangeiros. Descoberta a cilada, o narrador ferido e com pontos na cabeça retorna à cidade, pois reconhece que é com ela que agora precisa se entender para reingressar no cotidiano solitário.

Totalmente confuso, em estado de “meditação enfermiça”, o narrador teme não encontrar mais suas próprias referências no

---

<sup>13</sup> <http://www.skoob.com.br/livro/254867ED285421-solidao-continental>

mundo. Andar era a saída. Correr em direção nenhuma para aplacar o sofrimento, observar o mundo e meditar sobre sua mínima condição. A saída não é a morte porque tirar a vida ele não tem coragem. Mas o encontro com a morte faria com que não tivesse de aferir a realidade ou a irrealidade da própria circunstância ilhada em que permanece.

A aurora o acorda numa praia à beira do Guaíba, rio próximo de onde mora; volta para casa, encontra a porta entreaberta, entra, a empregada o socorre na limpeza do ferimento. Ante a iminência do encontro dos corpos é narrada a cena final: “e vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. E ia, sim, lentamente entrar...” (NOLL, 2012, p. 125).

Ler João Gilberto Noll não permite ao leitor uma atenção desavisada. É preciso enveredar pelas brechas que a linguagem acena. O leitor deve recompor através das imagens em palavras o cenário, perscrutar a cena, acompanhar o narrador, decifrar ambiguidades, observar o avesso do mundo e a rua como um teatro em que os narradores – poucos protagonistas – transitam em desordem, pois levam sempre o leitor a uma confusão desmesurada.

Cabe a cada leitor colher os cacos desse mundo que contempla narradores desbussolados para compor o sentido na supremacia da linguagem, única chave do reino, no momento em que a crise da narrativa cerca a literatura contemporânea.

Perguntamos ao autor, em entrevista publicada no *Diário de Pernambuco, Suplemento Cultura* (2012):

A solidão hoje é uma doença que se apresenta em decorrência do mundo desequilibrado em “cotidianas frustrações”. Assim se lê em *Solidão Continental*. O narrador nesse romance relata que tem pudor e se sente humilhado de relatar esse sentimento a conhecidos e desconhecidos. Você crê que esse homem vê a solidão como uma degradação moral, uma incapacidade de engendrar novos relacionamentos?

A resposta de João Gilberto Noll é esclarecedora e, ao mesmo tempo, deixa uma abertura para o leitor procurar uma explicação para a narrativa e o tempo:

*Solidão Continental* é um dos meus livros que mais especulam sobre a vergonha. Às vezes de uma maneira curiosa: quando ele está a seguir o garoto por um caminho de terra esburacada, ele avalia que é melhor aquele seu sentimento de humilhação do que a sua atmosfera rotineira. Ele tem vergonha de seu vazio e logo que se encanta por Frederico começa a imaginar muitas viagens e um mundo social mais povoado, para não matar um jovem de tédio e não fazê-lo escolher a desertão. Ele conseguirá esse prodígio? (NOLL, 2012, p. 34)

### **1.1. Corpo: ferida aberta em *rictus* dramático**

**Nesse entreato havia a criação de uma terceira pessoa que ele estava sabendo inventar para me conceder ainda mais cobiça carnal (NOLL, 2012, 17).**

João Gilberto Noll não empresta sua voz a sujeitos centrais. Pelo contrário, é o homem comum que o interessa. Como representante da escrita do tempo presente, ele faz questão de trazer em cada obra: *corpos solitários*.

Nas narrativas contemporâneas, o corpo atua como signo semiótico, é linguagem e está sujeito a inúmeras significações e transita entre várias temáticas, dentre as quais a dissolução. Dissolução das identidades, das instituições, das utopias, das certezas. Observa-se nessa narrativa uma *performance* em que o corpo e a palavra integram uma multiplicidade de imagens e desafiam o leitor na busca da unidade do sentido.

Convém pensar na ideia do eu *versus* o outro. Na proposta de dissolução dos laços afetivos construídos pelas relações sociais. Discussão tão presente em nossa cultura, embora a solidão frente à telinha do celular; ou à telona da televisão não preenche interiormente o indivíduo, pois até a amizade passou a ser algo compartilhado sob o signo do virtual e do efêmero.

O encontro, a fusão de dois corpos além dos limites do realismo, é quase uma obsessão na prosa desse autor. Nesses momentos, além do figurativo, o erotismo avulta. Um *homo*

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

*eroticus*, como acentua o sociólogo francês Michel Maffesoli, erotismo no sentido “erótico social” essencialmente por sua relação com o outro (EICHENBERG, 2014, p. 4).

Fundir é a saída encontrada pelos protagonistas para dar mais energia ao corpo. Dois corpos em luta, em fuga na quase morte. Mas há também o sofrimento pela inquietação do cotidiano. Isso dá força e movimento à narrativa porque é pela fusão e pequenas mortes no gozo erótico, que esses corpos aproximam-se do sagrado, da perfeição, ganham intensidade e força positiva para encenar a dor do mundo. Diz o narrador: “Entre mim e aquele cenário havia como uma mucosa transparente doendo se eu tocasse” (NOLL, 2012, p. 77).

Assim, a solidão nesse último romance de João Gilberto Noll é uma ferida aberta. Ela está no centro da cena. Por ela, o corpo encena a palavra; o corpo é estrada que o outro percorre (sendo esse outro também o leitor); o corpo é entranha a ser penetrada, dela vaza a vida no limite, o apagamento de um si mesmo refletido no encontro de seus iguais, “náufragos desconhecidos”. Noll aposta no figurativo, mas não no realismo fantástico, nem somente no realismo de choque. Mas, no performático.

O corpo é dor e salvação. Ele é atingido pelo inesperado, pelo insólito e pela banalidade da vida: “Às vezes o corpo não reclamava mais”, acentua o narrador; outras vezes, o corpo vaga em uma ânsia cega de ultrapassar o vazio interior. O corpo quer dar alento a um si mesmo ante o insuportável e o inenarrável.

Depois dos anos 1980, o corpo tornou-se, na arte literária, prática e território fundamental a novas experimentações da escrita enquanto inserção no universo da cultura. Não que não houvesse referência ao corpo na literatura brasileira desde a Carta de Caminha. Mas, nesse novo momento da arte, o corpo passa a ser visto como potência e poder de resistência.

Em obras crepusculares de Drummond em duas antologias – *O Corpo: Novos Poemas* (Record, 1982) ou *O Amor Natural* (1992) – o poeta acentua a sexualidade e a presença do corpo em seus poemas como nos versos de “Amor – pois que é palavra essencial”:

O corpo noutro corpo entrelaçado,  
Fundido, dissolvido, volta à origem  
Dos seres, que Platão viu contemplados:  
é um, perfeito em dois; são dois em um.

O fato é que narrar as dores do corpo é, às vezes, se aproximar do que o poeta pode ter de mais profundo em seu inconsciente, zona de sombra e produção do imaginário. Isso quase sempre cava imagens do sagrado, do sublime; às vezes do grotesco, do abjeto – polos contraditórios que ora se tenta destituir da escrita, para firmar a arte do contemporâneo como uma construção difusa e confusa de um centro totalizador. Aposta-se no entrelugar, no “en-

treato”. No entanto, isso não exclui a margem, pelo contrário, o sagrado reafirma o profano; o abjeto reafirma o objeto; a morte reafirma a vida e a presença do corpo reafirma a condição transgressora do sujeito no mundo.

Na construção estética de João Gilberto Noll, o corpo é palavra-matéria em um mundo sensível em que a fricção é necessária para não sucumbir. Tudo isso corrobora para a construção de novas formas estéticas, teatralidades da imprecisão, que dissolve a ideia de interpretação, a ideia da representação do vivido; para os efeitos da percepção e da apresentação de visualidades no mundo narrado.

O fato é que o real não mais satisfaz. E, conforme Georges Bataille anuncia em *A Literatura e o Mal*, a literatura tem de surpreender, daí o insólito, o acaso e o inesperado serem aspectos que retornam sempre na palavra do autor gaúcho. Tal como o homem isolado é nada, a literatura foca no corpo como pulsão de vida e morte (algo capaz de ser afetado e afetar) para produzir intensidade às narrativas. Mas é um encontro selvagem.

Desse modo, o homem aqui vive uma vida brutal. Vive a penúria do corpo, a angústia da alma, um desgaste físico que exige uma necessidade de ruptura para se refazer seja na dissolução, no êxtase ao olhar o mar, na chuva, na expulsão dos excrementos ou no choro convulso.

As obras de Noll exemplificam plenamente o momento descorporificado em que o homem vive, quando tudo é fluido, sem sentido, indefinido e afeta a todos em qualquer condição social. Suas narrativas desfolham imagens que se esfacelam em segundos no estilo direto do escritor de dizer muito com poucas palavras. Uma narrativa que, ao mesmo tempo, que é leve, asfixia e como-ve.

Tudo tem seu preço em meio a tantos avanços tecnocientíficos e biotecnológicos, o homem vê-se saturado de modernidade e paga com a corporeidade e o sacrifício do ser as consequências de sua utopia desenvolvimentista. Hoje o homem está cada vez mais destituído de pensar o futuro. No mundo consumista, os seres humanos despem-se de si mesmos e veem-se em contínuo abismo identitário, temporal e espacial, onde muitos não sabem aonde ir. O espaço e o tempo no romance aproximam o homem do presente.

A solução para sobrevivência futura ainda é um enigma e esbarra em algumas indagações a serem respondidas: como dividir o pouco que se tem com tantos que nada têm? Como encontrar a unidade na multiplicidade? Como ser solidário com as vozes periféricas que vivem o mesmo sofrimento? Como fixar e afirmar a subjetividade no mundo de mudanças permanentes? Qual o limite da tênue linha que separa o ser, o ente, a pessoa, o indivíduo ou o cidadão? A luta pela liberdade importa em constante fragilidade e fuga do abismo e uma guerra invisível entre o eu e o mundo. “Tamanha era a solidão de cada um que já queria vê-los enturmados até a medula. [...] Tamanha a solidão que nós três poderíamos passar a viver juntos na mansão”. (NOLL, 2012, p. 54)

## **1.2. Entreato: escrita renovada e sempre-igual**

**O que parecia um toque realista virou de súbito aos meus ouvidos demencial (NOLL, 2012, p. 91).**

João Gilberto Noll soma aspectos da tradição literária para renovar sua escrita no jogo ou trapaça em que insere a literatura e o artista mambembe na dificuldade de equilibrar a palavra com arte.

Se o crítico e escritor Silviano Santiago (2002), em *A Fúria do Corpo*, diz que Noll escreve um “romance cristão” com uma “grafia porosa”, Luciano Trigo aborda a relação do autor “quase

carnal com a literatura”. Sobre esses aspectos, o narrador errante de *Solidão Continental* justifica:

Antes de me levantar e partir, comentei que ele então era mórmon. Desses comentários que fazemos para reverberar algum assunto não satisfatoriamente desenvolvido [...]. Há tantas coisas ruins no mundo, ele falou. E acrescentou: Não é possível que Deus não veja isso tudo. Depois de ter vivido uma guerra, a gente fica sem saber, ele disse num *riktus* dramático (2012, p. 27).

O narrador desse último romance é o mesmo *alter ego* do autor e escritor. O narrador empresta seu corpo-*performer* para apresentar a dissolução das imagens e a conversão da própria escrita. Uma arte performática.

A palavra reforça as características do contemporâneo. Uma palavra preciosa e imbuída de um ideal maior. Uma ação na religião, que não explora o misticismo, o sagrado, mas se apropria deles tão somente como estratégia ficcional, para expressar a ideia de homem depauperado, esquecido do supremo e destituído da graça divina. É importante relatar que a narração não é uma retórica bíblica, mas – resalte-se – que a palavra do narrador permite o encontro do literário com o símbolo cristão, o encontro de chaves de leitura, que passam por esses conhecimentos seculares.

Outras marcas contemporâneas podem ser observadas na obra desse romancista gaúcho além da própria desconstrução do processo. Sobre a dissolução na obra de João Gilberto Noll, cabe observar que esta característica aponta para um novo modelo de representação do real no ficcional, que quer abrir a realidade a qualquer custo e mais detalhadamente possível ao leitor. Entenda-se “dissolução” como “destruição criativa”.

O caráter híbrido, inacabado, aberto e fluido da forma literária tem correlação com o presente. Para Walter Benjamin é a visão da linguagem como história e a visão da história como linguagem que nos ajudam a compreender melhor estas relações. O historiador deve estabelecer uma correlação entre os diversos momentos da história e “a história literária é concebida por ele como ‘produto

de uma construção’ ou ‘apropriação reconfigurativa’” (PLAZA, 1987, p. 3).

Trata-se de uma tentativa de ordenação do mundo a partir da desarticulação das palavras, das imagens e até da estrutura. Os personagens são seres sem esperança, eles carregam múltiplas vozes, a ruína de um tempo destituído de força de mudança já que não há rumos a apontar. Invenção, audácia, risco e figuração estão nas narrativas que não mais seguem movimentos ou tendências. Mas se inscrevem em uma relação multifacetada sem um eixo comum.

Em *Édipo e o Anjo*, Paulo Sérgio Rouanet comenta a teoria das imagens dialéticas de Walter Benjamin. Demonstra que a concepção da dialética do novo e do sempre-igual, justifica a presença de um tempo infernal, tempo de eterno retorno, em que o autor tem de dar conta da demanda, produzir sempre o novo em cada obra. Este teórico “acredita que a imagem dialética traduz a presença do sempre-igual nas estruturas do capitalismo. Mas ao contrário do capitalismo, julga que essas estruturas revelam, também, nesse sempre igual a latência do novo” (1990, p. 94).

Na verdade, o próprio capitalismo corresponde ao duplo movimento de sua própria dialética: o novo se opõe ao velho e vice-versa, pois, no sistema capitalista, o novo já é em si o velho, diz Benjamin em sua crítica cultural: “o novo é a transfiguração fantasmagórica do eterno retorno, movimento atribuído ao imanente, às estruturas da reprodução ampliada”. Esse pensamento tenta desprender o conteúdo utópico do arcaico – o sempre-igual como novo – pois “o Mesmo torna-se mais qualitativo se reproduzindo a níveis quantitativos cada vez mais elevados” (ROUANET, 1990, p. 95-97).

Noll traz os mesmos elementos transmutados pela linguagem do tempo. Assim, através da repetição do sempre-igual, expressa seu desconforto pelo mal-estar contemporâneo. Sua arte le-

va uma mensagem de acolhida ao que se pode chamar de utopia através dos gritos de seres desordenados ante as cicatrizes do tempo: “Naquela vertigem pós-ferimento, nome, endereço eram coisas sólidas, pesadas demais para que eu pudesse puxá-las do pensamento. Elas doeriam para sair” (NOLL, 2012, p. 88).

Convém afirmar que esse processo de construção da imagem, na vasta obra de João Gilberto Noll, coloca em xeque todos os elementos da narrativa clássica: narrador, personagem, espaço, tempo, enredo e também inclui a linguagem.

A prosa veloz do autor, sem pontuação ou parágrafo de suas primeiras histórias, evolui para a fragmentação, parágrafos longos, períodos coordenados, substantivação em excesso, ausência de floreios ou adjetivação, reticências em demasia, e, não importa que seja uma voz desordenada no romance ou um corpo insano porque “a vida tem fome de si própria e que nenhuma porção nem mesmo a esfinge da morte pode paralisar a fome da vida” (NOLL, 1981, p. 135).

Faz parte do jogo da escrita desse autor a confusão. O narrador-*performer* resume: “Tudo me confundia, mas sei que essa confusão fazia parte do jogo...” (NOLL, 2008, p. 109). Drummond, em *Claro Enigma* (1951) traz o poema *Dissolução*. Nessa estrofe o eu-poético encerra o corpo e a palavra para expor a dor de pensar, quando retrata a imaginação:

Imaginação, falsa demente,  
já te desprezo. E tu, palavra.  
No mundo, perene trânsito, calamo-nos.  
E sem alma, corpo, és suave.

Na literatura contemporânea, isso tudo são ingredientes que, somados, servem multiplicidade na linguagem ao leitor. Alguns chegam a abandonar o livro. Outros chocam-se; outros se encantam pela escrita: “a poética do instante, a poética do não, a poética

do excesso, a literatura da acumulação, a poética da dissolução” e começam a desafiar a leitura de imagens e nelas se encontram.

Em *Solidão Continental*, o desconcerto atinge o pensamento do protagonista que narra sempre cenários inusitados. Um sujeito em estado demencial, estado de sanidade, estado subterrâneo, situação de “overdose medicamentosa”, estado trêmulo, amnésico, fraco, de uma existência ensimesmada ou um viver entre companhias etéreas.

A premência do dizer e do fazer de João Gilberto Noll, a partir do corpo envolto em ritual-performático, aponta para uma arte que é igualmente resistência e busca; formação e deformação. É, também, uma aptidão estética através do eterno retorno do mesmo, possível de ser lida pela polaridade e complementaridade entre coesão e dissolução; realidade e ficção ou corpo e palavra.

Trata-se de literatura capaz de romper limites, em um “mundo sem viva vibração”, porque as palavras desgastadas encontram-se esvaziadas de potência, para tirar o homem da intolerância e da indiferença em que se encontra mergulhado. Em entrevista, João Gilberto Noll reafirma nossa leitura, ao dizer que ele promove seu fazer literário, a partir da insuficiência ou do desvio:

É sempre muito difícil escrever, cada vez mais difícil. Você vai ficando mais exigente com sua produção. Quando a coisa chega ao nível de ser vomitada – porque trabalho com o inconsciente – sai uma maçaroca, é difícil conviver com ela. [...]. A literatura vem do erro muitas vezes, da *insuficiência*. Não é um quadro de normatividades, se origina do desvio, da dissonância [grifo nosso] (NOLL, *Jornal do Brasil*, 2008, p. 2).

Drummond não pensava diferente. A guerra fazia parte do fazer poético:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação.

*Linguagem em (Re)vista*, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014

Até os poetas se *armam*, e um poeta *desarmado* é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos (2012) [grifos nossos].

Isso serve de alerta aos leitores da literatura da contemporaneidade. É preciso conceber a literatura como arte produtora de pensamento interior para apresentar reflexões sobre o tempo e o contexto atual, é preciso estar atento aos mínimos abalos, continuar participando e produzindo, até que algo se revele – ou não – como essência de um coletivo.

Se no meio do caminho do poeta mineiro tinha uma pedra, os escritores do presente têm muitas guerras a vencer. Entre elas, a procura de substituir a falta por “algo que não há” e que ainda não sabemos para onde caminha (ANDRADE, 2012, p. 27).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A falta que ama*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. [Coleção Passagens]. Trad.: António Borges Coelho. Lisboa: Vega, 1998.

EICHENBERG, Fernando. Michel Maffesoli: era de novos padrões [entrevista]. *O Globo*. Prosa & Verso, 2014, p. 4.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Solidão Continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TRIGO, Luciano. Noll fala de sua relação quase carnal com a literatura. Blog do Galeno, 30/09/2008. Disponível em:

<<http://www.blogdogaleno.com.br>>. Acesso em: 16/09/2014.

## A CORRESPONDÊNCIA E O DISCURSO DE SI: CONFISSÃO OU FICÇÃO?

*Luciana Paiva de Vilhena Leite*<sup>14</sup>

### RESUMO

Este artigo pretende analisar algumas correspondências pessoais trocadas por autores da literatura e entre esses autores e locutores de sua esfera pessoal. Partimos do pressuposto de que a carta é um gênero que congrega uma série de estratégias discursivas entremeadas, tais como pedidos, declarações, narrações, ordenações, sem que isso interfira na sua macroestrutura discursiva constitutiva. Defendemos, ainda, que a carta pessoal apresenta um locutor que constitui um discurso de si ficcionalizado, ainda que se apresente em tom confessional. Esse pensamento costuma se afastar do que tradicionalmente se concebe para o discurso das cartas pessoais, já que essa materialidade discursiva costuma revelar-se em tom eminentemente confessional. Nesse sentido, o artigo busca justamente apontar o movimento pendular que o discurso das cartas pessoais parece ter, ora aproximando-se da confissão ora da ficção, em que, invariavelmente, o sujeito coloca-se discursivamente como objeto.

**Palavras-chave:** Correspondência. Discurso. Confissão. Ficção.

Os limites de minha linguagem  
significam os limites de meu mundo.

(Wittgenstein)

---

<sup>14</sup> Doutora em língua portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professora adjunta de língua portuguesa da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [vilhena\\_lu@yahoo.com.br](mailto:vilhena_lu@yahoo.com.br).

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

Hoje encontrei dentro de um livro uma velha carta amarelecida,  
Rasguei-a sem procurar ao menos saber de quem seria...  
Eu tenho um medo  
Horrível  
A essas marés montantes do passado,  
Com suas quilhas afundadas, com  
Meus sucessivos cadáveres amarrados aos mastros e gáveas...  
Ai de mim,  
Ai de ti, ó velho mar profundo,  
Eu venho sempre à tona de todos os naufrágios!

(Mario Quintana)

### ***1. Palavras iniciais***

Tradicionalmente, a correspondência costuma ser definida como um gênero em que o locutor apresenta-se, supostamente, em situação monolocutiva, uma vez que ele é o responsável pelo ‘agenciamento’ dos turnos, propondo o tema, construindo o encaminhamento discursivo e revelando o posicionamento perante o discurso que produz. Contemporaneamente, entretanto, especialmente no esteio do pensamento bakhtiniano em que bebem também autores como Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (estes últimos filiados à corrente semiolinguística do discurso), as cartas são concebidas como gêneros discursivos em que o sujeito-locutor ‘projeta’ um sujeito-interlocutor de modo a construir seu discurso baseando-se nessa relação de cunho majoritariamente idealizado, especialmente quando se trata de cartas pessoais.

A ideia que gira em torno da ‘projeção dos sujeitos enunciadadores’ aparece em todo gênero de discurso, entretanto assumimos aqui que, na correspondência, como se conhece antecipadamente o interlocutor, a situação de projeção parece intensificar-se, o que, a princípio, poderia parecer contraditório. Se o interlocutor é conhecido, se eu sei quem ele é, por que projetá-lo, por que idealizá-lo? Uma das possíveis respostas a tais indagações pode ser dada quando pensamos que a carta, especialmente a pessoal, é uma ma-

terialidade discursiva em que o locutor procura, mesmo que inconscientemente, o tom confessional, o desabafo, a cumplicidade, uma vez que espera que somente o interlocutor saiba do que ele está falando, não havendo outros interlocutores com acesso ao seu conteúdo. Baseando-se nisso, o locutor das correspondências parece mostrar um vacilo, uma oscilação que parece enquadrar seu discurso entre a ficção e a confissão, já que, muitas vezes, ele mistura situações e comportamentos que flutuam entre o que de fato ocorreu e o que ele gostaria que ocorresse. O que rege essa flutuação é justamente o grau de intimidade, de aproximação entre o locutor e o interlocutor das cartas, pois, como se sabe, quanto maior a aproximação afetiva, maior o nível de expectativa no que se refere ao universo das relações interpessoais.

Esse pensamento, na realidade, não é novo e é constitutivo da condição humana, pois, a partir do momento em que somos dotados de linguagem – e não cabe aqui perscrutar os infundáveis caminhos teóricos que levam em conta o seu domínio e a sua aquisição – e produzimos discursos, estamos narrando, descrevendo, informando, pedindo, ordenando a partir de um ponto de vista, isto é, a partir do que somos ou do que pensamos ser, levando em conta a nossa experiência de “seres no mundo”.

O objetivo deste artigo é, portanto, ajustar o olhar para a correspondência pessoal de autores da literatura, que se correspondem entre si, passando também a cartas de autores que se dirigem a amigo(s), irmão(s), cônjuge(s), para apontar que esses sujeitos-autores se reinventam e constroem um discurso de si que se mostra ora confessional, ora ficcionalizado. Nesse sentido, interessa-nos, ainda, trazer à tona a ideia de que esses autores se afastam, muitas vezes, do *ethos*<sup>15</sup> que constroem a partir de suas obras.

---

<sup>15</sup> Optamos por usar, aqui, a noção de *ethos*, como mostra Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 220) no sentido de imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para

## **2. A correspondência e a ficção de si**

A todo momento que operamos trocas verbais, estamos construindo “ficções” de nós mesmos. É importante ressaltar que não estamos tratando aqui da ficção de dimensão literária ou artística; falamos de uma “maneira” de narrar o que nos ocorre que perpassa necessariamente pelas nossas experiências e nos inaugura como autores de nós mesmos e a respeito de nós mesmos. Tudo se passa como se nos tornássemos um *alter ego* do nosso próprio eu. A respeito disso, o campo da psicanálise muito vem contribuindo desde os estudos de Freud sobre o inconsciente e a linguagem e a associação livre até o mais recente pensamento de Lacan, que reinterpreta o esquema do signo saussuriano.

A respeito das missivas, Ribas (2008, p. 31) nos diz que “não é por serem cartas que nos dizem ‘a verdade’, mas sim ‘verdades’”. Nesse sentido, ainda que autores consagrados da literatura saiam do campo da ficção literária, eles não escapam de construir uma espécie de “ficção de si”, especialmente quando se trata de cartas pessoais, objetos deste estudo. Ainda de acordo com Ribas (*op. cit.*, p. 31), “o afeto é a porosidade, a abertura que permitiria a alteridade, a presença do outro no discurso do mesmo”. Sendo assim, as cartas pessoais representam um terreno especialmente fecundo, quando pretendemos compreender que as relações discursivas partem de um campo que extrapola o autobiográfico e recaem no espaço da representação, da recriação e, como estamos adotando aqui, da ficção de si.

De maneira mais geral, quando se escreve uma carta, costuma-se entremear infindáveis estratégias discursivas, conforme os diferentes propósitos enunciativos. Desse modo, o locutor do discurso das missivas mescla estratégias segundo os objetivos de sua

---

exercer influência sobre seu alocutário. Trata-se, pois, de imagem de si que o orador produz em seu discurso e não de sua pessoa real.

enunciação, conforme pretenda argumentar, pedir, ordenar, narrar, descrever. A correspondência é, pois, um gênero que congrega diversos modos de organização do discurso<sup>16</sup>, pois sua estrutura macrotextual de certa forma rígida – em que aparecem o emissor e o receptor<sup>17</sup>, o assunto, o corpo textual e a assinatura do remetente – aceita diversos “modos de se dizer o que se diz”, inclusive com a possibilidade de misturá-los.

Nesse sentido, a correspondência íntima, pessoal, familiar parece apresentar um território mais propício a essa mescla de estratégias e de modos de organização discursiva, já que o locutor está, muitas vezes, diante de um “fluxo de consciência” regido, obviamente, pelo afeto que envolve a sua relação interpessoal com o destinatário “real” da carta. De acordo com Gomes (2004, p. 21),

A correspondência privada é, com frequência, um espaço que acumula temas e informações, sem ordenação, sem finalização, sem hierarquização. Um espaço que estabelece uma narrativa plena de imagens e movimentos – exteriores e interiores – dinâmica e inconclusa como cenas de filme ou de uma peça de teatro.

É justamente ao recuperar esse pensamento que percebemos, no discurso das cartas pessoais, um campo que pode coadunar ficção, narrativa de si, memória afetiva e episódica, confissões, entre outros modos de organização discursiva cuja perscrutação é, no mínimo, curiosa. É como se essa materialidade discursiva fosse – e talvez seja – o único “lugar” em que o pensar e o sentir se ajustem e se misturem sem problema algum, levando o locutor a um processo de desvelamento do eu, que opera do consciente ao inconsciente.

---

<sup>16</sup> Usamos, neste artigo, a definição e Charaudeau (2008) para modos de organização do discurso, cuja noção liga-se ao conjunto de procedimentos de colocação em cena do ato de comunicação, que correspondem a algumas finalidades (descrever, narrar, argumentar etc.).

<sup>17</sup> Utilizamos os termos “emissor” e “receptor” não nos moldes de Jakobson, mas para tentar dar conta da estrutura formal e espacial de diagramação da carta.

### **3. Aporte teórico-metodológico**

Longo (2011) pensa a linguagem como um universo descontínuo em relação à realidade, não podendo ser uma entidade geradora de significados definitivos. Segundo esse pensamento, o sujeito que “produz” a linguagem é um efeito dela própria, uma reverberação, um precipitado na ordem do discurso, do qual não é mestre. Nesse sentido, segundo Lacan (*apud* LONGO, 2011, p. 09),

Enquanto é linguagem humana, nunca há univocidade do símbolo (...) a linguagem não é feita para designar coisas; há um logro estrutural da linguagem humana, neste logro está fundada a verificação de toda a verdade.

O logro estrutural da linguagem humana consistiria em sua “estrutura de rombo”, análoga à do sujeito que a criou. Desse modo, quando pensamos em línguas naturais, pensamos sempre em três elementos: o “eu” (o sujeito que fala), o “tu” (o sujeito a quem se dirige a fala, portanto o sujeito que ouve) e o “ele” (o sujeito ou o assunto de que se fala). Sobre esse aspecto, Benveniste (1995) muito tem a nos dizer no capítulo intitulado “O homem na língua: estrutura das relações de pessoa no verbo”, em que afirma que o verbo é, com o pronome, a única espécie de palavra submetida à categoria da pessoa. Mais adiante, no capítulo intitulado “Da subjetividade na linguagem”, Benveniste (*op. cit.*) ressalta que a linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Segundo o autor, não se deve crer na imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. De acordo com Benveniste (1995, p. 285), essa ideia é, pois, pura ficção, já que

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem.

Sendo assim, o homem vai se constituindo como sujeito e vai constituindo o seu mundo na linguagem e a partir da linguagem. De acordo com essa noção trazida por Benveniste, o homem busca explicar, criar ou “reinventar” o mundo a partir das categorias da língua. Dessa forma, podemos rediscutir e até relativizar a concepção segundo a qual a linguagem serviria (apenas) para propósitos comunicativos. Segundo o que estamos defendendo aqui, ela serve a muitos outros propósitos anteriores a esse, que giram muitas vezes em torno da própria identidade do sujeito no mundo.

Corroborando esses pressupostos, Noam Chomsky (2014, p. 27), em entrevista a James McGilvray, cujos textos estão reunidos no livro recém-lançado “A ciência da linguagem”, nos diz que a linguagem não tem “a função externa” da comunicação, mas, antes, oferece-nos a “função interna” do pensamento. Essa concepção, conhecida como “mentalista” revolucionou os estudos da linguagem pós década de 70, quando o estruturalismo ainda era vigente como corrente de pensamento. Dessa forma, de acordo com Chomsky (*op. cit.*, p. 27),

A maior parte da linguagem em uso é de natureza interna; o que é externo é uma pequena fração dela “e o que se usa para a comunicação é, em um sentido muito importante, uma fração ainda menor dela”. Como as funções da linguagem são usualmente definidas de modo informal, não faz muito sentido dizer que a função da linguagem é a comunicação.

Assim sendo, de alguma maneira, o linguista defende a ideia de que o homem usa a linguagem muito mais para o conhecimento de si do que para a “real troca efetiva” com outro homem, uma vez que o próprio aspecto interacional se dá de modo a fornecer meios para conhecimento como sujeito.

Charaudeau (2008), usando ponto de partida diferente, mas não antagônico, já que está concentrado em “fundar” uma proposta semiolinguística do discurso e, de alguma maneira, retomando as proposições de Benveniste (*op. cit.*), propõe a linguagem como

ideia de dispositivo enunciativo de que fazem parte ao menos 4 sujeitos: o Eu-comunicante; o Eu-enunciador; o Tu-comunicante e o Tu-destinatário. Essa concepção, longe de considerar a linguagem e o discurso como meros instrumentos para a comunicação entre os interlocutores, lança mão do que o autor entende por “circuito interno” e que a nós cabe, aqui, chamar de “circuito das projeções”. Assim, temos um sujeito social, real, empírico – o Eu-comunicante (circuito externo), que projeta seu próprio “eu discursivo” – o Eu-enunciador, de acordo com a antecipação de um Tu-comunicante (circuito externo), que, por sua vez, representa, no campo interno do discurso, o Tu-destinatário. Em outras palavras, tudo o que se passa na linguagem, na enunciação e no discurso nada mais é do que uma “projeção” daquele sujeito-locutor. Ainda de acordo com Charaudeau (*op. cit.*), o ato de linguagem deve ser visto como um encontro dialético, encontro esse que fundamenta a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem entre os processos de criação e de interpretação. Ressalte-se, portanto, que por “interpretação” entendemos a decodificação de um discurso e, por isso, instaura-se como um processo que o autor chama de “circuito interno”, ainda que influenciada pelo chamado circuito externo.

Não poderíamos deixar de mencionar a importância dos estudos de Bakhtin (2006), que inauguraram uma nova concepção ao campo dos estudos da linguagem. Ainda que seu pensamento tenha inicialmente se desenvolvido no final da década de 20 e, portanto, anterior a Benveniste, Chomsky e Charaudeau – já citados neste capítulo, Bakhtin instaura a concepção que relaciona linguagem à dimensão ideológica e, por mais que essa noção pareça afastar-se do que estamos tratando aqui, entendemos que se trata de uma reinterpretação da concepção saussuriana de signo. Em outros termos, para Bakhtin (2006, p. 32), “ao lado dos fenômenos naturais, do material tecnológico e dos signos de consumo, existe um universo particular, o universo dos signos”. E acrescenta:

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade, ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica. (BAKHTIN, 2006, p. 32)

Dessa forma, podemos conceber que, embora a apreensão do signo seja constituída no “real”, no social e, segundo o estudioso, no ideológico, o sujeito se apropria dele, recriando-o conforme sua concepção de sentido. Em outros termos, o signo passa a ser “objeto” de valor simbólico e constitutivo de crenças por parte do sujeito-locutor, de modo que a própria “cadeia ideológica” se estenda de consciência individual a consciência individual, ligando uma à outra.

Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (2003) leva em conta aspectos da experiência, quando fala da criação de personagens. Como aqui nos cabe entender a correspondência como um espaço para a ficcionalização do sujeito discursivo, torna-se pertinente trazer à tona os dizeres do autor, que passamos a citar:

(...) a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido. Até agora estudamos as condições em que o espaço e o tempo do homem e da sua vida se tornam esteticamente significativos; mas também ganha significação estética a diretriz semântica da personagem na existência, a posição interior que ela ocupa no acontecimento único e singular da existência. (BAKHTIN, 2003, p. 127)

Para fechar este breve esforço teórico, retomemos, pois, a relação entre linguagem e psicanálise, brevemente apontada no início deste capítulo, e que assume importância singular para este estudo. De fato, a linguagem e a psicanálise são domínios tão contíguos que não é tarefa fácil estabelecer um limite entre os dois campos. Importa-nos ressaltar que entre o sujeito que fala e o seu ouvinte existe um anteparo, uma proteção, uma espécie de muralha que se ergue, mesmo quando há silêncio. Essa é a muralha da linguagem, se quisermos insistir na alegoria.

A contribuição da psicanálise aos estudos da linguagem leva em conta os fenômenos simbólicos que, ao serem instaurados, a partir da linguagem, são fundamentais à vida do espírito e estão relacionados ao inconsciente – importantíssima revelação de Freud. De acordo com o psicanalista,

No inconsciente, tudo é possível, não existe contradição, é tautológico, não há diferença entre verdadeiro e falso; o inconsciente conserva [então] o termo que exclui, é autorreferencial e irrompe nas formações (...) que aparecem no consciente (atos falhos, chistes, sonhos e sintomas). (FREUD, 1986, p. 25)

Como podemos notar, quando se trata do universo simbólico, da criação, o inconsciente pode se fazer presente como aparato justamente para o fluxo criativo. Nesse sentido, entendemos a ação de narrar, de narrar-se ou de construir uma ficção em torno de si um processo eminentemente criativo e constitutivo da atividade humana de produção de discursos.

Cabe, então, para encerrarmos o capítulo, entender a contribuição de Lacan aos estudos da linguagem. Ainda que Freud tenha trazido o importantíssimo conceito de “inconsciente”, foi Lacan quem ressignificou a concepção freudiana desse domínio, aliando-a a uma reinterpretação também do signo saussuriano. Afirmando que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”, Lacan (1986, p. 30) dá um passo a mais em direção à perscrutação em torno do signo linguístico, especialmente no que se refere à noção de “significante”.

Reinterpretando a noção saussuriana de signo linguístico, Lacan desconstrói a elipse em que figuram o significante na parte inferior e o significado na parte superior. Assim, para Lacan, há uma quebra na barreira da elipse – obviamente figurativa – em que o significante passa a ocupar a posição superior. Segundo o autor, o significante é preponderante na fala do locutor que, sem conseguir entender o que fala, aliena-se do sentido daquilo que diz. Por isso, ele torna mais grossa a barra que separa o significante e o

significado, de modo a torná-la mais resistente. Em suma, para Lacan, o significado só pode ser atingido por meio da ação imprevisível das formações do inconsciente. Em última instância, para o teórico, nós desperdiçamos palavras simplesmente porque essa é a nossa condição de falantes.

Podemos entender, a partir do exposto, que é, necessariamente, quando se trata do universo dos sentidos, do sentir e dos afetos, que as palavras se tornam insuficientes para dar conta da complexidade do humano. Nesses termos, quando ajustamos o olhar para a correspondência pessoal, notamos, invariavelmente, uma vocação volitiva por parte do autor por dizer o “indizível”, o “inconfessável” ou, ainda, uma vocação para o “narrar-se”. E, ao fazê-lo, ele se enxerga ao mesmo tempo como sujeito e como objeto do discurso em um *continuum*, ancorado pelas relações afetivas privadas. É o que tentaremos mostrar na seção a seguir.

#### **4. A autoria de si: as cartas e seus sujeitos-autores**

Para iniciar a análise dos excertos das correspondências selecionadas, é necessário ressaltar que optamos por trazer à tona as cartas trocadas entre autores da literatura brasileira, como Fernando Sabino e Clarice Lispector, mas também as trocadas entre esta e suas irmãs, na esfera domiciliar, porque entendemos que os sujeitos se colocam “afetivos” ao serem próximos, amigos e, muitas vezes, confidentes. Há, ainda, no pequeno *corpus* selecionado, fragmentos de correspondências trocadas entre Machado de Assis e seus colegas acadêmicos. Optamos, também, por trazer excertos de missivas trocadas entre Fernando Pessoa e sua namorada Ofélia Queiroz. Como se pode notar, a amostra é um tanto heterogênea, mas se homogeneiza porque privilegiamos três aspectos fundamentais ao compô-la: 1) o fato de tratar-se de autores conhecidos e consagrados, portanto, reconhecidos por um público-leitor consolidado; 2) o fato de os sujeitos locutor e interlocutor serem íntimos

em alguma medida, já que se trata de cartas pessoais e 3) o fato de os fragmentos terem sido extraídos de correspondências reunidas e publicadas em livro ou publicação, o que já leva em conta o seu valor de documento memorialístico, justamente por sua disponibilização para domínio público.

Levando em consideração tais fatores – e considerando que um recorte é sempre a possibilidade de se enxergar fendas e frestas de natureza diversa –, passemos à análise dos trechos selecionados:

- (01) (...) vou-me embora e não volto mais, estou triste e com pena de vocês aí tão longe, viajar é muito ruim. Ainda é tempo de não ir, não tomar o avião, dizer que esqueci o principal, e o principal é ficar, ir para casa, ler um livro, conversar, dormir e esquecer.

[...]

**E o meu, qualquer notícia que você receber de mim por intermédio dos jornais já tem um título inevitável e é justamente, em letras grandes: ‘O INEVITÁVEL ACONTECEU’. Assim somos nós no Rio de Janeiro, gripados todos, complicados e sentimentais, aguardando o sinal dos tempos.**

Correspondência de Fernando Sabino a Clarice Lispector.  
06 de maio de 1946. (SABINO, 2003, p. 13)

Podemos observar, no fragmento, um sujeito-locutor vacilante, tristonho, em tom melancólico, o que resvala no tom confessional de seu estado de alma. Resvala, porém também se recria, se reinventa quando ele narra a respeito de si em uma temporalidade futura, dando conta do acontecimento “inevitável”. Observamos, pois, que o locutor se coloca fatidicamente na condição de objeto a partir do qual “se enxerga” e “narra a respeito de si”, não havendo, necessariamente, fidedignidade com a “vida vivida” pelo sujeito “real” e empírico Fernando, especialmente na 2<sup>a</sup> parte do excerto: “assim somos nós no Rio de Janeiro, gripados todos, complicados e sentimentais, aguardando o sinal dos tempos (...)”.

- (02) Por que é que todo mundo quer sair do Brasil? E você é espírita é, Fernando? Então como é que você me pergunta o que eu faço às três horas da tarde? (...) Ou já falamos sobre isso? Às três horas da tarde

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

sou a mulher mais exigente do mundo (...) Se o telefone tocar dou um pulo e se me “convidam” eu pareço criança ou cachorrinho, saio correndo e enquanto corro, digo: estou perdendo minha tarde.

Correspondência de Clarice Lispector a Fernando Sabino.  
19 de junho de 1946. (SABINO, 2003, p. 20)

Esse trecho revela um locutor que se instaura em tom bem humorado – “*E você é espírita, Fernando?*” –, mas também irônico, quando diz “*às três da tarde sou a mulher mais exigente do mundo*”. Longe de querer revelar-se como “realmente é” (e haveria essa possibilidade?), o discurso epistolar de Clarice parece nos convidar a desnudar sua(s) persona(s) entediada(s) com o cotidiano, mas, ao mesmo tempo, enredada(s) por ele.

- (03) Sem carta para responder, escrevo para dizer que estou bem, sem novidades. Fui de novo ao médico; ele disse que estou bem e que a criança deve nascer lá para meados de setembro. De modo que vocês não se impacientem com a demora [...] E Márcia? Como está essa querida? Estou com a impressão de que vou ter menina também (...)

Correspondência de Clarice Lispector a sua irmã, Berna.<sup>18</sup>  
19 de junho de 1946. (LISPECTOR, 2007, p. 17)

O tom que aparece no excerto (03) é o de um sujeito de suposta “neutralidade” em relação aos acontecimentos em torno de si, como se a sua própria vida fosse desinteressante ou desimportante. No trecho, Clarice deixa claro que está grávida, mas parece não se envolver emocionalmente com esse fato. Ao contrário, parece distanciar-se, criando um espaço de deslocamento do próprio “eu”, a respeito de quem passa a narrar. Observamos, entretanto, que o locutor muda o tom quando lança mão de curiosidade acerca de um interlocutor que não é ele próprio: “*E Márcia? Como está essa querida?*”, sugerindo maior envolvimento quando não se trata da sua própria vida.

---

<sup>18</sup> Nesta carta, Clarice usa o vocativo “Berna”, mas, como se sabe, suas duas irmãs – cm quem trocava correspondências – chamavam-se Tania Kaufmann e Elisa Lispector.

Em outra carta, dirigida à mesma “Berna” (excerto 04), Clarice já se constitui como um sujeito mais instável e supostamente fragilizado, como se pode verificar em “(...) mas eu sou feita de tão pouca coisa e meu equilíbrio é tão frágil que eu preciso de um excesso de segurança para me sentir mais ou menos segura”. Na verdade, o tom do discurso pode parecer confessional, mas pode também sugerir uma ficcionalização que o locutor constrói de si mesmo, como uma espécie de tentativa de crença no que estava, de fato, afirmando. Veja-se o trecho:

- (04) (...) mas eu sou feita de tão pouca coisa e meu equilíbrio é tão frágil que eu preciso de um excesso de segurança para me sentir mais ou menos segura.

Mas eu te digo; eu nasci para não me submeter (...) Talvez minha forma de amor seja nunca amar senão as pessoas de quem eu nada queira esperar e ser amada (...)

Correspondência de Clarice Lispector a sua irmã, Berna.  
8 de julho de 1944. (LISPECTOR, 2007, p. 15)

Como podemos notar, o sujeito discursivo parece querer dar voz a um (possível) inconsciente que vem à tona no momento de enunciação da escritura da carta, já que o seu tom parece confessional, como se estivesse, de fato, em uma sessão de análise, por exemplo.

- (05) Mal tenho tempo de agradecer-te muito do coração o belo artigo que escreveste (...), a propósito das Americanas. Está como tudo o que é teu: muita reflexão e forma esplêndida (...)

Correspondência de Machado de Assis a Salvador de Mendonça.  
13 de novembro de 1876. (RIBAS, 2008, p. 57)

- (06) (...) com as minhas saudações, [despeço-me] e mande-me em troca alguns versos e se houve e, se não, a sua boa pessoa epistolar, que é a própria pessoa do autor. Adeus ...

Correspondência de Machado de Assis a Magalhães de Azeredo.  
11 de janeiro de 1880. (RIBAS, 2008, p. 57)

Os excertos (05) e (06) trazem o sujeito escrevente Machado de Assis em correspondência a seus colegas acadêmicos. Como

se pode observar, em (05), o locutor deliberadamente deixa claro que ele e seu alocutário participam do mesmo universo sociocultural: o da Academia, fazendo questão de enaltecer as qualidades literárias do seu destinatário (o que revela certa vaidade envolvendo as suas relações afetivas). Esse procedimento também aparece no fragmento (06), em que, arditamente, constrói-se a ideia em torno da qual a pessoa do escrevente e a pessoa do autor coincidem: “a sua boa pessoa epistolar, que é a própria pessoa do autor”. Fica patente, então, uma ideia de construção de si como pertencente não só à Academia, mas também a tudo o que se circunscreve em torno dela.

(07) por minha parte, passei todo este tempo sem lhe escrever mais, porque estive bastante doente (...)

[...]

[o médico] acabou por impor-me absoluto repouso intelectual e grande exercício físico. Eu sujeitei-me sem resistência, porque compreendi afinal quanto a saúde é necessária para realizar *o meu plano de vida*. (Grifos nossos)

Correspondência de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis.  
02 de março de 1895. (RIBAS, 2008, p. 58)

Nesse excerto de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis, percebemos o quão o padecer físico é digno de descrição, por vezes até pomenorizada, instaurando uma espécie de “pacto” entre os locutores enfermos e, em alguma medida, sanando-lhes a carência afetiva. Além disso, no trecho final selecionado, o locutor declara propositadamente que tem um “plano de vida”, que é o de escrever, o de ser escritor, ainda que isso seja depreendido apenas implicitamente. Nesse sentido, esse é um fragmento que atesta claramente a ideia de ficção de si, na medida em que o locutor coloca em palavras uma narrativa (um plano ou a intenção de construí-lo), que o posiciona como “personagem” de sua própria vida, vida esta que pode (e deve) ser construída por ele mesmo.

Os excertos (08) e (09) trazem fragmentos de correspondência trocada entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz, compilados recentemente no livro organizado por Richard Zenith e intitulado “Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa (1919-1935)”.

- (08) Meu bebezinho lindo: não imaginas a graça que te achei hoje à janela da casa de tua irmã! Ainda bem que estavas alegre e que mostraste prazer em me ver. Tenho estado muito triste e, além disso, muito cansado – triste não só por te não poder ver, como também pelas complicações que outras pessoas têm interposto no nosso caminho (...).

(Correspondência de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz.  
27 de abril de 1920. (ZENITH, 2013, p. 99)

- (09) Meu Nininho adorado: venho escrever ao meu amor para ralar muito com ele, pois que não recebi hoje a cartinha dele. Porque não escreveste amorzinho? Não esqueças o teu bebezinho não meu filhinho?

[...]

Eu gostei tanto de te ver! Foste hoje mais lindo do que nunca, porque disseste adeus ao teu bebezinho quando te foste embora. Amanhã espero-te ao meio-dia à janela para ver o meu lindo amorzinho, e dá sempre a volta ao Largo como costumavas sim meu Nininho?

Correspondência de Ofélia Queiroz a Fernando Pessoa.  
30 de abril de 1920. (ZENITH, 2013, p. 103)

Nesses fragmentos, fica patente a ideia de construção de um discurso de si que gira em torno dos afetos mais pueris, embora se trate de correspondência amorosa, pois é fato que a condição de ser amado muitas vezes pode se ligar a uma simbologia do mundo infantil, o que notadamente acontece no discurso e no trato cotidiano de muitos casais. A infantilização no tratamento usado entre Ofélia e Fernando instaura, então, um discurso em que o amor recupera sua condição romântica, “pura”, transcendental e idealizada, embora os dois possam (e devam) ter tido experiência de amor físico. Esse procedimento revela, de certa forma, a fragilidade emocional dos sujeitos envolvidos, distanciando-se, por exemplo,

do *ethos* construído na obra poética de Fernando Pessoa. Trata-se, pois, de um universo discursivo-referencial que só vem à tona porque os locutores se constituem – também ficcionalmente – como sujeitos-amantes no sentido de sujeitos que amam.

## 5. *Considerações finais*

O presente artigo pretendeu analisar algumas correspondências pessoais trocadas por autores da literatura entre si ou entre esses autores e locutores de sua esfera afetiva particular. Partimos do pressuposto de que a correspondência é um gênero capaz de coadunar uma série de estratégias discursivas entremeadas quando o locutor busca pedir, declarar, narrar, ordenar, entre outras intenções, uma vez que esse gênero pode incorporar – por vezes simultaneamente – vários modos de organização do discurso, sem que isso interfira na sua macroestrutura discursiva constitutiva. Além disso, defendemos a ideia de que o locutor do discurso epistolar na espera pessoal – e isso independe do fato de ser ele um escritor ou artista renomado – constrói um discurso de si, muitas vezes, ficcionalizado, ainda que, outras vezes, oscile para o tom intimista. Esse pensamento, em alguma medida, se afastaria do que se concebe como discurso de missivas, que, tradicionalmente, costumam ser vistas como uma textualidade eminentemente confessional. Foi justamente tentando observar esse movimento pendular que o presente trabalho se constituiu.

Os fragmentos selecionados para análise foram todos retirados de compilações reunidas em livros já publicados no Brasil, constituindo, assim, uma espécie de “memória epistolar” e possibilitando uma infinidade de análises em um *corpus* tão rico e vasto, cuja materialidade discursiva se prestaria, então, para diversos fins.

O que observamos, na análise empreendida, corroborou, na maioria dos casos, a hipótese inicial de que a carta pessoal é a materialidade discursiva em que o locutor constrói uma imagem de si, muitas vezes, baseado, no “fluxo de consciência”, motivado justamente pela aproximação afetiva e pela identificação que parece apresentar com seu alocutário. Nesse sentido, o estudo buscou recuperar, de alguma maneira, as concepções lacanianas de que o sentido, nas trocas verbais, frequentemente é obtuso e pautado, também, em um significado (nos termos saussurianos) difuso. Sendo assim, focando nossa análise nas contribuições que a psicanálise vem trazendo aos estudos da linguagem, buscamos aproximar o jogo discursivo das cartas pessoais, entendendo-as como o “lugar” em que o sujeito, ao falar de si, o faz ficticiamente, criando uma narrativa em que ele, como sujeito, invariavelmente se enxerga ou se coloca deliberadamente como objeto. É justamente essa alternância que defendemos aqui ser constitutiva do discurso da correspondência privada.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Huscitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours – Eléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette-Université, 1983.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHOMSKY, Noam. A ciência da linguagem: conversas com James McGilvray. Trad.: Gabriel de Ávila Othero, Luisandro Mendes Souza e Sérgio de Moura Menuzzi. São Paulo: Unesp, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GOMES, Ângela de Castro. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LACAN, Jacques. *Seminários*. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 7letras, 2008.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração: dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1991.

ZENITH, Richard. (Org.). *Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa – 1919-1935*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA  
A VERSATILIDADE DA FÓRMULA DISCURSIVA  
NA LITERATURA INFANTIL<sup>19</sup>**

*Patricia Ferreira Neves Ribeiro<sup>20</sup>*

**RESUMO**

Este artigo visa investigar a presença de fórmulas discursivas alteradas no domínio da literatura infantil. Neste estudo, problematiza-se o emprego de fórmulas (re)enunciadas para refletir sobre questões sociais que essas fórmulas ajudam a (des)construir diante do leitor aprendiz. Interessa observar se as fórmulas alteradas funcionam ou como um regime próprio de citação de enunciados (des)cristalizados ou como, efetivamente, mecanismos estratégicos para a construção de efeitos de sentido que “falam” discursivamente sobre a maneira como crenças de uma comunidade são postas em narrativa e sustentam certos imaginários sociodiscursivos – conforme noção tomada da Semiolinguística. O *corpus* selecionado é examinado em nível qualitativo, procedendo-se à descrição e à avaliação das escolhas lexicais de (re)construção das fórmulas discursivas. Nessa avaliação, considera-se a proposição segundo a qual o ato linguageiro, em sua dupla face explícita e implícita, resulta de uma articulação estrutural – da Simbolização referencial – e serial – da Significação atribuída pelas *circunstâncias do discurso*.

**Palavras-chave:** Fórmulas versáteis. Imaginários sociodiscursivos. Efeitos de sentido. Literatura infantojuvenil.

---

<sup>19</sup> Este artigo é uma versão modificada de outro (publicado na revista *Desenredo*, vol. 9, 2013), escrito a propósito do livro *No Caminho de Alvinho Tinha uma Pedra*, de Ruth Rocha e Ivan Zigg.

<sup>20</sup> Doutora em letras vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora de língua portuguesa na Universidade Federal Fluminense. E-mail: [patteitura@gmail.com](mailto:patteitura@gmail.com).

## **1. O início do caminho**

A circulação de expressões (des)cristalizadas na literatura infantil tem se revelado campo fértil para a evocação de um olhar sobre jogos de poder e modos de leitura que se inscrevem nesse domínio literário endereçado não apenas, mas também, à criança. O exame de fórmulas discursivas recriadas possibilita não só a reflexão sobre imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2006) que lhes são correspondentes, como também sobre diferentes construções de leitura que perpassam o universo da literatura infantil.

Os imaginários sociodiscursivos, sendo um testemunho dos julgamentos que a coletividade faz de suas atividades sociais (CHARAUDEAU, 2006), podem variar ou não à medida que uma fórmula é recriada. E a qualidade dessa variação tem relação direta com os modos de leitura que disseminam “polos ideológicos” sobre a formação do leitor.

Reconhece-se que expressões (des)cristalizadas, ou ainda, fórmulas discursivas e suas alterações são meios frequentes de difusão de julgamentos coletivos estereotipados e, por vezes, simultaneamente deslocados. Assim, é possível *problematizar* o uso de fórmulas discursivas em livros ilustrados, cujo público é (também) a criança.

A escolha de livros ilustrados para a apreensão de fórmulas discursivas e de suas derivações justifica-se, primordialmente, pelo fato de ser possível mostrar como o leitor aprendiz pode ser inserido nessa problematização, isto é, na “densidade história que se presentifica” (MOTTA & SALGADO, 2011, p. 5) na circulação das fórmulas discursivas.

O emprego constitutivo, e não ornamental, de sequências (des)cristalizadas, no âmbito da literatura infantil, faz delas lugar privilegiado de produção de sentido, uma vez que possibilita a ins-

crição de crenças, valores e princípios no texto. Com efeito, pode-se pensar como o leitor é afetado por esse dizer alheio sintético que assevera – mediante jogos de poder calcados naquelas crenças, valores e princípios – ora vozes mais consensuais, ora mais questionadoras diante de uma comunidade.

## **2. Para um caminho seguro**

No sentido dado pela análise do discurso, Charaudeau e Maingueneau mostram que o estereótipo é, “com os *topoi* ou lugares-comuns, uma das formas adotadas pela *doxa*, ou conjunto de crenças e opiniões partilhadas que fundamentam a comunicação e autorizam a interação verbal” (2004, p. 215). O estereótipo é o alicerce sobre o qual os interlocutores se apoiam para estabelecer comunicação, ação entre si. Isso se explica porque a palavra alheia, inscrita nos enunciados, é sempre retomada e respondida na interação verbal. Todo enunciado se constrói, portanto, sobre estereótipos, isto é, “sobre o já-dito e o já-pensado que ele modula e, eventualmente, transforma.”

Pensando em algumas enunciações-síntese como um fenômeno de estereotipia, é possível defini-las como uma representação coletiva cristalizada. Sendo essa representação estereotipada, tais enunciações circulam pelas trocas verbais não só indicando a intrínseca necessidade de se estabelecer normas de conduta aos homens de certa comunidade, mas também revelando os ajustes por que passam os valores instrutivos que divulgam. Portanto, a cristalização, sob a qual enunciações-síntese se estruturam, está longe de esgotar seu valor discursivo, porque, como se pode ver, na prática, estão abertas a muitas ressignificações.

Os estereótipos linguísticos são fixados na memória de uma comunidade linguística, depois de serem adquiridos pelos falantes com o conhecimento e o uso da língua. Além disso, são enuncia-

dos genéricos que, mesmo transportados para situações específicas de enunciação, definem-se por promover uma relação convencional, consensualmente partilhada entre a estrutura sintática e o conceito nomeado acerca de valores de um grupo social. Quando introduzidos, os estereótipos linguísticos facilitam a compreensão por parte do interlocutor, sendo mecanismos para a difusão de sentidos consensualmente instituídos.

Considerando o caminho até aqui proposto, examina-se, nesta pesquisa, a estereotipia linguística, com vistas à apreensão dos discursos que a modelam e que a fazem circular. Acredita-se que esses discursos alimentem a prática linguageira da estereotipia com o que foi pré-fixado pelo consenso, mas também com o que é modulado pela singularidade, numa espécie de *continuum*. Na constituição de um modo de leitura eficaz é essencial a investigação desse *continuum*, no que pese a natureza do próprio fenômeno linguageiro.

Com vistas à execução do que se postula neste artigo, é necessário recorrer também à noção de fórmula proposta por Alice Krieg-Planque (2010). Essa recorrência é necessária, sobretudo, para que se refine o conceito de estereotipia sobre o qual se debruce este trabalho.

Consoante Krieg-Planque (2010, p. 67) “a fórmula tem um caráter cristalizado pelo qual ela se identifica com uma materialidade linguística particular”, podendo, contudo, existir através de variadas paráfrases de que ela é a cristalização, o que inibe a imposição de um formalismo absoluto sobre o referido conceito. Vale ressaltar, entretanto, que ela não existe fora de uma sequência cristalizada bem identificável que condensa as múltiplas paráfrases.

Nesse sentido, não são fórmulas, grosso modo, os estereótipos de pensamento, uma vez que não são coconstruídos por uma “sequência verbal estável e repetida” (2010, p.69). Desse modo,

no trabalho proposto, a análise recai, essencialmente, sobre os estereótipos linguísticos – entendidos como fórmulas – e sobre suas derivações.

O conceito de fórmula se sustenta sobre quatro pilares. Na concepção de Krieg-Planque (2010), uma fórmula: a) tem um caráter cristalizado; b) assume uma perspectiva discursiva; c) exerce papel de referente social; d) abriga um aspecto polêmico. Dentro dessa perspectiva teórica, ressalta-se que essas quatro propriedades podem apresentar-se de maneira desigual, sendo cada uma delas mais ou menos verificável na enunciação da fórmula. São, nos termos de Krieg-Planque (2010, p. 111), “verificáveis em *continua*, e não mensuráveis em termos de presença ou ausência”.

Para a autora (*op. cit.*, p. 112),

O fato de a fórmula ser um objeto inscrito em um *continuum* não faz dela, de modo algum, um objeto totalmente acientífico que resiste a uma análise fundamentada. Ao contrário, o caráter contínuo do objeto – e conseqüentemente, a grande diversidade de silhuetas e figuras sob as quais será possível encontrá-lo – faz da noção de fórmula uma noção heurística, suscetível de ser sempre recolocada, revisitada, redefinida.

Para examinar a tênue linha divisória que vai da cristalização formulaica à sua alteração, é necessário, ainda, somar à fundamentação teórica já delineada outro conceito fundamental extraído de Gréssilon e Maingueneau (1984): o *détournement*. O *détournement* ou o *desvio* consiste em “produzir um enunciado que possui marcas linguísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque de provérbios reconhecidos” (*op. cit.*, p. 114) e que compreende tanto casos de captação quanto de subversão.

### **3. *Abrindo caminhos***

Entre tantos enunciados e especificidades enunciativas a serem capturados para análise no bojo dos livros ilustrados (também) para crianças, elegeu-se, como já exposto, o espaço do aparente apaziguamento das fórmulas discursivas; apenas aparente, uma vez que as fórmulas estão sempre em movimento, submetidas a constantes alterações.

Mais especificamente, são destacadas para análise duas distintas enunciações-síntese. A primeira delas figura na obra de Odi-lon Moraes, *Pedro e Lua*: “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho.”. A segunda é fragmento extraído do livro de Liana Leão e Márcia Széliga, *Julieta de Bicicleta*: “Até que um dia uma pedra no caminho atrapalhou Julieta”.

Ao circularem, essas enunciações remetem à famosa máxima: “No meio do caminho tinha uma pedra”, extraída do célebre poema de Carlos Drummond de Andrade – “No meio do caminho” – publicado, pela primeira vez, em 1928.

Embora a referida fórmula tenha conquistado autonomia e sido, portanto, integrada ao repertório de expressões populares do país, a construção “No meio do caminho tinha uma pedra” pode, entretanto, sugerir uma remissão paródica ao início da obra de Dante, *A Divina Comédia*. (Cf. ARRIGUCCI JR., 2002)

Nesse sentido, o poema de Drummond ecoa certa errância sofrida – descrita no percurso do poeta moderno – que, diante do próprio ato inaugural da criação, apresenta-se, ironicamente, já fatigado – “Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas” (DRUMMOND, 1928). E essa fadiga é a do “caminho infundável, que mais parece impedimento que via certa do encontro.” (ARRIGUCCI JR., 2002, p.73).

No meio do caminho, o que se encontra é a pedra irremovível, que corrói a alma ensimesmada e abatida. Reduzido a uma situação narrativa básica, o poema conta um acontecimento, qual seja o “do caminhante que se defronta com o obstáculo – situação essa que se converte no drama íntimo de quem se abate diante da barreira”. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 72)

Inegavelmente, os ditos recriados – “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho” e “Até que um dia uma pedra no caminho atrapalhou Julieta” – apontam para a recorrência desse significante drummondiano, cujas pistas (“pedra” e “caminho”) é possível seguir. Diante das recriações, o interlocutor captura a circulação de um significante estável e em constante repetição. Tal estabilidade faz-se necessária para seu funcionamento como significante partilhado. Assim, as novas fórmulas fazem ressoar uma que lhes é anterior e sobre a qual estão calcadas. A partir dela, entretanto, propõem novos efeitos de sentido.

Considerando as recriações a seguir: “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho” e “Até que um dia uma pedra no caminho atrapalhou Julieta”, em paralelo à versão original: “No meio do caminho tinha uma pedra”, verifica-se que são derivações que resultam de diferentes processos de retextualização (MARCUSCHI, 2004). Esses processos figuram em uma associação sintagmática – “no caminho tinha uma pedra” – de certo modo, bloqueada.

O termo “retextualização” é entendido como uma espécie de “tradução”, como uma forma de “reescrita”, que produz mudanças de um texto para o outro; ambos pertencentes, entretanto, à mesma língua. Essa atividade de transformação textual pode ocorrer por apelo a processos de substituição, de acréscimo, de supressão e de fusão, e pode envolver mudanças na forma das expressões cristalizadas em metáforas, ritmo e construção.

Diante do primeiro fragmento, observa-se que o enunciado derivado efetua alterações importantes diante da fórmula canônica. Essas modificações ocorrem por apelo tanto ao recurso da supressão quanto ao do acréscimo de itens lexicais. Tal versão resulta, sobretudo, da inserção dos termos “muito bonita” e “cruzou”, que se relacionam diretamente ao signo “pedra”. Nessa recriação, a arquitetura sintática do dito convencional (SAdv + verbo ter + SN) é bastante alterada. Na nova formulação, que integra o fio da narrativa poética – “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho” –, o sintagma “uma pedra” passa a exercer o papel sintático de sujeito da oração temporal. Ao assumir essa função, a “pedra” personificada atua sobre o caminho do menino Pedro.

Analisando a segunda construção derivada, verifica-se também o uso da estratégia da supressão aliada à do acréscimo. São suprimidos, na versão inédita, os termos “meio” e “do” do adjunto adverbial, assim como se alarga o dito convencional pela inclusão da expressão “Até que um dia” e do verbo e de seu complemento: “atrapalhou Julieta”. A configuração sintática da oração é alterada, uma vez que o sintagma “uma pedra” é alçado, na nova construção, à condição de sujeito, cuja ação recai, na explicitação da estrutura sintática, sobre o objeto “Julieta”.

As alterações propostas relativamente à construção original não invalidam, contudo, a propriedade de cristalização – de ordem memorial – que as caracteriza e que as pode conduzir à versão primeira. Esse paralelismo que recobre a parte significativa da fórmula não deixa o leitor perder de vista a voz matriz.

Por outro lado, se é verdade que essas formulações concorrentes da fórmula original se inserem num quadro de “pertencimento morfosintático e lexical” relativamente à fórmula original, é verdade também que tais formulações apontam para uma “instabilidade fundamental dos significados”. Em outros termos, as

construções derivadas funcionam como concorrentes das formas primitivas, do ponto de vista sociopragmático, ao encerrarem uma espécie de bifurcação entre o senso comum e seu deslocamento para o universo da obra em que se inserem.

Por sua vez, esse deslocamento é sintomático do uso discursivo que se faz da fórmula “No meio do caminho tinha uma pedra”, uma vez que exhibe a produção de diferentes julgamentos acerca da temática em questão. A propósito, no que concerne a essa dimensão discursiva, atente-se para o fato de que é seu uso linguageiro – circunscrito social e historicamente – que desencadeia o percurso da sequência para o alcance do caráter *formulaico*. Além disso, enquadrar a fórmula numa configuração discursiva equivale a vê-la no papel de um referente social.

Cada vez que é retomada, a fórmula põe em evidência seu papel de referente social, ou seja, a função de ser uma sequência material por que passam, obrigatoriamente, os discursos produzidos no espaço público num determinado período. Isso leva à dimensão do caráter notório da fórmula. Diante de tal notoriedade, como bem elucida Salgado (2011, p. 155), “todos são chamados a assumir alguma posição em relação ao que está condensado no material linguístico cristalizado, sintetizador de usos, de retomadas”.

Para que se flagre a heterogeneidade de posições frente à fórmula focalizada, observe-se, inicialmente, o fragmento extraído de *Pedro e Lua*, obra de Odilon Moraes: “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho”, em contraste com a máxima: “No meio do caminho tinha uma pedra”.

A fim de acomodar o dito “No meio do caminho tinha uma pedra” à construção da narrativa proposta, o sujeito enunciador particulariza o caminho anunciado pela inserção do pronome adjetivo anafórico “seu”, cujo referente é “Pedro”. Estabelece-se, neste

caso, uma relação semântica de pertencimento entre “Pedro” e “caminho”.

Por meio da introdução do anafórico “seu”, a generalização e a atemporalidade, intrínsecas aos ditos populares, são direcionadas para um fato particular, localizado no tempo e no espaço, de acordo com a história narrada. Isso mostra que, no discurso, o que é normalmente tomado como uma categoria referencial estável pode tornar-se instável, por consequência de uma mudança de contexto ou de ponto de vista. No “aqui” e no “agora” do texto elaborado, a ausência de um agente (o caminho é de qualquer um), estabilizada na versão canônica, torna-se instável pela inserção do pronome “seu”, que remete a “Pedro”.

Para contextualizar, é válido resgatar a história narrada. No referido texto, um menino chamado Pedro vê semelhanças entre a pedra e a lua. Um dia, ao se deparar com uma tartaruga que parecia, inicialmente, uma pedra, Pedro a associa, no entanto, à lua, em razão da beleza do casco esverdeado do bichinho. Assim, o menino acaba por conjugar as imagens da lua e da tartaruga à da pedra. Desse encontro de olhares, nasce uma forte amizade que une Pedro às L/luas.

É nesse enredo que a fórmula derivada se insere e é, nesse contexto, que deve ser analisada, a fim de que se investigue a flutuação semântica da construção fonte e seus correspondentes imaginários sociodiscursivos e os modos de leitura oferecidos.

O conceito “de entrave” interposto na vida de qualquer ser humano, metaforicamente sustentado pela fórmula original é, de certo modo, subvertido na versão derivada, uma vez que o dito é orientado para um sentido diferente do original. Nesse caso, a renúncia é concebida como um *détournement* ou *desvio* que comporta a estratégia da subversão. No interior da história comentada, estabelece-se uma divergência entre o que apregoa a versão convencional e o que a nova instaura. E é justamente por essa bre-

cha da divergência, marcada discursivamente, que capturamos os diferentes imaginários sociodiscursivos constituídos a partir da fórmula selecionada.

Na obra de Odilon Moraes, a leitura da máxima (que “vive” na instância linguageira drummondiana), baseada na metáfora “dificuldades (pedras) são impedimentos para o deslocamento (caminho)”, é, inicialmente, cancelada. Favorece-se, neste primeiro momento do novo contexto, uma construção de leitura calcada na simbolização referencial <sup>21</sup> dos termos “pedra” e “caminho”, conforme se vê nos trechos retirados da obra: “... Pedro, que nunca olhava para o chão, tropeçou numa pedra...”, “... E descobriu que as pedras tinham caído da lua...” e “Então, a cada noite, Pedro juntava pedrinhas para perto da lua.”. O menino Pedro julga que as pedras sejam pedacinhos da lua e trata de catá-las aos punhados para colocá-las próximas à sua origem, imaginando a lua como algo semelhante a uma pedra – “Desde que lera num livro que a lua era uma pedra grande que flutuava no céu, Pedro ficara encantado”.

Autoriza-se esse jogo da recriação uma vez que objetos concretos podem ser, efetivamente, encontrados, “juntados” (“Pedro juntava pedrinhas para perto da Lua”) numa via, num caminho: “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho”.

Além disso, mais especificamente, a leitura do termo “pedra”, segundo sua referencialidade, é favorecida – no interior desse novo universo do discurso – em virtude de o citado mineral integrar, sintagmaticamente, enunciações em que ele pode ser apre-

---

<sup>21</sup> Para Charaudeau (2008, p. 37), o ato de linguagem resulta de uma dupla atividade: a simbolização referencial e a significação. A primeira “tende a unir uma forma material a um determinado conteúdo de sentido produzindo uma *condensação semântico-formal*”. A segunda “tende a fazer essa união irromper em uma multiplicidade de relações sentido-forma, produzindo uma *disjunção semântico-formal*”.

ciado conforme sua natureza concreta, como: “... Pedro, que nunca olhava para o chão, tropeçou numa pedra...” e “... Pedro levava um punhado de pedras...”.

Com efeito, cancela-se, inicialmente, a metáfora consensual mais transparente: “dificuldades são impedimentos para o deslocamento”, para se recobrar o sentido de “pedra” como mineral.

Em consequência, com base na leitura referencial dos termos “pedra” e “caminho”, o efeito de sentido produzido é outro. O mineral “pedra” – que se encontra no espaço público – é algo agradável a Pedro. Trata-se de um objeto fruto de grande descoberta (“... e descobriu que as pedras tinham caído da lua”), a que Pedro passa a se dedicar: “Então, a cada noite, Pedro juntava pedrinhas para perto da lua.” e “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras...”.

Ao mesmo tempo, constata-se que uma nova metáfora, a incidir sobre o item “pedra”, parece ser delineada no seio da obra. Identificada a pedra a algo muito bonito – “... quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho” – encerra-se a ideia de que a “pedra” é algo agradável aos olhos do menino e, como tal, algo que é valioso para ele. Nesse sentido, assume-se outra associação metafórica na totalidade discursiva do texto em questão, qual seja a de que “o agradável é valioso”.

O texto se abre a essa nova significação, sobretudo quando o menino descobre ser a pedra uma tartaruga: “Pedro logo descobriu que era uma tartaruga...”. Sob o olhar de Pedro, “a tartaruga” agora é a representação de uma conquista positiva, acentuada pela semelhança entre o bichinho e a lua: “... mas como seu casco parecia uma grande lua esverdeada, ele a chamou – Lua” e “Pedro adorava aquela pedra linda que era Lua...”.

Ainda, assumindo a pedra como uma tartaruga, rompe-se, no interior do texto, com ideia de que a inevitável e permanente

circularidade da pedra inserida no dito é um obstáculo à criação, seja ela poética – como sugere Arrigucci (2002, p. 73): “Nela (na pedra) reside a dificuldade básica que para ele (Drummond) funda a criação: é fator desencadeante e, simultaneamente, entrave do ato poético” – ou não. No universo discursivo de *Pedro e Lua*, a circularidade da pedra é, pelo menos inicialmente, rompida – “Pedro logo descobriu que era uma tartaruga”, encerrando o claro efeito de sentido (significação) positivo da vida.

A pedra identificada à tartaruga é quem cruza o caminho do menino Pedro; ela não está lá imóvel como um entrave perturbador da travessia, mas como algo vivo, desencadeador de descobertas: “... quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho”. Sua vivacidade é atestada ainda pelos movimentos que faz em direção ao menino e aos caminhos que Pedro percorre: “... achava graça em vê-la seguindo seus caminhos”.

Na passagem do dito original às derivas que figuram no texto, observa-se, nesta narrativa poética, não só que Pedro se vê seguido pela pedra/tartaruga – “... vê-la seguindo...”, como também que os caminhos que ele percorre são vários – “... seus caminhos”. Nessa recriação do dito original, ressalta-se que agora há uma multiplicidade de caminhos percorridos pelo menino, como são múltiplas as relações estabelecidas no texto entre Pedro, pedra e L/lua. Além disso, é a “pedra-L/lua-tartaruga” que o segue ao longo dos caminhos, invertendo-se a lógica da versão canônica da máxima. Essa inversão reforça mais uma vez a vivacidade da “pedra” – “E assim foram crescendo, juntos, Pedro... e Lua” – ao mesmo tempo em que corrobora ser ela apreciada como algo que diverte o menino: “... e achava graça em vê-la seguindo meus caminhos”.

Ao mesmo tempo, contudo, o sentido metafórico consensual do termo “pedra” é ainda mantido reconhecível ao final da narrativa poética. Nesse sentido, flagra-se o *desvio* ou *détournement* co-

mo um caso de captação, ao se verificar a utilização da autoridade convencional do estereótipo linguístico.

Ao chegar de férias da cidade, Pedro deseja rever a tartaruga: “Como Pedro não viu Lua, quis saber da tartaruga.”. Para sua surpresa, disseram-lhe que “havia dois meses não aparecia fora do casco”. E, mesmo após chamá-la, “... Lua não veio.”. Diante dessa nova situação, o *continuum* de sentidos flagrado na esfera do dito derivado é retomado. A “tartaruga”, ao não aparecer fora do casco, é fisicamente comparável, em termos de simbolização referencial, a uma pedra, ao mesmo tempo em que passa a representar, no escopo da significação, um impedimento ao encontro. Como um entrave, a pedra/tartaruga deixa os sentimentos do menino corroídos: “Deu dor no coração ver Pedro com saudade da amiga”.

Pedro transita por um *continuum* de sentidos: do referencial ao metafórico, do qual decorre uma produção de efeitos de sentido para o referente, que ora o inserem na perspectiva do objeto físico, na direção tartaruga-pedra: “De noite, foi levar o casco de Lua para junto das pedras”, ora o inserem na perspectiva do que ganha vida, na direção pedra-tartaruga: “Lá, descobriu que tartaruga também tem saudades”.

Mais uma vez, nos campos das associações metafóricas “dificuldades (pedras) são impedimentos para o deslocamento (caminho)”: “Deu dor no coração ver Pedro com saudade da amiga” e “o agradável é valioso”: “Lua tinha mudado de casa. Voltou para a sua”, a pedra/tartaruga lhe rende novas descobertas. Poeticamente, os temas da amizade e da morte são desvelados na narrativa por meio de sutis metáforas que ora aproximam o referente do que é libertador: “Pedro amava Lua” e do que aprisiona: “Lua parecia uma pedra. Escapa-se assim à visão estereotipada de morte e a um didatismo que poderia explicá-la. Pela ótica da criança, o conflito se resolve de maneira poética.

A fórmula derivada, “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho”, expõe a heterogeneidade constitutiva da fórmula básica, que conduz à construção de outra significação, outros valores, outros imaginários sociodiscursivos. Recria-se, no interior da obra de Odilon Moraes, novo real discursivo justamente pela matéria formulaica que o constitui. O imaginário consensual acionado pelo dito “No meio do caminho tinha uma pedra”, qual seja o que refere os impasses da passagem do homem pela vida, é, em parte, ultrapassado pela leitura multifacetada proposta pela fórmula alterada no texto em tela.

Em *Pedro e Lua*, abre-se para o conglomerado de noções que postula o termo “pedra” como signo: não se impõe à criação a leitura consensual do dito. Isso, aliás, parece já estar configurado no início da própria narrativa, quando se ultrapassa a visão dicotômica de pedra como algo que é irredutível em si mesmo, e de lua como o que liberta: “Pedro queria dizer pedra, mas tinha a cabeça na lua. Lua queria dizer lua mesmo, mas parecia uma pedra”.

A construção em foco transita pelas diversas noções que o signo “pedra” pode comportar, sendo elas, ora mais, ora menos consensuais. A “pedra” é tanto algo que dificulta o deslocamento, quanto o que o torna agradável, sendo, por vezes, até difícil saber onde um sentido começa e o outro termina. Isso revela que a significação se constrói, de fato, no texto, não ocorrendo, previamente, à sua elaboração. Segundo Charaudeau (2008, p. 26), “não se pode determinar de forma apriorística o paradigma de um signo, já que é o ato de linguagem, em sua totalidade discursiva, que o constitui a cada momento de forma específica”.

O imaginário sociodiscursivo do “impasse”, do “fim” e da “morte”, produzido de modo metaforicamente consensual pelo dito “No meio do caminho tinha uma pedra” e ecoado por tantos outros estereótipos linguísticos que se centram sobre tal referente,

como: “Pedra no sapato”; “Tirar leite de pedra”; “Coração de pedra”, é ultrapassado, em parte, no livro *Pedro e Lua*. Recorre-se também, nesta obra, ao imaginário do virtuoso: para Pedro, em seu caminho, tinha (tem) “passagem”, “começo” e “vida”. Por isso mesmo, atesta-se a imbricação da morte e da vida: “Lua parecia uma pedra”. No jogo entre essência (vida) e aparência (morte), a dicotomia morte/vida se apaga em narrativa também endereçada à criança.

A fim de se constatar, mais uma vez, a variável posição de retomada diante da fórmula em tela, examine-se, agora, a passagem inserida no livro de Liana Leão e Márcia Széiga: “Até que um dia uma pedra atrapalhou Julieta”, em contraste com a versão original: “No meio do caminho tinha uma pedra”.

Como já mencionado, essa reformulação, embora aluda à construção fonte, efetua mudanças por apelo tanto à supressão, quanto ao acréscimo. Essas alterações objetivam incorporar à construção original elementos pertinentes à narrativa em questão.

A propósito, a história em tela, intitulada *Julieta de Bicicleta*, inicia-se por descrever as sistemáticas ações da menina Julieta em seu dia a dia – “Julieta acordava exatamente à mesma hora, todo dia” e “Meio-dia, hora da escola, e Julieta, empertigada, de uniforme esticadinho, limpinho, passadinho, ia andando, em uma linha absolutamente reta” – para, em seguida, no tempo da narração, contar as aflições de Julieta, frente às curvas do caminho: “Até que um dia uma pedra atrapalhou Julieta, que parou, estancou, indecisa: Que fazer?”, e, especialmente, relatar a curva que a menina encontra de posse de sua nova bicicleta: “Pedalava num ritmo perfeito até que surgiu uma curva muito encurvada. Julieta estancou. Pensou: ‘O que haverá depois da curva? Essa curva estraga meu caminho em linha reta’...”.

Pela ampliação da fórmula tradicional, verifica-se que ela é capturada para dentro da narrativa. A expressão adverbial “Até

que um dia” abre o texto para o modo de organização narrativo e insere a fórmula derivada no fio da história que se começa a narrar.

Nesta obra, assim como na anteriormente analisada, o leitor, diante da feição contemporânea do enunciado cristalizado, se vê enredado pela possibilidade de lê-lo segundo a simbolização referencial de “pedra” como mineral. Essa afirmação se confirma pela leitura paradigmática estabelecida entre o signo “pedra”, que figura no dito reenunciado, e o termo “pedregulho”, que aparece logo em seguida: “Antes que Julieta tomasse a difícil decisão, um garoto do colégio cruzou sua frente e, displicente, sem perceber, chutou o enorme pedregulho de papel machê”.

Interessante constatar que a esse modo de leitura, calcado no sentido supracitado, soma-se a significação de “dificuldade” proposta pela metáfora consensual: “dificuldades (pedras) são impedimentos para o deslocamento (caminho)”. Em *Julieta de Bicicleta*, não se rompe com a interpretação automatizada proposta para a fórmula canônica; antes, reafirma-se a metáfora consensual mais transparente, sobretudo, pelas evidentes escolhas sintáticas e lexicais. Decorre, daí, um *desvio* ou *détournement* que faz uso da autoridade sentenciosa da máxima em prol de uma reenunção submetida ao processo de captação.

O verbo selecionado, “atrapalhou”, direciona o texto, claramente, para o sentido de “entreve” proposto pela versão original da fórmula. Ao mesmo tempo, acentua-se a ideia de que a “pedra”, no papel sintático de sujeito, é “obstáculo” provocador da dificuldade que atinge Julieta – alvo da ação – em seu deslocamento.

A fórmula derivada, presente no texto em questão, evoca a original, reafirmando sua metáfora mais transparente e facilitando seu reconhecimento. E, além disso, a “pedra” localiza-se em rua denominada “Carlos Drummond de Andrade”, ressaltando-se a intertextualidade por semelhança entre o dito reenunciado e o verso

que figura no poema de Drummond, verso que se fez máxima do repertório popular.

No universo do discurso de *Julieta de Bicicleta*, a fórmula modificada transita pelas noções que instituem a “pedra”, tanto como mineral, quanto como “entrave”. Especialmente, a “pedra”, lida conforme a metáfora consensual, é, de fato, algo que dificulta o deslocamento. Nessa direção, percebe-se que o desvio da versão inédita da fórmula, relativamente à canônica, passa a ser mínimo. Neste caso, portanto, reforça-se o imaginário sociodiscursivo do “impasse”, do “fim” e da “morte”, que circula a propósito da renúncia “Até que um dia uma pedra atrapalhou Julieta”.

#### **4. (Im)passes do caminho**

Foi de grande interesse apreender as posições de retomada – assumidas pelas diferentes obras e por seus correspondentes imaginários sociodiscursivos – diante do que se sintetizou pela fórmula discursiva “No meio do caminho tinha uma pedra”.

Aliás, sendo essas retomadas às fórmulas o que as instauram como centro de polêmica, evidenciou-se, nessa travessia em que a fórmula em questão se fez ponto de passagem obrigatório, que, a cada nova enunciação, houve a construção de um referente próprio. Em outros termos, cada enunciação, atravessada inevitavelmente pela fórmula, assumiu, relativamente a ela, posição, ora mais “problematizadora” – “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou seu caminho” – ora mais consensual – “Até que um dia uma pedra atrapalhou Julieta.”, na rede interdiscursiva em que se situa.

Assim, neste trabalho, constatou-se a heterogeneidade constitutiva das fórmulas básicas, especialmente da construção “No meio do caminho tinha uma pedra”, explicitada nas derivas analisadas. Pôde-se perceber como tal variabilidade produziu modos de

leitura voltados a um conglomerado de sentidos, ora mais, ora menos constantes.

E esse *continuum* de sentidos – da simbolização referencial à significação – impulsionou as distintas construções de leitura relativas às obras *Pedro e Lua* e *Julieta de Bicicleta*.

Em *Julieta de Bicicleta*, apontou-se, unicamente, para a confirmação do imaginário sociodiscursivo do impasse, do fim e, quiçá, da morte que se interpõe na travessia – dentro daquilo que foi pré-fixado pelo consenso. Nesse sentido, enredou-se/implicou-se o/um leitor aprendiz dentro de um modo de leitura que o integra ao mundo por conformidade a uma crença já instaurada coletivamente.

Por sua vez, em *Pedro e Lua*, a leitura se construiu em direção também a novo valor, crença e princípio – no âmbito do que foi modulado pela singularidade – uma pedra no meio do caminho pode ser símbolo da passagem, do começo, da vida, agradável ao sujeito que a encontra, em razão do valor inestimável que agrega ao percurso vivido. Nesse sentido, libertou-se/implicitou-se o/um leitor aprendiz, engajado em um modo de leitura provocativo e formativo.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., D. *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, Nºs 17-18. Niterói, 2014*

GRÉSILLON, A.; MAINGUENEAU, D. Polyphonie, proverbe et détournement. *Langages*, Paris, n. 73, p. 112-125, março, 1984.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRIEG-PLANQUE, A. *A noção de “fórmula” em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010.

LEÃO, L.; SZÉLIGA, M. *Julieta de bicicleta*. São Paulo: Cortez, 2005.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2004.

MORAES, O. *Pedro e Lua*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MOTTA, R. M.; SALGADO, L. *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011.

## ORALIDADE, NARRATIVA E MITO: UMA PROPOSTA DE LEITURA DIALÓGICA

*Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos*<sup>22</sup>

### RESUMO

O artigo versa sobre algumas possibilidades de diálogo entre imagens míticas e sua reelaboração pelas vozes do narrador oral tradicional e do narrador moderno. Para tanto, iniciamos com uma discussão acerca da figura do narrador primordial, na qual intentamos problematizar certos lugares-comuns relativos a sua conceituação. Sob o amparo teórico dos estudos de Walter Benjamin, propomos uma reflexão focada nos elos entre narração, experiência e modernidade, com a intenção de pensar as configurações dialéticas instauradas pelo Modernismo brasileiro, voltando-nos, especificamente, para o conto “o Besouro e a Rosa”, de Mário de Andrade. Por fim, a partir de uma leitura comparativa entre narrativas míticas que partilham a imagem da virgem fertilizada, pensaremos a construção da protagonista, Rosa, a tessitura das vozes narrativas embaralhadas e a desconstrução das estruturas narrativas tradicionais, em um processo sofisticado de hibridismo entre o popular e o erudito, capaz de dessacralizar e reinventar tanto os mitos pagãos, quanto os religiosos e os burgueses, em um enfrentamento simbólico de um mundo em desencanto.

**Palavras-chave:** Oralidade. Narrativa. Mito. Leitura.

### *1. Narração e oralidade*

A imagem do narrador oral arcaico não pode ser compreendida fora da sua condição sagrada, sob os olhos da sociedade grega antiga. Narrar era uma condição aliada à magia: o detentor da

---

<sup>22</sup> Doutora em literatura comparada na Universidade Federal Fluminense e professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: dcmendes28@gmail.com

palavra partilha de seu poder sacro de criação e é considerado como alguém capaz de reconhecer o passado, o presente e o futuro. Ele é um bardo, uma figura confiável, pois narra o mito e imprime sentido à vida coletiva, às expectativas, aos sonhos e aos temores presentes em sua sociedade.

A força do narrador oral não é sua, mas constrói-se como derivada de uma causa externa. Ela vem de uma inspiração divina, da qual ele se alimenta. Uma musa o escolhe e o sustenta nessa condição especial dele. Por sua vez, as musas são apoiadas por sua mãe, Mnemosyne, a deusa da memória: a relação entre a narrativa e a memória é essencial e já aparece no mito da experiência de maternidade desta titânide.

Diz esse mito que Zeus, após alcançar a glória, ainda não estava satisfeito. Faltava-lhe a conquista de Mnemosyne, com quem gostaria de dormir. Ele se disfarçou de camponês e obteve o seu intento. Após nove noites juntos, Mnemosyne concebeu e, após nove meses, passou nove dias dando à luz suas nove filhas, as musas da Arte.

Não é difícil ler o mito como uma metáfora das relações entre a arte e a memória. Até mesmo o mais poderoso dos mortais, Zeus, precisa da memória para preservar a sua lembrança e, assim, manter o seu poder. De nada adiantariam os seus feitos grandiosos se caíssem no esquecimento. A memória é um modo de sobreviver e narrar uma forma de driblar a morte; em laços de simbiose, lembrar e contar são estratégias para refutar o silêncio e afirmar o desejo de vida e de continuidade. Nesse sentido, Tzvetan Todorov lembra-nos: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (2006).

Segundo Nelly Novaes Coelho (1993), o narrador primordial caracteriza-se por ser uma figura

que se transformou em contador de estórias, (alguém que não se apresenta como autor, não inventou os fatos narrados, mas presenciou-os

ou soube deles por alguém, guardou-os na memória e os conta para outros).

Embora entendamos a perspectiva da confiabilidade em relação ao narrador primordial, gostaríamos de pontuar que nos parece essencial distingui-lo de um portador neutro da verdade. Em primeiro lugar, pela ausência de distinção entre ficção e verdade no período arcaico. De fato, a própria categoria de ficção é muito recente, do fim do século XVIII (Cf. EAGLETON, 2003). Portanto, soa-nos como anacrônica e um pouco ingênua a percepção do narrador primordial como um elemento detentor de uma verdade absoluta, no lugar de percebê-lo como um articulador complexo de narrativas reelaboradas a partir de seu potencial criativo, em um mosaico de citações, invenções e diálogos. Não acreditamos ser esse o sentido postulado por Coelho para o conceito de narrador primordial, entretanto cabe aqui a observação por termos nos deparado algumas vezes com essa compreensão em alguns trabalhos alusivos a este conceito.

Assim, gostaríamos de aqui derivar a partir da conceituação de Coelho a condição do narrador primordial como um elemento de autopoiese, isto é, como uma máscara ficcional assumida pelo sujeito portador da voz, que toma para si a função de mediador de um desejo de verdade; no espaço do desejo cabem o sonho, a imaginação, a esperança e até mesmo os medos e os receios. Como marcadores capazes de delinear esse perfil, aparecem referências ao testemunhal, seja ao testemunho vivido por ele ou por outra pessoa que o confia uma história vivida. Entretanto, não caberia a assunção dessa perspectiva como verdadeira, pois a organização da narrativa primordial não se constrói como verdade ou falsidade, mas como confiável, em torno de uma convenção partilhada e reconhecida tanto pelo narrador quanto pelos seus ouvintes. Pensar essa confiança como convenção e entender a labilidade entre fato e ficção no período arcaico permite-nos sair de uma compreensão literal e equivocada da função assumida por este tipo de narrador.

A narrativa do século XIX retoma a convenção do narrador mediador e confiável, em um momento de consolidação dos Estados nacionais, em alinhamento ao movimento romântico e a sua valorização da cultura popular. Em meio a tal quadro, surgem autores que tomam para si a tarefa de coletar e difundir as narrativas orais, especialmente os contos de fadas transmitidos geralmente pelos camponeses ágrafos, de geração a geração<sup>23</sup>. O seu processo de escrita não é o de mera transferência e registro, obviamente: ela é manipulada, adequada, recortada, acrescentada, distorcida e a manutenção da figura do narrador confiável permeia esta mediação, dotando-a de uma aura de verossimilhança – mas não de verdade ou falsidade, como dissemos<sup>24</sup>.

Entretanto, aqui não temos um sujeito que toma para si a função de ser narrador oral, um contador de histórias que se assume na convenção como mediador de algo não inventado, mas vivido, por ele ou por outro, recusando em meio a esse jogo simbólico a autoria. Ao contrário: há um autor que inventa uma voz narrativa, por isto já distante dele como eu-biográfico. O movimento do eu-autor que cria o outro-narrador, como instância do jogo ficcional a assumir o seu papel de mediador confiável, de ponte entre a tradição oral e a escrita, ao contrário do eu que se quer um narrador distante da autoria como prova de sua confiabilidade. Logo, são construções ficcionais com peças diferentes em estratégias diversas, pois na obra escrita o narrador como contador de histórias

---

<sup>23</sup> Não estamos com isso crendo na condição pura e essencial das narrativas camponesas; antes concordamos com a perspectiva teórica desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1993), a qual aponta para a circularidade cultural presente nas relações entre a alta e a baixa cultura.

<sup>24</sup> Não é apenas nos contos de fadas que encontramos um narrador mediador; este foi um artifício narrativo empregado recorrentemente nos romances românticos; aqui no Brasil, por exemplo, em *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; e em *Lucíola* e *O Guarani*, de José de Alencar, para citarmos alguns.

desdobrar-se-ia como reminiscência de uma operação intelectual que não pode sobreviver, senão como nostalgia.

É neste sentido que Walter Benjamin (1994) refere-se à figura do narrador romanesco, em um tom ambigualmente melancólico e esperançoso. Leitor de Georg Lukács, o qual identificava o romance como “a epopeia de um mundo que saiu dos trilhos” (2000), Benjamin arquiteta a sua compreensão sobre a figura do narrador do romance a partir de sua tensão com o contador de histórias (o narrador oral)<sup>25</sup> e analisa como parâmetros para essa fricção as formas de produção e de experiência das sociedades artesanais e capitalistas, ligando a contação de histórias à primeira e o romance à segunda.

Em um mundo pré-capitalista, a produção artesanal modularia condições para a partilha do tempo e da experiência coletiva (*erfahrung*). Benjamin afirma: “O tédio<sup>26</sup> é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. Sem o tédio, isto é, o tempo ocioso, não podemos sonhar e usufruir da *erfahrung*, da teia de laços na qual o ser constrói-se e é construído em solidariedade comunitária, com seus esteios fundados na tradição, na forma de trabalho e no modo de comunicação. O filósofo escreve a partir de um contexto no qual assistia à decadência dessa solidariedade e percebe no romance um traço destacado da contraposição entre a vivência individual (*erlebnis*) e a experiência que se esgotava.

---

<sup>25</sup> A edição brasileira emprega o título “O narrador”. O artigo original chama-se “Der Erzähler”, isto é, o contador de histórias. Há edições em inglês que traduzem o termo do título como “storyteller”, o que denota uma maior proximidade com o termo em alemão.

<sup>26</sup> Tédio aqui deve ser compreendido como um momento duplo de distensão e apreensão do ser, como um estágio em que estaríamos, ao mesmo tempo, atentos e imersos em nosso eu; é a fusão da pulsão de ser com a liberdade do tempo ocioso. Ou, se remetemo-nos à excelente leitura de Susana Kampff Lages, “é a atenção simultaneamente concentrada e distensa de quem ouve uma história” (2002).

Era preciso recuperar dentro do romance um modo de narrar fundado na oralidade, mas como fazê-lo fora de uma interdição que anuncia a tarefa como fadada à ruminância da reminiscência de um *modus vivendi* em profunda crise? Benjamin, sabiamente, não oferece uma resposta, mas indica como um traço para reflexão a narrativa do escritor russo Nicolai Leskov, considerada pelo pensador alemão como fortemente influenciada pelas formas de narrar artesanais/orais.

O trabalho artesanal das sociedades anteriores ao capitalismo<sup>27</sup> disponibilizaria o tempo ocioso fundamental para ouvir e ser ouvido, dentro da coletividade. O sujeito está mergulhado em uma dimensão temporal cíclica, marcada pela natureza; nela emerge a imagem do velho, com a sua experiência de vida que urge ser repartida assim como a experimentada pelo marinheiro e pelo viajante, que saíram da aldeia para conhecerem o mundo. A reunião da comunidade tece um universo no qual o ato de narrar instaura-se como a concretização de uma experiência solidária de troca de saberes. A narrativa não pertence ao narrador: ela o extrapola e só faz sentido se assim o for; joga-se na roda e permite-se ser manipulada, de modo a diluir a vivência individual e a se ressignificar no grupo.

“E se o fim fosse diferente?” é pergunta bem-vinda e abre-se para um movimento de *mise-en-abyme* presente e importante neste processo de trocas simbólicas orquestradas pela narrativa oral e conduzidos (embora não dominados) por contadores que narram não apenas com palavras, mas com gestos, olhares, timbres

---

<sup>27</sup> Embora a perspectiva benjaminiana perceba uma cisão binária entre o tempo de um mundo artesanal e o tempo de um mundo industrial, ela não pode ser compreendida de uma forma rígida. Podemos perceber grupos que se mantêm de algum jeito, no século XXI, orientados por uma perspectiva de experiência relativamente próxima a das sociedades pré-capitalistas, como indígenas e pessoas interioranas, dentro de países capitalistas e, agora, globalizados. É possível perceber a heterogeneidade temporal e tecnológica em recortes espaciais distintos em nosso país, por exemplo.

de vozes. Ele doa a si, íntegro, para fazer-se, e aos outros, parte de um todo. Por isto, Benjamin estabelece uma feliz analogia entre o narrador oral e o oleiro: assim como o artesão imprime no objeto de barro as suas digitais, aquele imprimiria no que narra a sua marca. “Forma artesanal de comunicação”, a narrativa oral “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1994).

Em seu caráter aberto e sensível, a narrativa oral postula-se como uma latência; eis a sua força e a sua oportunidade de sobrevivência. Benjamin ilustra o poder da contação de histórias quando compara uma parábola egípcia a uma semente trancada em uma pirâmide:

essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (BENJAMIN, 1994).

Para Benjamin, será a forma romanesca a portadora de outro tipo de experiência narrativa, consolidada em meio ao caos e à degradação deixados como rastros pela consolidação do capitalismo como forma de produção. Fora da *erfahrung*, depara-se com o desconexo, a informação abundante e fragmentada, em um quadro de tal modo radicalizado que o leva a uma vivência de choque, na qual a memória encontra-se frágil, invertebrada e o sujeito não consegue mais a reflexão profunda e tampouco a fruição estética.

O controle do tempo levaria ao esfacelamento dos laços de coletividade e ao empobrecimento da experiência coletiva, imergindo o sujeito no que ele conceitua como a *erlebnis*, a vivência individual do ser. Aniquilado no que toca à partilha de suas experiências e às trocas simbólicas coletivas, o ser instaurado em um mundo capitalista encontra uma nova forma de narrar, fora da oralidade, presente no romance.

A leitura do romance é vista como a experiência mais solitária dentre todas, pois:

quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional) (BENJAMIN, 1994).

Quem lê o romance não partilha da tessitura de elos e diálogos presentes na narração oral. A performance da leitura romanesca é singular em seu isolamento. Forma-se um paradoxo: o *telos* do romance situa-se no desafio de simbolizar o sentido da vida, mas ao aceitar o convite para a leitura, o indivíduo experimenta a perplexidade e o limite, pois as perguntas suscitadas pela narrativa ficariam sem resposta aparente.

O romance poderia falar, portanto, não sobre a experiência ampla e plena que imprimiria significação à vivência, o que seria possível na narração oral, prenhe de rituais, tradições e significados coletivos. Na forma romanesca, a própria instauração de um FIM, escrito em letras garrafais para emoldurar-se como limite virtual, atenta para o fato do romance falar não sobre os sentidos da vida, mas “sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1994). Fora da troca, o leitor fecha-se em sua reflexão e encontra no romance um destino alheio capaz de lhe dar “o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 1994).

A pluralidade da experiência desejada pelo pensamento benjaminiano nas narrativas escritas encontraria uma possibilidade de esteio ao buscar tecer-se em torno de elementos presentes nas narrativas orais, como ele compreende acontecer na obra de Leskov, em um mundo onde o narrador oral não estaria mais presente senão como nostalgia. Aqui, o alento está em um modo de narrar que primária por cultivar a latência de sentidos, como uma semente milenar preservada em uma pirâmide egípcia e que, após atravessar o deserto dos anos, seria ainda fértil; assim, uma história

cujo final não estivesse cristalizado poderia ser análoga “a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”<sup>28</sup> (BENJAMIN, 1994). Provocar “espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1994) é a sua força, o seu encanto e a sua potência de sobrevida.

Levar o leitor ao espanto e à reflexão, retirando-o de sua experiência pobre, é um traço desse novo modo de narrar desejado por Benjamin. Gostaríamos, neste ponto, de pensar alguns modos, em seus limites e possibilidades, pelos quais podemos compreender as articulações entre a narrativa oral e a narrativa moderna escrita. Como objeto para essa reflexão, escolhemos o conto “O Besouro e a Rosa”, de Mário de Andrade. Nele, desejamos explorar possíveis elos dialógicos com algumas narrativas míticas, tendo como ponto de convergência a tematização da virgem fecundada e o modo como o olhar modernista de Mário reinventa o *topos* em tela.

## **2. A voz narrativa em Mário de Andrade**

Para tanto, cabe discorrer, ainda que brevemente, sobre a chamada primeira fase do Modernismo brasileiro, na década de 20, que se caracterizou de modo geral pelo alinhamento às vanguardas artísticas europeias e, conseqüentemente, à experimentação estética bem como à reflexão aguda sobre a identidade brasileira, sobretudo em seus aspectos culturais, linguísticos e sociais, em uma percepção ampla.

Em consonância ao desejo de pensar respostas para a indagação “O que é o Brasil?”, muitos modernistas aliaram a experi-

---

<sup>28</sup> Aqui, Benjamin tomou como exemplo a narrativa de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit. O historiador seria um narrador exemplar para Benjamin justamente por sua narrativa ter a força de provocar leituras múltiplas sobre os seus significados.

mentação ao pensamento sobre as feições do nacional na opção por escreverem de um modo próximo à oralidade, mimetizando uma linguagem popular e afastada da gramática normativa, como o fizera alguns anos antes Lima Barreto, referência para muitos autores do movimento. A recuperação de um modo de narrar potente, com traços profundos da contação popular de história, aparece em várias narrativas pertencentes a todas as fases modernistas – primeira, segunda e terceira – nas obras de autores como Mário de Andrade, José Lins do Rêgo e Guimarães Rosa (este em suas alquimias mitopoéticas).

Mário de Andrade, pois, segue assim uma senda anunciada como uma possível passagem para a descoberta dupla de aspectos da brasilidade e dos processos experimentais literários. A adoção em seus contos, sobretudo nos compilados posteriormente em *Os Contos de Belazarte*<sup>29</sup>, de um narrador que se assume como depositário de uma história apresentada literariamente como uma confissão, como o relato de alguém ou fruto de sua própria experiência, aproxima-o da figura do narrador primordial – embora também esta apresente as suas especificidades, como veremos.

A escrita literária de Mário e as suas opções estéticas nela reverberadas apoiam-se em um projeto complexo de reflexão sobre o nacional e as suas possíveis vertentes, no qual se empenhou por toda a vida, baseado em questionamentos e discussões incessantes. Descobrir nuances da cultura brasileira significava trazer à tona possibilidades de marcar a identidade estética do país e vice-versa, em um processo de retroalimentação. Afasta-se de uma noção essencialista e exótica do nacional, duvida de quaisquer meios tranquilos para fixá-lo e organiza o seu trabalho de investigação como um modo de operação mental e estética no qual são abertos vasos comunicantes para o diálogo entre o popular e o erudito, a fim de valorizar a primeira e imprimir novas possibilidades à últi-

---

<sup>29</sup> Escritos entre 1923 e 1925. O conto “O Besouro e a Rosa”, foi escrito em 1923.

ma, fora do engessamento deixado pelo verniz europeu, tomado à época como referência artística e de comportamento, tantas vezes criticado por ele.

Podemos, portanto, apontar um processo de práxis na obra de Andrade, em um movimento incessante de reorganização, vital para a provocação e a transformação por ele desejadas em meio ao quadro cultural periférico em que se encontrava inscrito. Assim, *Os Contos de Belazarte* é um dos muitos legados artísticos deixados pelo autor em sua visão literária que abraçava os contextos históricos e culturais como essenciais para se pensar e produzir literatura, jamais como um modo de simples referência, mas, principalmente, de transformação. Podemos traçar um paralelo entre esse olhar e a proposta cubofuturista de Vladimir Maiakovski: “A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”.

### **3. *Virgens em mosaico de vozes***

Enfileiram-se, n*Os Contos de Belazarte*, marcas anunciadoras da problematização de formas narrativas tradicionais. A partir do espaço simbólico do subúrbio da cidade de São Paulo são organizados elementos de linguagem que potencializam imagens de decadência, incerteza, ilogismo, fragilidade e desconexão nas quais deslizam os sujeitos ficcionais em contos unidos pela voz narrativa dupla – do narrador e de Belazarte, o qual confiou ao primeiro as histórias narradas<sup>30</sup>.

A voz narrativa de Belazarte e o narrador primordial possuem como traço de convergência, como dito, a condição de mediador, o fato de não assumir a autoria dos contos. Ao contrário, Belazarte afirma a sua transmissão pela apreensão da circularidade

---

<sup>30</sup> Não podemos deixar de nos lembrar da presença do narrador mediador também em *Macunaíma*.

oral de histórias testemunhadas por ele ou por outros. A figura do narrador a quem Belazarte as confia instaura-se como um duplo que se revela e oculta ao mesmo tempo, apoiado na sentença inicial dos contos: “Belazarte me contou”. A fala/escrita de Belazarte é a de uma voz suburbana e amoral, em confronto com as normas de polidez e de belas-letras, obsoletas para o pensamento sobre um contexto tão anfracto.

Embora este seja um tópico presente em boa parte da crítica literária, compreender Belazarte como um *alter ego* de Mário de Andrade é reduzir a profundidade do jogo de máscaras dos narradores tecido pelo escritor. Várias vezes, o autor foi confrontado por essa perspectiva e sublinhou Belazarte como ser autônomo. Essa autonomia há que ser pensada em sua condição ficcional:

Eu estou achando que o defeito de certas histórias de Belazarte é que estão um pouco pesadonas de tão compridas porém contra isso não posso nada. É estilo de Belazarte e não meu. Por mais que considere artisticamente esses casos não posso diminuí-los! Não são meus e palavra que não estou fazendo blague. São de Belazarte figura imodificável.<sup>31</sup>

Ao dar voz a Belazarte, o narrador mergulha em seu universo desestruturado e em sua linguagem áspera e híbrida tanto no que tange à mescla da oralidade e dos padrões da escrita quanto no enfrentamento de signos da tradição e da modernidade, na cidade representada em um processo transformador profundo, no qual emergem novos modos de comportamento, sotaques, códigos e tecnologias. Nessa orquestra urbana e precária, o processo de modernização gera novos significados para as formas de viver e os espaços. Aponta o subúrbio como uma potência simbólica no qual as contradições da modernidade expõem-se, em um microcosmo

---

<sup>31</sup> ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade, de 23 de novembro de 1926, *apud* MARQUES, Aline. Uma história que Belazarte não contou. In: *Os Contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

onde se situam laivos de miséria e conservadorismo, no limite da experiência humana.

A fala pessimista e cética de Belazarte tem como matéria-prima as circunstâncias desse mundo. Dentro dele, “O Besouro e a Rosa” foi o seu primeiro conto, segundo depoimento de Mário de Andrade. Além disso, o livro reúne contos diversos, escritos em momentos distintos, com o alinhavo da voz narrativa e da marcação de sua situação de mediador (“Belazarte me contou”).

O jogo narrativo inserido na mediação e a presença de marcas profundas da oralidade (parágrafos grandes, períodos curtos, ausência de pontuação em certos momentos, ritmo oscilante entre a fluência e a dispersão, em alguns poucos momentos) permeiam o texto como traços distintivos a aproximar-lhe do narrador primordial (até mesmo do narrador sonhado por Benjamin, a partir da obra de Leskov). Todavia, há elementos que impõe a sua diferença, sobretudo o fato de Belazarte não ser um narrador confiável. Marcas como o emprego do “ou”, “mas não sei não”, “não sei quantas vezes”, “Hmm, me esquecia” (ANDRADE, 2008) estão presentes em todos os contos e revelam um foco narrativo do qual também participam a limitação e a dúvida. Muitas vezes, o narrador apresenta uma possível verdade imersa em tranquilidade, para expô-la em seu avesso sinuoso, como na passagem abaixo, revelando os desvãos do comportamento humano: “Rosa viera para a companhia delas aos sete anos quando lhe morreu a mãe. Morreu ou deu a filha que é a mesma coisa que morrer” (ANDRADE, 2008).

Destarte, o pessimismo é um traço forte da narrativa e inverte a tradição das histórias primordiais, com os seus finais nos quais as personagens tornam-se “felizes para sempre”. N’Os *Contos de Belazarte*, Rosa foi “muito infeliz” (ANDRADE, 2008) e como ela Carmela, Teresinha... A felicidade só é possível aos loucos e aos inconscientes no universo de Belazarte, assim como na

tragédia a *hybris* (o excesso, a falta do herói) apresentar-se-ia somente na brecha da loucura e do erro inconsciente (Cf. LUKÁCS, 2000). Na contramão da tragédia, a inconsciência é o único suporte para uma vida feliz; qualquer consciência alerta para a condição trágica inerente à vida. Assim, a alegria, na voz de Belazarte, é cerzida pelo avesso: em suas histórias, a felicidade é trágica<sup>32</sup>; ele “não sabe conceber o que seja a felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável”, como disse o autor no prefácio não publicado de *Os Contos de Belazarte* (ANDRADE, 2008).

Não se trata aqui de uma “felicidade elegíaca” como a afirmada por Benjamin em “A imagem de Proust” (1994), ou seja, da tristeza contida pela consciência do limite presente na condição de ser feliz. A referência nas narrativas de Belazarte é a de que fora da inconsciência, não há magia possível, pois o mundo revela-se como um espaço de incompreensão de si, do outro, da vida. Se há um momento inicial de crença da personagem em algum rastro do maravilhoso ele se dá como alienação prontamente desconstruída pela mordacidade da voz narrativa (FLORES, 2011). Do mesmo modo, mitos modernos da ideologia burguesa – o elogio da pobreza e da simplicidade, o recato feminino, a gratidão afetuosa – são dissolvidos, sem piedade, pelo narrador. Faltam a felicidade e as recompensas em um movimento no qual a moral da história inverte-se em desespero latente.

Há a presença nos contos, apesar do caráter circunstancial da narrativa, de um começo semelhante ao pontuado por Vladimir Propp em relação à morfologia dos contos populares, através de situações de dano, proibição e carência. Porém, a estrutura binária

---

<sup>32</sup> Importa aqui retomar a figura de Malazarte, que surge par e passo com a de Belazarte. Como forças que se opõem, Malazarte, oriundo do imaginário popular brasileiro (especialmente, em torno da personagem folclórica Pedro Malasartes) e Belazarte assumem, respectivamente, o otimismo e o pessimismo frente à vida.

percebida pelo estudioso em tais contos - isto é: dano/reparação; proibição/desobediência que gerará um conflito a ser resolvido; e carência/restituição – é dissoluta em uma teia narrativa que desfaz quaisquer vias para a redenção da moralidade; a reparação é impossível, a não ser como promessa tênue e logo desfeita, ainda que a revelação sobre o despedaçar do sonho da personagem ocorra em outro conto, como no caso da personagem João, de “O besouro e a Rosa”.

Em “O Besouro e a Rosa”, encontramos elementos residuais de um arquétipo presente em mitos arcaicos de várias culturas, como a bíblica, a egípcia e a grega: o da virgem fecundada. Campbell (2008) aponta para a recorrência em múltiplas culturas de narrativas míticas e populares alusivas à figura da virgem como mediadora de um poder transformador, o de ser mãe do mundo ou de seus ícones sagrados, com a capacidade de restaurar a esperança em momentos de angústia, violência e medo.

Nos mitos de Europa, Leda e Dânae, Zeus toma a forma de animais – respectivamente, um touro, um cisne – e de chuva de ouro para fecundar as virgens. A força da natureza atua como dinamizadora do cosmo e a mulher é a catalisadora dessa continuidade; a mudança não a atinge, senão como eventual modo de colocá-la em uma situação de dificuldades e conflitos, geralmente junto ao seio familiar, que será, todavia, resolvida.

O mito mais conhecido da virgem fecundada no ocidente talvez seja o de Maria de Nazaré, na narrativa do Novo Testamento. Em um mundo desastroso e repleto de erros, “as pessoas clamam por alguma personalidade que em um mundo de corpos e almas confusas representará de novo as faces da encarnação” (CAMPBELL, 2008). Herodes seria um símbolo extremo de violência, egoísmo e desgoverno em face do qual a virgem fertilizaria o poder capaz de domá-lo e restabelecer o equilíbrio.

No conto de Mário de Andrade, Rosa é uma virgem inconsciente sobre a sua vida e o seu corpo; vive de modo reificado em uma família da qual não participa senão como objeto utilitário concreto e emocional para as duas mulheres que a compõem. A comparação de Rosa com uma virgem santa aparece no começo da narrativa por várias vezes. O narrador a representa como pura e inocente, tal qual “uma freirinha”, uma “santinha”.

Entretanto, o olhar narrativo a vê como “santinha representativa que está no altar, feita de massa pintada. A outra, a representada, você bem sabe: está lá no céu não intercedendo pela gente... Rosa si carecesse intercedia. Porém sem saber porquê”. A “santidade” de Rosa, portanto, é fruto de sua alienação; seu caráter não é bondoso, mas flácido. Como a santa de massa pintada, a protagonista do conto é moldada em sua ignorância. E em confronto à tradição religiosa, o narrador apresenta a santa do céu como incapaz de interceder. Rosa intercede justamente por ignorar sua subjetividade e seu papel no mundo. São “a pureza, a infantilidade, a pobreza de espírito” que a confinam em uma “redoma que a separava da vida”. Sua santidade não é virtuosa. Não há transcendência, mas alienação em seu papel de santa, derivada da pobreza de sua experiência.

O confinamento material e existencial de Rosa será abalado por um evento que catalisa uma transformação radical na personagem. À noite, em seu cotidiano e automático ato de deitar-se, a moça esquece a janela aberta, por onde entra um besouro. Sem querer, ela descobre a sexualidade e o seu corpo como potência de prazer com o inseto. A reação de Rosa ao ato sexual grotesco é um misto de nojo e gozo, de desespero e de ruptura com a inconsciência que a dominava. Em uma onda de espasmos e reações físicas assustadoras, ela liberta-se da redoma metafórica em que se encontrava, sendo encontrada por Dona Ana e Dona Carlotinha “espasmódica com a espuma escorrendo pelo canto da boca. Olhos

esgazeados relampejando que nem brasa. (...) Rosa não falava se contorcendo”. (ANDRADE, 2008)

Como nos mitos de Leda e Europa, o elemento masculino que desvirgina a moça é um animal. Porém, Rosa não é fecundada, apenas desvirginada. O animal que a possui não é belo e delicado como o cisne e muito menos forte, como um touro. Um besouro é pequeno, nojento, reles, mas é com ele que Rosa descobre-se como ser e goza o seu corpo, rompendo com a redoma da santidade. Por essa via, a simbiose entre humano/animalesco e o grotesco revelam um movimento próximo à perspectiva do Naturalismo. Rosa instaura-se em uma espécie de entre lugar intertextual de representação, do qual pode dialogar tanto com as virgens fecundadas, em especial com Maria, como com Pombinha, de *O Cortiço*, desvirginada simbolicamente por um elemento natural como Rosa, no caso pela força do sol, em uma transformação que a leva à degradação.

No caso de Rosa, a perda da virgindade também a leva à ruína psíquica e moral, tal e qual Pombinha, porém por uma via mais sofisticada do que a descrição de um processo de ruína progressivo, como ocorre com a personagem de Azevedo. Para Rosa, a violação da virgindade gera o fim da inconsciência e o conseqüente mergulho na lucidez trágica. Em um movimento de tensão entre força e fragilidade internas, Rosa não suporta a consciência e entra em uma espiral de pulsão que a conduz a um novo momento de desequilíbrio e desespero.

Por outro lado, a relação de Rosa com o mito bíblico de Maria não está somente nas alusões à ingenuidade de Rosa no começo da história. Ela se liga, também, à empoderação da personagem, após perder simbolicamente a sua condição de intocada. No mito mariano, a virgem fecundada não é tocada, mas transforma-se fisicamente com a gravidez e obtém um poder que não é para si, mas para ser dado ao mundo. No conto, a jovem é tocada pelo besouro

em um ato sexual grotesco, que a transforma existencialmente. Ela toma o poder legado pelo ato para si. Rosa torna-se outra, na visão de suas tias/patroas, que assumem o papel metafórico de Herodes, ou seja, da representação do domínio, do egoísmo e da violência simbólica, tão mais fortes, porque veladas, na relação entre ela e as “tias/donas”. A protagonista deixa de ser uma metonímia, alguém que só usa os “pedaços de corpo” úteis para o serviço doméstico. Aqui, a violação da virgem catalisa a mudança do seu eu e o desespero da lucidez diante de um mundo miserável como ela.

Na trilha de um desejo simbiótico, Rosa anseia casar-se com o besouro que a possuía. Na impossibilidade, reage com descontrole e casa-se, literalmente, com o primeiro homem com quem se depara após o episódio do inseto: Pedro Mulatão, bêbado e desempregado. O destino de Rosa se casa com a ideia de fatalidade: ela é tomada por uma pulsão pelo casamento, não importava com quem. Ela precisava cumprir aquele destino. Não há recompensa alguma pelos danos sofridos pela personagem e relatados desde o início da narrativa, como nos contos populares, o que contraria a expectativa do leitor que espere encontrar nas histórias de Belazarte o equilíbrio binário presente nos contos tradicionais. A protagonista sofre desde a infância, quando é abandonada pela mãe e começa a trabalhar em um regime servil travestido de relação familiar; em dado momento, aparece João, moço bom, belo e trabalhador que se apaixona por Rosa, alimentando as expectativas de um final feliz, em consonância aos contos tradicionais. A teia narrativa de Belazarte enreda o leitor ingênuo e retira sem piedade a sua esperança: não apenas Rosa continua a sofrer, como o seu príncipe encantado será desprezado, em um desenho narrativo que se repetirá nos finais infelizes para sempre da maioria de seus contos.

O sofrimento de Rosa continua e, embora a personagem oscile por três fases de percepção – a alienação inicial; a consciência do corpo e da miséria; e a pulsão enlouquecida, que a empurra para a semiconsciência –, ele nunca a abandona, e se instaura como

condição de sua vivência, como se a pobreza espiritual e material não tivesse condições de enfrentar os meandros da complexidade amorosa, reduzindo o amor à experiência física. Sem príncipes encantados e filhos salvadores, a virgem modernista de Mário tem na ingenuidade um defeito e no desespero um fado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma*. São Paulo: Klick, 1999.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Edunb, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

*BÍBLIA sagrada*. Petrópolis: Vozes, [s.d.].

BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Califórnia: New World Library, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Ática, 1993.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLORES JR., Wilson J. Belazarte e os engodos da modernização brasileira. *Revista Garrafa*, n. 23, jan.-abr. 2011.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARQUES, Aline. Uma história que Belazarte não contou. In: ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

OLIVEIRA, Irenísia Torres. Subúrbio e modernização: os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade. *XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## A REVOLUÇÃO APRENDIZ NAS NARRATIVAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

*Jane Rodrigues dos Santos*<sup>33</sup>

### RESUMO

O presente texto busca refletir sobre o enlace literatura e história, no tocante ao teor revolucionário presente em ambos os conceitos. Para tanto, são invocadas especialmente as leituras dos romances portugueses *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, e *Balada da praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, ambos posteriores à Revolução dos Cravos de 1974. Objetiva-se, sobretudo, refletir sobre as implicações subjetivas, artísticas e ficcionais do dizer literário em meio ao processo de transição poder-resistência na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa. Poder. Resistência.

Neste momento em que desejamos refletir sobre a vertente revolucionária da arte nas narrativas portuguesas contemporâneas, vale dedicarmos especial atenção aos dizeres de Félix Guattari, que revelam que entre a intenção de promover revoluções políticas e o desejo revolucionário existem diferenças marcantes:

A ideia de micropolítica do desejo implica, portanto, um questionamento radical dos movimentos de massa decididos centralizadamente e que fazem funcionar indivíduos serializados.

A coincidência entre a luta política e a análise do desejo implica, desde então, que o “movimento” permaneça na escuta constante de qualquer pessoa que se exprima a partir de uma posição de desejo,

---

<sup>33</sup> Doutora e mestra em estudos literários e professora-tutora de literatura portuguesa do curso de letras da UFF, consórcio CEDERJ/UAB. E-mail: [jane.dos.santos@hotmail.com](mailto:jane.dos.santos@hotmail.com)

mesmo e sobretudo que ela se situe ‘fora do assunto’, ‘fora do sujeito’. (GUATTARI, 1981, p. 177-178)

Portanto, muito mais do que falar do âmbito político do acontecimento revolucionário, o que se almeja é focalizar essas expressões de resistência que se dão principalmente na dimensão da própria escrita (nascida de um dizer fora do assunto), em sua enunciação que supera as impossibilidades do chamado real e, por ventura, no próprio enunciado que prolonga a expectativa de uma ruptura constante com a ordem vigente, resultante ora de posicionamentos caóticos, ora da reflexão e da mudança de conduta no seio mesmo dos automatismos cotidianos.

Para os estudiosos de literatura portuguesa contemporânea, a palavra revolução ganha significado especial, visto que as histórias portuguesas recentes giram em torno da Revolução dos Cravos. Afinal, no período pós-74, diversos autores recorrem à memória e à história recente de seu país para compor seus romances. Os motivos que levam estes autores a optarem por esta releitura, a princípio tomada como histórica, podem ser considerados a partir de dois aspectos: a possibilidade de livre expressão proporcionada pelo fim de um longo período ditatorial, o que significaria poder dizer tudo aquilo que a ditadura obrigou a calar, e a coincidência de serem estes acontecimentos históricos parte expressiva da experiência pessoal destes autores que passaram boa parte de suas vidas sob a égide do salazarismo, sendo eles mesmos integrantes de uma geração marcada pelos absurdos cometidos por um governo, por um poder repressivo e cerceador.

Assim nos deparamos com vertentes sobre as quais se torna relevante refletir antes de prosseguirmos em uma análise propriamente vinculada às produções literárias. São elas: o próprio conceito de revolução, suas implicações e a relação entre o fenômeno revolucionário e os sujeitos enquanto agentes de ruptura ou de permanência das estruturas sociais.

Em relação ao conceito de revolução, acreditamos ser necessário pensá-lo para além de uma simples mudança repentina nas estruturas governamentais, econômicas e políticas de um país, para pensá-lo como um processo de longa duração. Aqui nossas reflexões encontraram no pensamento do professor e pesquisador brasileiro de revoluções Lincoln Secco, autor de *A Revolução dos Cravos*, um ponto de interseção. Pois, segundo Secco:

Por que partir de uma crise, de uma revolução? Ela pode condensar toda uma história de longa duração caracterizada por tentativas de superação de uma crise histórica. O momento crítico pode ser tanto um ponto de chegada, quanto um ponto de partida (...) Assim, deveríamos pesquisar o que ajuda e o que atrasa o tempo das flores e da primavera (SECCO, 2004, p. 18).

As palavras de Secco servem de mote para pensarmos em outros aspectos ligados ao contexto revolucionário, ou seja, suas implicações e o envolvimento dos sujeitos de uma dada sociedade nos processos de ruptura e de permanência, que são, em última instância, responsáveis pela chegada ou pelo atraso do “tempo das flores e da primavera” ou, no caso português, do tempo dos cravos.

Objetivando exemplificar algumas destas implicações e destes sujeitos, destacamos *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, e *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, escrito como *Paisagem* em 1982 e que toca mais diretamente na questão do fazer revolucionário.

Baseado em fatos verídicos, o romance trata da história de uma investigação policial em torno do assassinato do Major Dantas C. Crime rapidamente esclarecido, pois, através da prisão do amante do major, Mena, descobre-se em que circunstâncias o mesmo ocorreu. Dantas C., líder de uma conspiração fracassada que desejava depor o governo de Salazar, fora morto pelos seus companheiros de revolução. A motivação do crime: o major, objetivando alucinadamente testar a fidelidade do grupo que comanda-

va, tornara insuportável a vida na Casa da Vereda (esconderijo dos rebeldes), impondo ao grupo toda sorte de torturas e demais mecanismos repressivos, criando, assim, uma espécie de segunda ditadura.

Ao fazer um recorte analítico nesta obra, no sentido de pensarmos as revoluções, suas possibilidades e impossibilidades, enfocaremos as relações no interior deste grupo de conspiradores, não nos dedicando aqui aos outros núcleos da narrativa também relevantes na construção do romance.

Quando utiliza a história de um grupo antissalazarista como matéria ficcional, Cardoso Pires obtém um duplo efeito: reproduz no microcosmo deste grupo revolucionário elementos presentes no macrocosmo da sociedade portuguesa, compondo, assim, um painel metonímico do seu país, ao mesmo tempo em que produz uma escrita de margem, pois subverte a posição tradicionalmente binária, na qual a releitura da história portuguesa se dá por meio das histórias de algozes e vítimas. Cardoso Pires subverte esta posição binária, uma vez que mostra um grupo antissalazarista, que, além de não interferir efetivamente na construção de uma sociedade melhor, termina por se autodestruir, justamente porque encarna alguns dos preceitos que sustentaram a ditadura que a princípio se desejava derrubar.

Lancemos, então, um olhar mais cuidadoso sobre cada um dos componentes desse grupo formado por: Luís Dantas C., o arquiteto Fontenova, o cabo Barroca e a jovem Mena, olhar que pode esclarecer a razão do fracasso de seu intento revolucionário.

Fontenova é descrito no romance como alguém que, acima de tudo, tinha uma necessidade de proteger, de ajudar os oprimidos. Logo, mais do que um intelectual revolucionário, o arquiteto era alguém que se colocava a favor da justiça e do direito à liberdade. A escolha de um arquiteto como aquele que planeja um mundo mais justo tece uma interessante interseção entre esse per-

sonagem e o Horácio de *Paisagem*, também um arquiteto que planejava a construção de uma sociedade mais justa e solidária.

O cabo Bernardino Barroca é apresentado pelo narrador como “desertor em parte incerta” (PIRES, 1982, p. 66), o que se justifica inteiramente, tendo em vista que, desde o início, este personagem não se mostrou engajado com a causa revolucionária, sendo apenas levado pelas circunstâncias a fazer parte do grupo de conspiradores. Na realidade, seu maior desejo era ir para “a doce França” onde “estava a guerra sua e não ali, nos ocios da revolução”. (PIRES, 1982, p. 68)

Já o comportamento do major Dantas C. revela uma associação curiosa com os mecanismos do governo de Salazar. A começar pelo modo como manipulava as informações que podiam ou não chegar aos seus companheiros, fazendo da Casa da Vereda uma espécie de mundo fechado, no qual imperava a censura. Mesmo o disfarce de padre utilizado pelo major em suas saídas secretas ironicamente simboliza um dos sustentáculos do governo salazarista: a igreja.

Somando-se a todos estes fatores, temos a forma perfeitamente ditatorial com a qual o major desejava liderar os demais membros do grupo, transformando-os pouco a pouco em conspiradores, não do governo salazarista, mas da ditadura imposta por ele mesmo, Dantas C.

Último elemento do grupo a ser analisado, a jovem Mena, à margem do dilaceramento presente em diversos aspectos do romance, ganha relevo por sua expressão sólida, vital, potente. Porque, embora tenha sido uma vítima constante das agressões do major, Mena mantém uma potência que em tudo contrastava com a impotência física e moral de seu amante. Pois, se por um lado o major exercia um poder condigno perante o grupo, por outro lado era um homem que sofria de uma forma “dramática de solidão”, afinal todos os setores e indivíduos que lhe prometeram apoio o

abandonaram, ninguém mais acreditava na possibilidade de realizar, naquele momento, uma revolução. Deste modo, Dantas C. passa a viver imerso naquilo que Freud chama de delírio:

(...) pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. A realidade é demasiado forte para ele. Torna-se um louco; alguém que, na maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio. (FREUD, 1974, p. 100)

A relação de Dantas C. e Mena assemelha-se a outras duas relações entre casais descritas por Teolinda Gersão em *O silêncio* e em *O Cavalo de Sol*, onde respectivamente se confrontam Lídia e Afonso, Vitória e Jerônimo. No primeiro casal, Afonso, experimentando a impotência de suas palavras, esbofeteia Lídia, antes que ela o abandone:

(...) tentarás calar-me, mas não podes, não poderás nunca mais, (...) todas as palavras são minhas (...) então ele a esbofeteou, porque não encontrava nenhum modo de parar de ouvi-la, porque era de repente o fim daquela casa breve, ela ia se embora e ele não podia mais prendê-la (...) Havia dentro dele um ódio que se estendia a todas as coisas do mundo. (GERSÃO, 1984, p. 124)

No segundo casal, Vitória (cujo nome é em si mesmo o anúncio de um destino), apresenta como Mena uma expressão potente, afinal experimenta fisicamente o prazer de posicionar-se diante da vida (nada, cavalga...) e, em muitas cenas, agiganta-se em cima de um cavalo, rompendo com a tradicional imagem do homem como ser predestinado à aventura; ao passo que o noivo mostra-se covarde no trato com a vida, sendo apenas capaz de cometer crueldades de toda espécie.

Estes homens terminam como Dantas C., mortos, física ou emocionalmente. Mas no romance cardosiano os assassinos do major também não conseguem, através de um ato de desespero, realizar seus desejos. Apenas tornam-se sujeitos aniquilados pela

ação violenta que cometeram, não em nome de seus ideais, e sim, por seguirem uma estranha lógica de autodefesa. Quem nos dá a dimensão dramática desta lógica é o arquiteto Fontenova, ao dizer:

Eu creio que o medo é (...) uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até um ponto em que se sente que o medo se torna assassino. Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (PIRES, 1982, p. 254)

A trajetória de Mena, muito diversa das protagonistas de Gersão, mostra-se reveladora desta dramaticidade, pois o rompimento da aliança amorosa simbolicamente representado pela venda da corrente de ouro, dada por Dantas C.: “Curvou-se e levou as pontas dos dedos ao tornozelo marcado: Adeus anilha de ouro, adeus voto de alcova, que regresso ao meu natural”. (PIRES, 1982, p.105), não significou um passo rumo à liberdade. Com a morte do major, Mena liberta-se de todos os elos com o amante, porém, passa a ter as marcas de uma algema, sempre a lembrá-la da triste realidade da prisão, a prendê-la, a fazê-la perambular entre os tempos de horror que viveu ao lado do amante e o presente melancólico da cela da judiciária. Não só ela, como o arquiteto e o Barroca transformam-se em semimortos, visto que estão condenados a passar suas vidas “pelos jazigos gradeados que são as penitenciárias do país”. (PIRES, 1982, p. 14)

O destino destes personagens de Cardoso Pires revela que entre as ações e os desejos, frequentemente, os indivíduos deslizam em um extenso campo de impossibilidades e contradições. Talvez porque, como pensou Marx, os “homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias imediatamente encontradas, dadas, transmitidas” (MARX, 1982, p. 21). Assim, submetidos ao período salazarista e a suas condições históricas, cada um destes personagens age de acordo com o

que lhes parece possível, ainda que suas ações caíam em uma espécie de vazio revolucionário.

Mas qual ou quais seria(m) a(s) razão(ões) para esta ausência de perspectiva revolucionária? Pensemos, antes de responder a esta indagação, que promover uma revolução significa reunir pessoas ou setores da sociedade em torno de um projeto que seja, acima de tudo, solidário.

Ocorre que por motivos diversos estes personagens rompem ou se alienam deste pacto de solidariedade, fundamental para a realização de um projeto revolucionário. Vejamos: o grupo do major Dantas C. rompe com os seus ideais revolucionários porque seus membros passam a agir de acordo com uma lógica de ação e reação, alienando-se daquilo que a princípio os unia. O major por de-sejar fazer uma revolução impositiva e não solidária, demonstrando que sua constituição enquanto sujeito estava ainda muito arraigada aos valores do sistema em que almejava por fim. Os seus ex-companheiros porque, ao reagirem às agressões do líder com um ato de extrema violência, no sentido mesmo de defenderem o princípio primordial da sobrevivência, esquecem-se de que para além da ditadura de Dantas C. existia aquela de Salazar e esta sobreviveria à morte do major.

Entretanto, se a narrativa principal (investigação e reconstituição do assassinato), apresenta-se distópica, uma outra sutilmente se manifesta e nela se pressente a expectativa por uma espécie de revolução apolítica<sup>34</sup>. Isto se dá, por exemplo, quando o inves-

---

<sup>34</sup> Toda a narrativa de *Balada da Praia dos Cães* propõe uma espécie de leitura dual, por assim dizer, dos personagens e de tudo que os cerca. Em um capítulo deste romance intitulado *Bazar Ortopédico*, ao mesmo tempo em que o narrador semeia elementos representativos da ortopedia social de que fala Foucault, quando descreve as sociedades disciplinares, concede às próteses e demais ortopédicos características de um movimento latente, ameaçador da imobilidade vigente.

tigador Elias Santana se põe a observar uma loja de ortopédicos e a voz narrativa diz:

Cada calçada a pino, cada loja com o seu carrinho de inválido exposto à porta como se estivesse à espera da ordem de partida para um rally-supresa. Vistas de cima da rua, aquelas cadeiras resplandecentes parecem prontas a rolar a qualquer momento pelo plano inclinado abaixo, ganhando velocidade, altura e desaparecem como máquinas loucas sobrevoando os telhados da cidade. (PIRES, 1982, p. 79)

Tal situação difere da do romance de Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, em que no plano do enunciado se apresenta um protagonista e narrador que, a partir de sua experiência traumática como ex-combatente na guerra de Angola, torna-se um sujeito que descredita de certos ideais humanos, especialmente, aqueles ligados à utopia revolucionária. Isto porque ao vivenciar empiricamente os males da guerra, duvida daqueles que estando muito longe dos conflitos pregam discursivamente o fim da ditadura:

(...) queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país (...) falar da holdra do meu país para amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou balas (...) aguardar tranquilamente, desdenhando minha terra, que os assassinos a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória covarde que escravizava a minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata (...) (ANTUNES, 1984, p. 143)

A guerra e sua realidade vazia de ilusões fizeram com que este sujeito não estabelecesse os tão importantes laços de solidariedade (nem mesmo com os outros combatentes), tornando-se um indivíduo solitário, portador de um discurso marcado por um ceticismo, que inviabiliza qualquer projeto revolucionário. É assim “um homem para quem não se telefona e cujo telefona ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado (...)”. (ANTUNES, 1984, p. 50)

No plano da enunciação, embora a escrita do romance imponha, em si mesma, uma resistência à leitura plácida - travando neste sentido um combate com a linguagem meramente fascista do cotidiano - esta resistência acompanha, de certa forma, o sentido solitário da obra, pois advém de ser este um discurso pautado em fragmentos de memória de um sujeito que se põe a falar, sob efeito do álcool, a uma ouvinte, que não interage em momento algum com o narrador.

Já *Paisagem com mulher e mar ao fundo* amplia o sentido revolucionário em todos os níveis. Na enunciação, aposta em um jogo de experiências estéticas que se estende de algum modo por todas as obras de Gersão, produzidas nos anos 80, como menciona Isabel Pires de Lima:

Durante a década de 80, a obra de Teolinda Gersão foi marcada por (...) uma clara propensão experimentalista, que subordina a linearidade narrativa a diversos processos de decomposição, a movimentos de descontinuidade, a rupturas súbitas e a um procedimento simultâneo de autodescrição reflexiva. (LIMA, 2002)

No enunciado, muitos são os modos de resistência apresentados, porém convém destacar a nota introdutória deste livro, dando continuidade à nossa reflexão de que qualquer movimento que se espera que seja revolucionário deva prioritariamente basear-se em laços de solidariedade:

(...) o texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua.<sup>35</sup>

A partir deste dizer inicial já se evidencia o sentido do próprio texto, ou seja, a sua vontade solidária de compartilhar a alegria de transformar a realidade. Mas é importante notar que o que se assiste não é uma revolução pronta e sim uma revolução apren-

---

<sup>35</sup> Nota introdutória de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1985.

diz, visto que a personagem central Hortense ensaia modos de viver. Justamente, é nesta sucessão de ensaios que as “paisagens” particulares da protagonista irão se defrontar com as “paisagens” públicas, auxiliando na composição do ciclo resistência, desistência e resistência no qual gira Hortense.

Os fluxos memorialísticos da personagem tecem o cruzamento das duas paisagens (privada e pública), sendo interessante notar que a juventude da Hortense é marcada pela indefinição de uma paisagem pessoal, sabendo somente o que negar e não o que acolher:

(...) rompendo barreiras mas fugindo sem norte, sabendo o que recusava mas demasiado espavorida para saber o que aceitaria (...). As falsas casas anteriores derrubadas, desfeitas; a verdade dentro de si como uma pedra (...) (GERSÃO, 1985, p. 71)

E como destaca Magalhães:

Nesta fase do seu percurso há um paralelo possível entre ela e a Lídia de *O Silêncio*: ambas vivem uma atitude de recusa e de procura ainda informe, mas deixando-nos *O Silêncio* nessa fase de ‘ruptura de barreiras’ sem que Lídia veja ainda uma pista para o terreno onde poderá lançar raízes. Entretanto Hortense (...) parece estar a viver a continuação da vida de Lídia numa das possíveis e múltiplas ‘saídas’ que *O Silêncio* deixara antever: a ‘fixação num solo’ onde se sente bem. É certo que ambas procuravam através do homem uma saída, mas Lídia recusou Afonso porque a sua ‘ordem’ inalterável não era a sua; pelo contrário Hortense aceitou Horácio, talvez porque ele era outro tipo de homem provavelmente até mais próximo do modelo que Lídia procurava. (MAGALHÃES, 1987, p. 437)

Depois, com o casamento, predomina uma oposição das “paisagens” exteriores e da paisagem interior da casa de Hortense. Uma incongruência velada, só posta em questão, quando a protagonista depara-se com a experiência de luto pela morte do marido e do filho, ambas as mortes ocorridas e ocasionadas na/pela “paisagem” exterior (ambiente emblematicamente ditador).

Entretanto, como se viu, o luto é mais uma mola propulsora para a personagem lançar-se a novas maneiras de viver, agora não

mais artificialmente desvinculada do social, mas, ao contrário, observando-o criticamente, como ocorre durante a festa do Senhor do Mar, em que a consciência de Hortense se prolonga na ação da coletividade ali apresentada:

(...) a imagem cai, rasgando o pano de cetim que reveste o andor (...) os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos (...) os anjos tiram as asas e são apenas crianças fatigadas (...) é um milagre, diz o povo e acontece, porque a festa se alterou e nada do que aconteceu era previsível, nos termos do programa (GERSÃO, 1985, p. 114)

A descrição às avessas da festa do Senhor do Mar revela, além da união de Hortense com a coletividade (coincidindo, não por acaso, a superação de seu luto pessoal com a superação do longo luto do povo português), o modo como a autora pensa a revolução, não tanto presa aos ditames da História, de que fala Marx, e sim como possibilidade ilimitada de uma estória inventiva e transformadora. Uma prova da opção da autora pela releitura do pós-74, menos comprometida com a História e mais comprometida com a estória, está no papel privilegiado que concede às crianças e aos artistas em suas obras. Afinal estes indivíduos, por excelência, não almejam propor verdades, simplesmente vão experimentando a vida, concedendo um pouco de “possível” que permita uma saída aos sufocantes agenciamentos do poder, ainda que este possível seja volátil como a imaginação:

Vivia então a experiência intensa de criar: pintar era para ela um abrir de brechas no opaco cotidiano: a loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um álibi ingênuo e manso: rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias. (GERSÃO, 1985, p. 74)

O artista e a criança (que ganham destaque nas obras pós-90 da autora) são aqueles que obtêm um duplo efeito na escrita dos romances, por um lado utilizam-se sem pudor da imaginação para construir outras leituras do real e, por outro lado, são capazes de denunciar as hipocrisias e temores sociais, mascarados de bem-

estar. Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998, p.52) fala destes temores que chama de “demônios interiores”:

Todo tipo de ordem social produz determinadas fantasias dos perigos que lhe ameaçam a identidade. A sociedade insegura da sobrevivência de sua ordem desenvolve a mentalidade de uma fortaleza sitiada. Mas os inimigos que lhe sitiaram os muros são os seus próprios “demônios interiores” – os medos reprimidos e circundantes que lhe permeiam a vida diária e a normalidade. (BAUMAN, 1998, p. 52)

Lídia, de *O silêncio*, denuncia a natureza destes medos ou demônios interiores ao falar do perigo de se desejar viver em uma sociedade sem perigos e sem desordem, com árvores de plástico que não sujam as ruas com suas folhas de outono, com um mar também de plástico em que há uma densidade calculada para que ninguém se ofegue. Uma sociedade em que as pessoas necessitam de substâncias químicas (tranquilizantes e drogas) ou sessões de terapia em grupo para reaprenderem a amar e para aplacarem suas angústias diárias.

Hortense e Lídia apostam em uma outra forma de viver e parecem proferir em eco: “Não há outro valor por que lutar senão pela liberdade de inventar a esperança, aceitando a possibilidade do desastre”. (GERSÃO, 1984, p. 119) Assim, pela sua arte e pela superação corajosa do luto, a protagonista de *Paisagem* demonstra compreender aquilo que diz Guattari sobre a revolução:

A enunciação individuada é prisioneira das significações dominantes. Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades! (GUATTARI, 1981, p. 179)

Em outras palavras, Hortense percebe a inexistência de uma linha divisória do espaço público e do espaço privado. Percebe, enfim, que, em realidade, ao optar por tecer caminhos individuais de resistência, o indivíduo termina por cair na sedução da desistência ou a agregar-se aos interesses do sistema. Essa tomada de consciência da personagem fica bem marcada quando evita que Clara se suicide e pensa: “(...) não é só fora de nós que é preciso

mudar o universo, é também dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte.” (GERSÃO, 1985, p. 146).

A leitura dessas obras reafirma nossa ideia de que uma revolução se faz de movimentos oscilantes, de fluxos e refluxos ou como dissemos inicialmente: a revolução é um fenômeno de longa duração e, sendo assim, determinar onde começa e termina não é fácil e, talvez, nem mesmo válido estabelecer.

Voltando ao ano da publicação tanto de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* quanto de *Balada da praia dos cães*, 1982, importa destacar uma interessante reflexão acerca da Revolução dos Cravos (1974). Notemos que ambos os romances optam por empreender um retorno aos anos ditatoriais para compor o cenário e o enredo de suas histórias. Ocorre que a ditadura de Salazar durou quatro décadas e os autores escolhem diferentes momentos desta ditadura para serem retratados. Cardoso Pires regressa ao ano de 1960, época considerada emblemática da ditadura salazarista, que parece servir de paradigma para se pensar, tal como fez Foucault, nas consequências mais invisíveis do poder. Isto é: pensar como o poder, fazendo uso de mecanismos repressivos ou ideológicos, pode interferir na constituição dos sujeitos, nas suas ações e relações pessoais/ afetivas.

Analisemos: 1982 é o ano em que o Conselho da Revolução foi abolido e talvez este fato tenha influenciado na opção do autor por contar a história de uma tentativa de revolução fracassada, revelando aí uma visão distópica em relação aos acontecimentos, sobretudo, políticos do pós-74, que, realmente, mostraram-se permeados por contradições.

Gersão, no entanto, escolhe narrar os anos finais da ditadura apostando na manutenção do sonho revolucionário e no que poderia ter sido a revolução, emergindo daí uma bela descrição do momento em que esta eclode:

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

(...) tomar a cidade de assalto. De madrugada saltando em terra, enquanto as pessoas dormiam. Ocupando todas as saídas da cidade, a rádio, a televisão, os quartéis, o aeroporto.

(...) abraçam os soldados levando flores na mão (...) (GERSÃO, 1985, p. 124-125)

Como menciona Magalhães: “*Paisagem com mulher e mar ao fundo* encerra afinal uma promessa dessa possibilidade de mudança, a possibilidade escondida na semente (...)” (MAGALHÃES, 1987, p. 455)

Quanto ao fim do romance, cabe ainda observarmos a similaridade entre o nascimento do neto de Hortense e a saída de Lídia da casa do amante. Em *O silêncio* diz-se “caminhando, abrindo passagem com o corpo, uma pequena figura entre outras” (GERSÃO, 1984, p. 124) e em *Paisagem* “um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz (GERSÃO, 1985, p. 147)”

Para nós leitores e indivíduos pertencentes a um tempo marcado pela derrocada de líderes carismáticos e que vivemos a era do sujeito descentrado, uma espécie de ensinamento pode ser retirado destes romances e quem o sintetiza é Eagleton, quando diz:

Com efeito, o famoso sujeito descentrado soou como um escândalo para aqueles muito cheios de si. Ele também ajudou a esvaziar uma esquerda política que achava que o negócio era simplesmente agir em vez de problematizar a natureza do agente, ou seja, eles mesmos. (EAGLETON, 1998, p. 91)

Logo, o caminho para as revoluções possíveis passa antes pela reflexão em torno de nossas próprias ações e pela aceitação da diferença do outro, atitude que soa muitas vezes como caótica (sendo o caos necessário à mudança como se viu nos romances de Gersão), porém, é, acima de tudo, democrática.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Lobo. *Os cus de judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GERSÃO, Teolinda. *O cavalo de sol*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.
- GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1985.
- LIMA, Isabel Pires de. Ainda há contos de fadas? O caso de “Os Anjos” de Teolinda Gersão. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio/catedra/resvista/semiar>>. Acesso em: 30-08-2006.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Louis Bonaparte*. Lisboa: Avante! 1982.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: O jornal, 1982.
- SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.