

**XI CONGRESSO NACIONAL
DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Em Homenagem a Joaquim Mattoso Câmara Jr.*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(de 27 a 31 de agosto de 2007)

Cadernos do CNLF

Vol. XI, N° 14

CRÍTICA LITERÁRIA II

Rio de Janeiro
CiFEFIL
2008

CRÍTICA LITERÁRIA II

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Reitor

Ricardo Veiralves de Castro

Vice-Reitora

Maria Christina Paixão Maioli

Sub-Reitora de Graduação

Lená Medeiros de Menezes

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Regina Lúcia Monteiro Henriques

Diretora do Centro de Educação e Humanidades

Glauber Almeida de Lemos

Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Maria Tereza Goudard Tavares

Vice-Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Catia Antonia da Silva

Chefe do Departamento de Letras

Leonardo Pinto Mendes

Sub-Chefe do Departamento de Letras

Iza Terezinha Gonçalves Quelhas

Coordenador de Publicações do Departamento de Letras

José Pereira da Silva

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Rua São Francisco Xavier, 512 / 97 – Mangueira – 20943-000 – Rio de Janeiro – RJ
perceira@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – **www.filologia.org.br**

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETORA

Cristina Alves de Brito

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Délia Cambeiro Praça

SEGUNDO SECRETÁRIO

Sérgio Arruda de Moura

DIRETOR CULTURAL

José Mario Botelho

VICE-DIRETORA CULTURAL

Antônio Elias Lima Freitas

DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto

VICE-DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Maria Lúcia Mexias-Simon

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Carmem Lúcia Pereira Praxedes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coêlho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Alfredo Maceira Rodríguez

CRÍTICA LITERÁRIA II

**XI CONGRESSO NACIONAL
DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA**
de 27 a 31 de agosto de 2007

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
Cristina Alves de Brito
Delia Cambeiro Praça*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Amós Coêlho da Silva
Ilma Nogueira Motta
Maria Lúcia Mexias Simon
Antônio Elias Lima Freitas
Carmem Lúcia Pereira Praxedes
Sérgio Arruda de Moura*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*José Mario Botelho
Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto
Sílvia Avelar Silva*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

*Centro Filológico Clóvis Monteiro (CFCM)
Magda Bahia Schlee Fernandes*

Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)

SECRETARIA GERAL

Sílvia Avelar Silva

SUMÁRIO

0. Apresentação – *José Pereira da Silva* 06
1. A meta do poeta: considerações sobre metáfora – *Tatiana Alves Soares Caldas* 09
2. A obra poética *Luz Oblíqua*, de Ildásio Tavares: proposta de edição e estudo do interdiscurso – *Bárbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva e Rosa Borges dos Santos* 16
3. A progressão tópica nos quadrinhos de *O Menino Maluquinho* – *Maria da Penha Pereira Lins* 27
4. Artíficos lingüístico-literários na antiga poesia nórdica – uma introdução – *Tiago Quintana* 42
5. Cenas da Bahia na literatura brasileira – *Benedito Veiga* 49
6. Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio – *Leila Medeiros de Menezes* 58
7. Mais ou menos marias: alguns comportamentos femininos exaltados em *Os Lusíadas* – *Eloísa Porto Corrêa* 70
8. Memórias da *Divina Comédia* – *Cristina Monteiro de Castro Pereira* 87
9. O desencontro de duas cidades: uma leitura de *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso – *Glória Regina Carvalho de Sousa* . 94
10. O visível e o invisível na sermonística de Vieira – *Kellen Dias de Barros* 108

CRÍTICA LITERÁRIA II

11. Os bordados do tempo – *Maria Theresinha do Prado Valadares* 119
12. *Os pobres* em encruzilhadas de histórias: tudo em fragmentos na obra de Raul Brandão – *Eloísa Porto Corrêa* 127
13. Tradição e resgate da memória em torno das provas do sujeito em *Deu a Louca na Chapeuzinho* – *Evanete Barboza de Lima* 144

APRESENTAÇÃO

Temos o prazer de apresentar-lhe os treze trabalhos selecionados para este número 14 do volume XI dos *Cadernos do CNLF*, cujo tema é, como o anterior, a “crítica literária”, sendo identificado como “Crítica Literária II”.

Assi como no número 13, aqui estão reunidos trabalhos que tratam de obras literárias específicas como *Luz Oblíqua* (de Ildásio Tavares), *O Menino Maluquinho* (de Ziraldo), *Salgueiro* (de Lúcio Cardoso) *Os Pobres* (de Raul Brandão), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (de Jorge Amado), *Os Lusíadas* (de Luís de Camões) ou *Deu a Louca no Chapeuzinho* (filme baseado em *Chapeuzinho Vermelho*, dirigido por Cory Edwards, Todd Edwards e Tony Leech), por exemplo.

A questão da censura da produção literária e das letras de música no período da ditadura militar será tratada a partir da produção de Gonzaguinha, assim como a defesa da imagem ou da representação não-verbal como elemento básico de convencimento discursivo, na oratória do Padre Antônio Vieira, demonstrando que nem Deus pôde convencer somente com a palavra, tendo sido levado a colocá-la em ação, personalizada em seu Filho, Jesus.

Vieira, mostrando que as palavras desacompanhadas de imagens são menos eficientes, diz que as palavras entram pelos ouvidos, mas as imagens entram pelos olhos e atingem a alma, justificando a frase “as palavras voam, a escrita permanece”.

Neste número, é grande a quantidade de reflexões sobre as outras formas de expressão, incluindo a linguagem pictórica e a cinematográfica, prioritariamente.

A relação da História com a Literatura é vista nos “bordados do tempo” como eficiente forma de avaliar os documentos históricos a partir da criação dos poetas e ficcionistas.

Enfim, o CiFEFiL está apresentando, neste número (que continuará no próximo), uma série de trabalhos que procuram ver a cultura dos povos de língua portuguesa através dos textos literários produzidos por eles, sejam originalmente, seja através de uma nova ver-

CRÍTICA LITERÁRIA II

são, seja em quadrinhos, seja em cinema ou em outras modalidades de expressão do pensamento e da cultura humana.

Outras reflexões, não ligadas a uma obra específica, mas a uma técnica ou arte de escrita, literária ou não, foram feitas em outros trabalhos aqui reunidos, todos de um bom ou excelente nível acadêmico.

Pedimos, portanto, que nos ajudem a continuar publicando esses trabalhos de nossos colegas, apontando-nos nossas falhas e sugerindo correção ou melhoria nos pontos que considerarem dignos de melhor qualidade. Só a crítica sadia e sincera pode ajudar para o progresso do conhecimento, pois os elogios só ajudam os empreendedores de trabalhos de qualidade a dar-se por satisfeitos, inibindo-lhes a capacidade de melhorar.

Rio de Janeiro, dezembro de 2008.

José Pereira da Silva

**A META DO POETA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE METÁFORA**

Tatiana Alves Soares Caldas (UNESA/ UniverCidade)
tatiana_alves@uol.com.br

Segundo a definição de Paul Ricoeur em seu estudo *A Metáfora Viva*, “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções têm de redescrever a realidade.” (Ricoeur, 2000, p. 14). A suspensão da referência literal, dessa forma, permite que se atinja um outro grau de referência, transcendendo noções e imagens, e habilmente trabalhando a interação de dois termos aparentemente desconexos. A linguagem literária, conotativa por excelência, tem na metáfora sua mais fiel expressão.

A canção *Metáfora*, de Gilberto Gil, explora o conceito da mais conhecida figura de palavra, enaltecendo a liberdade pregada pela arte como prerrogativa do processo criativo. Acreditando que a reflexão proposta pela referida canção atua como vislumbre das múltiplas perspectivas permitidas pela arte, o presente estudo especula acerca da metáfora face ao seu papel libertário e demiúrgico em um mundo de valores estanques e pragmáticos.

A maioria das gramáticas definiria a metáfora como uma comparação a que falta o conectivo. Tal definição, a nosso ver, reduz o processo envolvido no jogo metafórico. Afinal, ao se omitir o elo entre os dois elementos, exige-se do leitor / ouvinte uma percepção de analogias não-explicítas, percepção fundamental para que a metáfora faça sentido. Se, em vez de *João é forte como um leão*, alguém disser: *João é um leão*, obriga-se o interlocutor a uma apreensão da analogia, referencializando-se a força do leão como o seu traço primordial. Dessa forma, compreender um jogo metafórico pressupõe elevar ao mais alto grau analogias e intelectos, o que talvez explique o seu favoritismo dentre as figuras utilizadas artisticamente. Ricoeur destaca a supremacia daquela dentre as demais, em virtude do raciocínio nela presente:

É por isso que a metáfora confere um *insight*. Organizar um tema principal por aplicação de um tema subsidiário constitui, com efeito, uma operação intelectual irredutível, que informa e esclarece como nenhuma paráfrase o poderia fazer. (Ricoeur, 2000, p. 140)

CRÍTICA LITERÁRIA II

Dessa forma, a metáfora transcende o mero deslocamento de palavras, revelando-se um hábil exercício de pensamento do qual a retórica seria a pura expressão, como destaca Ricoeur em seguida:

(...) A metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Não se trata de um simples deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos. Se a metáfora é uma habilidade, um talento, é um talento de pensamento. A retórica é tão-somente a reflexão e a tradução desse talento em um saber distinto. (Ricoeur, 2000, p. 129)

Ainda segundo Ricoeur, criou-se uma falsa crença de que as palavras teriam um sentido próprio, e, nesse caso, a metáfora seria o emprego daquelas em um sentido diverso do comum. Entretanto, afirma ele, a prática literária teria como condição precípua justamente o vislumbre das múltiplas possibilidades oferecidas pela palavra, tendo nessa multiplicidade a negação dos sentidos cristalizados:

(...) Essa fixação pelo uso é, sem dúvida, a origem da falsa crença segundo a qual as palavras têm um sentido, possuem seu sentido. Do mesmo modo, a teoria do uso não reverteu, mas finalmente consolidou o preconceito da significação própria das palavras. Mas o emprego literário das palavras consiste precisamente em restituir, indo de encontro ao uso que as congela, “o jogo de possibilidades interpretativas residentes no todo da enunciação”. Eis porque o sentido das palavras deve ser a cada vez “adivinhado”, sem que jamais se possa fundá-lo numa estabilidade adquirida. (Ricoeur, 2000, p. 126)

Segundo tal perspectiva, que vê na arte a negação do pragmatismo através da abertura de mil possibilidades, o filósofo-lingüista analisa e comenta as reflexões de Monroe Beardsley e de Richards, ao diferenciar a metáfora da polissemia ou da ambigüidade, provando sua riqueza e eficácia no que tange à liberdade da Arte:

“Em outros contextos, as conotações são liberadas: são principalmente aqueles nos quais a linguagem se torna figura, e mais particularmente metafórica” (*ibidem*); pode-se dizer de tal discurso que ele comporta simultaneamente um nível primário e um nível secundário de significação, que ele tem um sentido múltiplo: jogos de palavras, subentendidos, metáforas, ironia são casos particulares desta polissemia. É necessário, notemos, dizer: sentido múltiplo em vez de ambigüidade, pois há propriamente ambigüidade se, das duas significações possíveis, apenas uma é requisitada, e se o contexto não for-

nece razão para decidir entre elas. A literatura, precisamente, nos põe na presença de um discurso em que várias coisas são significadas ao mesmo tempo, sem que o leitor seja chamado a escolher entre elas. Uma definição semântica da literatura, isto é, uma definição em termos de significação, pode, assim, ser deduzida da proporção de significações secundárias implícitas ou sugeridas que um discurso comporta; seja ela ficção, ensaio ou poema, “uma obra literária é um discurso que comporta uma parte importante de significações implícitas”. (Ricoeur, 2000, p. 144-145)

Observe-se que não se trata de uma ambigüidade a ser corrigida, mas de uma riqueza – a que ele denomina *plenitude* –, que consiste em se admitir mais de um sentido cabível, sem excluir os demais, permitindo a realização, no plano semântico, da *obra aberta* detectada por Umberto Eco, aquela em que o leitor é partícipe no processo de decifração, revelando-se, ao fim, plural de sentidos. Sobre o princípio de plenitude, afirma Ricoeur:

(...) O segundo princípio (...) é um princípio de plenitude: todas as conotações que podem “ajustar-se” ao restante do contexto devem ser atribuídas ao poema: este “significa tudo o que pode significar. (...) A leitura poética, à diferença da leitura de um discurso técnico ou científico, não é posta sob a regra de se escolher entre duas significações igualmente admissíveis no contexto. O que seria ambigüidade em outro discurso denomina-se aqui precisamente plenitude. (Ricoeur, 2000, p. 151)

A apropriação metafórica revela-se, portanto, uma verdadeira instância do discurso, uma vez que, por não constar do dicionário, existe somente no momento em que é utilizada, o que lhe confere, como a nenhuma outra figura de linguagem, um caráter vivo e dinâmico (cf. Ricoeur, 2000, p. 152).

Bauman, em seu estudo acerca do mal-estar na pós-modernidade, pensa a sociedade como uma estrutura monolítica que exclui aqueles que porventura subvertam a ordem com sua diferença. Os meios de manutenção dessa suposta ordem geram um sentimento de perplexidade no artista, e a metáfora é apontada por ele como recurso de expressão de tal perplexidade, evidenciando o aspecto por vezes surreal do mundo contemporâneo:

“Entender” significa adaptar a percepção dos fenômenos experimentados a esse mundo comum, que é entendido sem o esforço para entendê-lo e sem o esforço para entender o que significa entender. Daí o papel cognitivo da metáfora: ela justapõe o obscuro ao óbvio; sugere assim

CRÍTICA LITERÁRIA II

uma afinidade (sempre eletiva!) entre os dois; salienta que, em certos aspectos, “lá” não é distinto de “aqui” e, desse modo, permite-nos empregar linguagem destinada ao transparente “aqui” (a que torna esse “aqui” transparente) para referir o opaco, e anteriormente inexprimível, “lá”. (Bauman, 1997, p. 166)

Com base em tais considerações, observemos como é realizado o elogio à liberdade artística na canção *Metáfora*, de Gilberto Gil, que transcrevemos a seguir:

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz : “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora (Gil, 1982)

A referida canção, referência quase obrigatória em livros didáticos que apresentam a metáfora, constitui uma definição e uma digressão sobre a criação literária. Num discurso auto-reflexivo, *Metáfora* é uma espécie de manifesto sobre a liberdade artística. A auto-referencialidade e a reflexão acerca da obra de arte constituem a tônica do texto, marcado pela defesa da liberdade na Arte. O discurso organiza-se a partir de um movimento dialético, em que algo é afirmado e negado sucessivamente, para marcar o contraste entre a visão pragmática e a artística.

Já na primeira estrofe, nota-se uma estrutura de definição / negação, que se repete e se confirma ao longo da canção:

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível

Note-se que o primeiro verso é marcado por uma abordagem referencial e utilitária do objeto – *uma lata existe para conter algo* –, abordagem que será negada em seguida, quando o eu lírico nos informa que, na perspectiva do poeta, tudo adquire novos contornos. Significativamente, o discurso do poeta referido pelo sujeito lírico é precedido de uma conjunção adversativa, sugerindo que o olhar lançado pelo poeta é outro, artístico, não-utilitário. Na linguagem poética, os significados e perspectivas multiplicam-se, e, dessa forma, podem chegar justamente ao oposto: *Mas quando o poeta diz: “Lata”/ Pode estar querendo dizer o inatingível*. A *lata*, normalmente usada para conter algo, pode, no caso do poeta, significar o inatingível, num paradoxo exclusivo da criação poética. Ricoeur, ao comentar a teoria de I. A. Richards, destaca o fato de a metáfora ser tão complexa que pode lidar com opostos:

Nada se opõe a que uma palavra signifique mais que uma coisa, na medida em que ela reenvia a partes contextualmente ausentes, e estas podem pertencer a contextos opostos; as palavras exprimem, então, por sua “sobredeterminação” das “rivalidades de grande escala entre contextos”. Esta crítica da superstição da única significação verdadeira prepara, evidentemente, uma apreciação positiva do papel da metáfora. Mas a afirmação vale para todas as palavras de duplo sentido que podem vincular-se às intuições, aos pensamentos dissimulados e às convenções veiculadas pelas partes ausentes do contexto. (Ricoeur, 2000, p. 125)

A estrofe subsequente apresenta um paralelismo em relação à anterior, uma vez que define e nega, simultaneamente, a *meta*:

Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz : “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível

Novamente o olhar pragmático e referencial, de quem estabelece metas, alvos e diretrizes, choca-se diametralmente com o olhar do poeta, que tem em sua abordagem o inatingível. Não há, segundo o eu-lírico, limites para os sonhos do poeta, conduzindo, desse modo, sua meta para algo que, em termos de definição, seria uma não-meta, uma vez que inatingível. A perspectiva do *eu* poético apresenta-se como não-linear e não necessariamente lógica. O termo *inatingível* sugere ainda a transcendência e a elevação do pensamento poético, que traz, muitas vezes, a utopia e o sonho.

A terceira estrofe surge como uma conclusão acerca do que foi expresso anteriormente, e não por acaso inicia-se com *por isso*:

CRÍTICA LITERÁRIA II

Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível

Diante das reflexões realizadas nas primeiras estrofes, somente uma conclusão é possível: a lata do poeta é única, e seu conteúdo não pode ser determinado. Capaz de reunir termos inconciliáveis ou de recriá-los – *tudonada* –, cada um pode ser lido separadamente. Assim, a *lata* do poeta – que, em sua polissemia, remete tanto a um receptáculo onde ele carrega algo quanto à sua própria cabeça –, teria a capacidade de conter o *tudo* e o *nada*, numa sugestão da riqueza da imaginação. Além disso, o jogo antitético do par opositivo *tudo* / *nada* permite ainda duas leituras, ambas igualmente válidas: na lata do poeta *tudo* cabe, numa referência à complexidade e ao caráter ilimitado da criação poética, e *nada* cabe, no sentido de *ter cabimento*, negando uma suposta lógica que não tem razão de ser no que tange à arte, que não pode ser aprisionada nem contida. O neologismo *tudonada* mostra ainda que, no que se refere ao poder demiúrgico do escritor, até mesmo termos opostos coexistem. Ao dizer *Pois ao poeta cabe fazer/ Com que na lata venha caber/ O incabível*, o eu poético lança mão de outra acepção do verbo *caber*, no caso significando *cumprir*, *competir*. Uma das funções do artista, portanto, é a realização, na Arte, do impossível. E talvez justamente pelo fato de não excluir as diferentes leituras possíveis, *Metáfora* tenha como tônica a liberdade do discurso poético.

Outro termo explorado em sua polissemia é o sintagma *meta*, que nessa estrofe surge como a forma verbal, significando *ousar*, *atrever-se*. O protesto feito pelo eu lírico torna-se ainda mais contundente por meio da utilização de tal termo, evidenciando a liberdade reivindicada para a arte: *Não se meta a exigir do poeta / Que determine o conteúdo em sua lata*.

A última estrofe apenas reitera as conclusões a que o eu lírico chegara na estância anterior: não cabe a discussão sobre a linguagem artística: ela é absoluta, sem parâmetros nem regras:

Deixe-a simplesmente metáfora
Deixe a meta do poeta, não discuta

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta

A *meta do poeta*, segundo o *eu* poético, deve ser deixada livre, sem discussões nem disputas, uma vez que dispõe de códigos próprios, muitas vezes inconcebíveis para uma sociedade tecnicista, capitalista e pragmática. Desse modo, a canção serve simultaneamente a dois propósitos: é metalingüística e é poética, uma vez que pensa, metafórica e lingüisticamente, o estatuto da metáfora, ao mesmo tempo em que critica, por meio da linguagem literária, uma sociedade que exige uma arte consumível e de fácil digestão. A exploração lúdica da linguagem e a conotação são observadas, marcando, na prática, a liberdade defendida pelo sujeito poético na obra. A lata do poeta, segundo o texto, deve ser deixada livre, absoluta, sem explicações ou exigências, trazendo em seu interior a representação artística do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GIL, Gilberto. *Metáfora*. In: *Um banda um*. LP Elektra, 1982. Faixa 3, lado 1.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

CRÍTICA LITERÁRIA II

A OBRA POÉTICA *LUZ OBLÍQUA*, DE ILDÁSIO TAVARES: PROPOSTA DE EDIÇÃO E ESTUDO DO INTERDISCURSO¹

Bárbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva (UNEB/FAPESB)
babicmsilva@yahoo.com.br

Rosa Borges dos Santos (UNEB/UFBA)
rosa.bs@terra.com.br

INTRODUÇÃO

O trabalho que está sendo realizado com a obra poética *Luz Oblíqua* possibilita o resgate de um conjunto de textos produzidos entre 1982 e 1988 e que até então não haviam sido retomados pelo autor nem obtiveram o reconhecimento acadêmico ou da sociedade. A atividade de edição crítica resgata-os de forma a obter-se um material seguro e confiável para outros estudos. Do trabalho de edição, emergem elementos lingüísticos, literários, estilísticos do texto, configurando-o em um panorama histórico-social que preservará o documento editado como patrimônio cultural representativo não só da sociedade baiana como também do povo brasileiro.

O estudo do interdiscurso visa a identificar que outros discursos circulavam à época da produção de *Luz Oblíqua* e que insurgiram naquele, construído pelo sujeito. Considera-se que este, inserido em um determinado contexto sócio-histórico, é constituído de posições ideológicas das quais se assujeita para produzir o discurso. Nesse processo, outros discursos anteriores e armazenados na memória vêm à tona de forma inconsciente, o que garante a evidência de sentidos. Segundo Pêcheux (1997, p. 160):

[...]o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).

¹ Este artigo é parte da dissertação de Mestrado “*Luz Oblíqua*, obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do interdiscurso”, que está sendo desenvolvida na Universidade do Estado da Bahia (Uneb).

A proposta da dissertação é a de realizar o estudo de 29 poemas que compartilham de um mesmo tema: a metapoesia, mais pungente da obra. Neste artigo, porém, propõe-se abordar os procedimentos que serão seguidos na análise, sob as orientações da Análise do Discurso, com contribuições de estudiosos como Eni P. Orlandi (2000), Dominique Maingueneau (2005), Patrick Charaudeau (2006) e Helena Brandão (2004), além de seu fundador, Michel Pêcheux (1993).

ILDÁSIO TAVARES E LUZ OBLÍQUA

O poeta baiano Ildásio Marques Tavares nasceu no município das Pedrinhas, interior da Bahia, assumiu diversas atividades no decorrer de sua vida. Foi bacharel em Direito, professor, jornalista, compositor, tradutor, produtor de peças teatrais, escritor e poeta, as últimas atividades ainda em exercício. É um dos nomes de grande representatividade na Bahia por divulgar a cultura, os costumes e os valores sociais e naturais que identificam a região. Também circulou por diferenciadas sociedades, dentro e fora do Brasil, refletindo em suas obras uma visão de mundo bastante próxima da realidade em que vivia em cada momento de sua vida.

A obra poética *Luz Oblíqua* é um conjunto de 77 poemas pertencente a uma maior, *As flores do caos*, de que também fazem parte *Redondilhas* e *Versos Livres*. O período de produção representou uma fase de fragilidade do indivíduo, que por sua vez se misturou a do poeta e a do professor, trazendo para o discurso influências próprias das angústias do homem pós-moderno. Preso ao papel do poeta, observa-se uma atitude consciente e crítica do processo literário, voltando-se para a metapoesia, explorando a influência de fatores internos e externos que propiciam o produto final escrito: o texto.

O movimento consciente de construção dos poemas evidencia tais observações, assim como a noção de “correlativo objetivo”, formulação do teórico T.S. Eliot para explicar a expressão de emoções em forma de arte através de um objeto, de uma situação ou de um conjunto de fatos correspondentes. O autor assume que se apoiou no conceito para a construção da obra no sentido de que o sujeito, em vez de tratar diretamente de seu objeto, encontrava um correlativo,

CRÍTICA LITERÁRIA II

expressando, assim, suas emoções e inquietações. Dessa forma, percebe-se a decepção do sujeito enquanto poeta em relação à condição da arte literária no mundo moderno. O sujeito critica e sofre, enquanto procura encontrar sentido para a própria existência.

PROPOSTA DE EDIÇÃO

A fase inicial do trabalho de edição configura-se na recolha do material que servirá como fonte para a análise. A existência do Acervo Ildásio Tavares, na Divisão de Coleções Especiais, na Seção de Manuscritos Baianos da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa, da Universidade Federal da Bahia possibilitou a inspeção de documentos que puderam contribuir para a atividade. Em consequência, pôde-se encontrar uma obra que talvez não tivesse sido editada ou até considerada como “abandonada” pelo escritor. O contato com o próprio Ildásio Tavares confirmou a suspeita de ser *Luz Oblíqua* uma obra praticamente inédita, não “abandonada”, mas perdida das mãos de seu produtor após algum tempo. A vontade expressa de Ildásio Tavares em ter sua obra editada abriu caminhos para a realização do trabalho.

A inspeção ao Acervo proporcionou o apanhado de dados que ajudaram a compor a figura de Ildásio Tavares em suas múltiplas facetas e principalmente como indivíduo. Existiam lá cinco peças² de testemunhos³ com versões distintas do conjunto de 78 poemas constituintes, um fora mais tarde excluído da obra pelo autor. Este, com sua nobre colaboração, disponibilizou um grupo de 39 poemas de

² “[...] Por <<peça>> entendemos qualquer suporte individual, definição que se pode aplicar a um caderno de dezenas de páginas, do mesmo modo que a uma pequena ficha de poucos centímetros; em contrapartida, um texto pode ocupar diversas folhas soltas, ou seja, outras tantas peças, do mesmo modo que uma só peça pode acolher, na totalidade ou em parte, diversos textos.” (Cf. Castro, 1990, p. 33-35)

³ *Testemunho*. Documento escrito (manuscrito, dactiloscrito ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original como em qualquer das versões que dele exista. Quando no mesmo testemunho coexistem texto impresso ou dactiloscrito e manuscrito, temos um testemunho misto. *Versão*. Estado de um texto que considera todas as variantes nele introduzidas, num processo de cópia, pelo autor ou por outrem sob as suas vistas, em oposição ao estado anterior e a eventuais estados posteriores resultantes de novas cópias reformuladas; qualquer uma das versões é um original. (Cf. Duarte, 1997, p. 88-90).

seu arquivo pessoal, além dos poucos poemas éditos publicados em quatro revistas: *Revista da Bahia*, *Revista Hífen*, *Revista Exu* e *Revista da Academia de Letras da Bahia* e dos livros *Poemas Seletos* e *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*.

O material recolhido foi transferido para o meio digital em um trabalho integrado entre o pesquisador e o escritor, que acompanhara todo o processo, modificando os textos selecionados, formando, assim, uma nova peça com novos testemunhos.

A edição crítica, nas palavras de Spaggiari e Perugi, (2004, p. 69) “define-se como uma tentativa de dar conta dos fenômenos existentes, feita a partir daquilo que o editor conhece em torno das circunstâncias que os têm gerado”. Justifica-se a aplicação do método por existirem lições divergentes de diferentes testemunhos, com o propósito de definir o texto crítico o mais próximo possível da última vontade do autor.

Assim, pela metodologia da Crítica Textual, é possível editar os textos, cumprindo as seguintes etapas: *recensio*, que é o levantamento de todos os dados e testemunhos existentes dos textos; a *collatio*, que consiste na análise comparativa de todos os manuscritos, dactiloscritos, digitoscritos e impressos recolhidos na etapa anterior; a *eliminatio codicum descriptorum*, que é a eliminação de todos os testemunhos inúteis à reconstrução dos textos, por se constituírem cópias; o *stemma codicum*, que distribui os testemunhos textuais em uma árvore genealógica, partindo das relações de derivação e de conexão entre os textos originais e suas cópias; a *emendatio*, que é a correção do que for erro comprovado, deslize ou contra-senso e *apresentação do texto crítico*, acompanhado do aparato crítico.

Alguns aspectos particularizam o tratamento da obra, como: a seleção do texto de base (aquele que refletir a intenção final do autor), que corresponderá ao idiógrafo⁴ produzido pelo trabalho integrado autor-pesquisador e a descrição física dos testemunhos das peças, cujas informações comuns serão trazidas antes da abordagem

⁴ *Idiógrafo*. Texto de um manuscrito não autógrafo, mas revisto pelo autor. [(Roncaglia, 1975); Cf. Duarte, 1997, p. 80]. Spaggiari e Perugi (2004, p. 19) explicam: “O original, no sentido material do termo, pode ser escrito pelo próprio autor (autógrafo) ou escrito sob o controle direto dele (idiógrafo)”.

CRÍTICA LITERÁRIA II

individual. Além disso, por estar de acordo com o que o autor idealizara na época, deverão ser mantidas: a ordem de apresentação de uma das peças de poemas encontrados no Acervo; a epígrafe que constava em outra peça e as dedicatórias definidas em alguns poemas. Será respeitada a sugestão de abreviaturas referentes a cada peça, segundo vontade expressa do autor.

Os textos editados funcionam como material lingüístico seguro, confiável e fidedigno, que servirão de base para o estudo do interdiscurso.

ESTUDO DO INTERDISCURSO

O estudo do interdiscurso visa a identificar que outros discursos circulavam à época de construção do discurso produzido em *Luz Oblíqua*. O método, fundamentado na AD, foi adaptado a este trabalho com ênfase nos teóricos Michel Pêcheux, Dominique Maingueneau e Eni Puccinelli Orlandi, está esquematizado por dois momentos. O primeiro se constitui da passagem da superfície lingüística (material lingüístico coletado) para o objeto discursivo. Isso ocorre através do trabalho com elementos como paráfrases, metáforas, sinônimas, metonímias para compreender como a discursividade se apresenta no texto. Em seguida, busca-se delimitar o espaço discursivo em que os outros discursos se estabelecem dentro de uma formação ideológica da qual fazem parte. Consideram-se as condições de produção a fim de relacionar o discurso produzido com os outros arquivados na memória discursiva.

Ao estabelecer o estudo do interdiscurso como objetivo principal deste artigo, deve-se tornar explícito o sentido que se aufere ao termo. Orlandi (2000, p. 31) o entende, relacionando-o à memória discursiva, como:

...o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

Acrescenta sobre o dizer que há uma relação entre o já-dito, no nível da constituição, do interdiscurso e o que está se dizendo, no nível da formulação, do intradiscurso (Orlandi, 2000, p. 32-33). Con-

siderando, pois, esta relação, reconhecendo a ação inconsciente do retorno a dizeres já ditos e constituídos em uma condição de produção que se faz por seus contextos sócio-históricos e ideológicos, apreende-se que o sentido não está na ordem do sujeito, mas na do discurso que produz, mais ainda, do interdiscurso.

Pretende-se, dessa forma, fazer emergir os outros discursos concentrados numa cadeia ideológica, armazenados na memória discursiva e que em uma situação discursiva dada e num determinado contexto sócio-histórico são explícitos no discurso produzido pelo sujeito. Este discurso que o sujeito toma como seu, mas que na verdade pertence a uma coletividade com quem compartilha posições ideológicas, faz enunciar de forma inconsciente enunciados que se formulam em uma estruturação lógica e coerente.

Em relação ao material lingüístico selecionado, deve-se considerar que ele faz parte de uma produção literária. Este tipo de produção merece um tratamento especial, atendendo aos objetivos acerca do discurso. Maingueneau (2001, p. 22) chama a atenção para o fato de “o que é impropriamente chamado de ‘conteúdo’ de uma obra é atravessado na realidade pelo retorno às suas condições de enunciação”. Esta, entendida na concepção *discursiva* como “acontecimento em um tipo de contexto e apreendido na multiplicidade de suas dimensões sociais e psicológicas”. (Charaudeau, Maingueneau, 2006, p. 193)

Há dois aspectos relevantes para uma análise no nível do discurso de um objeto literário: a vida e a obra. A relação que o autor estabelece com a sua obra retorna sob a forma com que a obra participa da vida do autor. O movimento da escrita já evidencia este contato, já que no processo de criação o autor adota comportamentos próprios, particulares que “se relacionam com as condições de exercício da literatura de sua época” (Maingueneau, 2001, p. 45). Tais comportamentos vão desde o uso de rascunhos e correções até as posições estéticas nas quais se baseia a obra.

Em relação ao termo “discurso literário”, Maingueneau (2006, p. 9) propõe uma distinção à “discursividade literária”. O primeiro termo referindo-se ao regime da literatura moderna e o segundo, admitindo uma dispersão de discursos literários. No entendimento desse último termo é que os procedimentos de análise operam.

CRÍTICA LITERÁRIA II

Toma-se como exemplo o poema:

Ao terminar de ler
este poema, jogue-o
na cesta de lixo.

Ele não serve para nada, nada;

Não gera riquezas nem empregos;
Não produz lucros, “royalties” ou dividendos;
Não conquista votos;
Nem sequer faz jus a direitos autorais.

Este (ou qualquer outro) poema
não serve pra nada, nada –
jogue-o fora, pois,
assim que o acabar de ler.

Na primeira estrofe, observa-se um sujeito que, a partir da tentativa de estabelecer uma comunicação com o outro, o sujeito leitor⁵, constrói um discurso de ordem, prevendo a reação deste ao terminar de ler o poema. Além de prever, interfere no comportamento de outrem com autoridade para tal, já que é ele o responsável por produzir o poema. É o sujeito-poeta que está em ação.

Na segunda estrofe, seguindo o caminho da primeira, parece menosprezar aquilo que escreve, misturando-se aí os papéis de indivíduo ao de poeta, já que este último projeta para si o momento de sensibilidade e fragilidade do indivíduo (sujeito real, concreto) em relação a sua vida pessoal e profissional. Reduz a “nada” aquilo que produz por uma justificativa material, reduzindo o valor artístico da obra que produz. Repete este “nada” dando ênfase a um estado de espírito de revolta. Essa hipótese confirma-se na terceira estrofe, já que o poeta traz para o mundo ficcional da arte o mundo real, do dinheiro, do lucro, dos “royalties”, do dividendo, dos direitos autorais. Esses de que o indivíduo precisa para viver, mas que o poeta, não.

A recompensa de que o poeta-indivíduo necessita tanto, angustiando-o e levando-o a construir um discurso crítico, é pertinente

⁵ O uso do termo “leitor” foi utilizado por não encontrar outro que não comprometesse a terminologia adotada pelos teóricos contribuintes desta análise. Também não está proposto como objetivo estudar a recepção do discurso, e sim a construção dele e principalmente os outros discursos que conduziram sua produção de sentido.

ao momento sócio-histórico vivido pelo indivíduo. Considerando a década de 80 como um período marcado pelo fim da ditadura militar no Brasil, após a censura, a arte acaba sendo fonte de expressão das dúvidas, das ambições e, ao mesmo tempo, da insegurança do homem na fase de transição para a democracia. O poeta utiliza-se, assim, de uma *comparação* implícita com outros artistas para dar crédito ao seu discurso.

O sujeito conclui, em um recurso *anafórico*, com um discurso de ordem, incitando o leitor a jogar o poema fora assim que o acabar de ler. O sujeito também generaliza, ou seja, inclui os outros poemas nesse discurso imperativo, causando aí um posicionamento *ambíguo*: é para jogar fora os outros poemas dele ou os dele e os de qualquer outro poeta?

Em outro momento da análise, tendo em vista o objeto discursivo em questão, deve-se considerar o *espaço discursivo* ao qual pertence. Charaudeau e Maingueneau (2006, p. 92) explicam que, na maior parte dos casos, cabe ao analista extrair do *campo discursivo* um subconjunto (*o espaço discursivo*) constituído de dois posicionamentos discursivos, ao menos. No caso do poema em análise, volta-se para as condições de produção e à formação ideológica, esta conceituada como

...um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras. (Pêcheux, 1993, p. 166, *apud* Haroche *et al.*, 1971, p. 102).

Pode-se auferir, então, que o sujeito compartilha de dois posicionamentos discursivos, que, por sua vez remetem, a posições ideológicas das quais se assujeita. O primeiro é o que está ligado ao indivíduo, ao sujeito real que acredita que, como tantos outros artistas vivem do retorno financeiro seguido de um reconhecimento valorativo de suas obras, ele enquanto poeta deve receber um retorno do seu trabalho à altura do que produz. É a *comparação*, percebida no primeiro momento de análise, que traz à tona esta imersão ideológica. Este pensamento, em um outro posicionamento adotado, contrasta com a concepção que o sujeito-poeta projeta sobre si mesmo; na verdade, acredita no valor de sua obra, na arte que produz. Por isso, ordena aos leitores que “joguem fora o poema” por este não garantir retorno financeiro ou reconhecimento e não por problemas relativos

CRÍTICA LITERÁRIA II

ao fazer literário. Há também um outro ponto que confirma esta análise: o leitor só pode jogar o poema fora após lê-lo. Ora, se o sujeito-poeta acreditasse firmemente na falta de qualidade de seu labor literário, não deixaria nem que lessem seus poemas.

Tais aspectos apontados sobressaem ao discurso através do sujeito sem que ele tenha total consciência daquilo que produz. Parece que mesmo com a mistura de papéis, há um movimento consciente na crítica que profere enquanto indivíduo, que sai na defesa do sujeito-poeta. Porém, no segundo posicionamento, enquanto poeta, mesmo recebendo as influências do indivíduo, está entregue à esfera do inconsciente. É através do acesso à memória discursiva, ao interdiscurso que tais posicionamentos emergem no momento histórico-social, permitindo que o dito faça sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Filologia Textual resgata e restitui o texto, fixando a sua forma fidedigna, através da edição crítica que se propõe a respeitar a última vontade do autor. No caso de *Luz Obliqua*, como se trata de um autor ainda vivo, cabe alertar para a possibilidade de futuras modificações, mesmo após a finalização da edição. É importante ressaltar também, como afirma Carvalho (2003, p. 49), para o fato de que “os textos críticos fixados, as edições apresentadas, serão sempre possibilidades de leitura, de interpretação que trazemos ao conhecimento do público, fundamentadas no trabalho que realizamos”.

A edição oferece ao leitor, especialista ou não, um texto livre das interferências de outras “mãos”, que não as do autor, tornando-o confiável para estudos futuros. Isso se faz necessário porque uma obra, ao ser publicada, nem sempre corresponde àquilo que o autor desejou. A versão final entregue à editora pode passar por uma edição não cuidadosa, que modifica o texto original, produzindo, assim, uma publicação não legítima, comprometendo todo um trabalho cuja base de estudos é o texto.

Em relação ao estudo do interdiscurso, percebe-se que é o texto a base de todo procedimento de análise, mas o foco no sentido que é produzido por um sujeito que enuncia, transcende a sua esfera, alcançando o nível discursivo. Brandão (2004, p. 103) explica que

...o desafio a que a análise do discurso se propõe é o de realizar leituras críticas e reflexivas que não reduzam o discurso a análises de aspectos puramente lingüísticos nem o dissolvam num trabalho histórico sobre a ideologia.

Em relação à ideologia, abre-se um conceito de extrema importância para o estudo do interdiscurso, no sentido de que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, a qual se assujeita para fazer valer o discurso que profere. A noção de esquecimento também exerce uma importante tarefa para se compreender como outros discursos já-ditos voltam a ser enunciados pelo sujeito, com a ilusão de que foram ditos pela primeira vez, ocorrendo no nível do inconsciente. Pêcheux (1993, p. 177) no desenvolvimento da Análise do Discurso (AD) ressalta dois tipos de esquecimento: o “esquecimento n°1” (campo do inconsciente) e “esquecimento n°2” (campo do consciente).

Este artigo dispôs-se, de fato, a confirmar o primado do interdiscurso sobre o discurso. É a partir de sua análise que se torna possível verificar a heterogeneidade do sujeito, assim como a do discurso, em um processo de dispersão de outros que o constituem.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação à crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença/EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2004.
- CARVALHO, Rosa Borges Santos. A Filologia e seu objeto: diferentes perspectivas de estudo. *Revista Philologus*. Rio de Janeiro: CIFEFIL, ano 9, nº 26, p. 44-50, maio/ago.2003.
- CASTRO, Ivo. Início dos trabalhos (1989). *Editar Pessoa. Edição crítica de Fernando Pessoa: estudos*. Lisboa, v. I, p. 33-35, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUARTE, Luiz Fagundes. *Crítica Textual*. Relatório apresentado a provas para a obtenção do título de Agregado em estudos portu-

CRÍTICA LITERÁRIA II

ses, disciplina Crítica Textual. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. Glossário, 1997, 106 p.

F. GADET, T. HAK (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 1993.

HAROCHE, Cl., HENRY, P. & PÊCHEUX, M. La Sémantique et la Coupure Saussurienne: Langue, Langage, Discours. **In:** *Langages*, 1971, vol. 6, nº 24, p. 115-129.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. 3ª ed. Campinas: Criar, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3ª ed. Campinas: Unicamp, 1997.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

**A PROGRESSÃO TÓPICA
NOS QUADRINHOS DE ‘O MENINO MALUQUINHO’**

Maria da Penha Pereira Lins (UFES)
penhalins@terra.com.br

Tanto o texto escrito quanto o falado têm sido estudados e-xaustivamente por especialistas: ora analisam-se textos escritos, em estudos que centram seus interesses sobre processos cognitivos no fluxo da fala ou da escrita (Chefe, 1984), sobre a organização tanto de uma quanto de outra (van Dijk, 1982, 1992; Sacks et al, 1974; Schiffrin, 1987; Tannen, 1985, 1989), ora sobre a descrição de gêneros mistos em que índices da fala aparecem na escrita e vice versa (Paredes Silva, 1997).

Em moldes extremos, poder-se-ia classificar o discurso oral da conversa espontânea como um discurso sem organização prévia, isto é, não preparado antes de ser expresso, ou melhor dizendo, um discurso relativamente não planejável de antemão (“locally menaged”), o que tornaria difícil prever a forma e a direção do assunto para a seqüência inteira (Koch, 1991). Já o discurso escrito leva a pensar numa organização prévia da idéia ou do conjunto de idéias a serem transmitidas pelo comunicador (Ochs, 1979). Afirma-se haver mais envolvimento entre os participantes da interação na fala e mais distanciamento na escrita (Tannen, 1985). Na interação face-a-face, a preocupação dos interlocutores parece estar centrada no desenvolvimento da interação em si; já na escrita, o foco parece estar no assunto discutido.

Koch (1992) explica que, entre as características distintivas mais freqüentemente apontadas entre as modalidades falada e escrita, estão as seguintes: a fala é não-planejada, fragmentária, incompleta, pouco elaborada, tem predominância de frases curtas, simples ou ordenadas e apresenta pouco uso de passivas; a escrita é planejada, não-fragmentária, completa, elaborada, tem predominância de frases complexas, com subordinação abundante e mostra emprego freqüente de passivas. No entanto, previne a autora, estas diferenças nem sempre distinguem as duas modalidades, até porque existe uma escrita informal que se aproxima da fala e uma fala formal que se apro-

CRÍTICA LITERÁRIA II

xima da escrita, de acordo com determinadas situações comunicativas. Desse modo, define Koch (1992), a escrita formal e a fala informal constituem os pólos opostos de um contínuo, ao longo do qual se situam diversos tipos de interação verbal.

No entanto, não se tem conhecimento de que haja alguma descrição do gênero “linguagem de quadrinhos”, no que se refere à especificidade de combinação de componentes verbais e visuais. Os textos dos diálogos, uma mistura de oral com escrito, constituem um gênero de texto que é planejado para parecer não-planejado, ou seja, parece haver a preocupação de se construir uma espontaneidade verbal, como um “parecer ser”, que é minuciosamente planejado anteriormente. O texto de quadrinhos reflete bem a questão do contínuo oral-escrito, representa um gênero discursivo que não é oral, mas é oral, porém se atualiza na escrita e se completa com o visual. É um texto para ser lido, mas com o objetivo de se fazer escutar.

Esse caráter de informalidade dos textos de quadrinhos e sua elaboração fragmentada, principalmente no que se refere a tirinhas diárias, faz a aproximação deste tipo de texto com o texto falado, uma vez que a tira é constituída de quadros e os tópicos são desenvolvidos dia-a-dia, de tira para tira, numa seqüência em que inserções e mudanças de assuntos promovem continuidades e descontinuidades em sua organização global.

Parece haver o uso de estratégias no gerenciamento do tópico discursivo em seqüências de tiras diárias de quadrinhos, bem como uma coerência mantida pela continuidade tópica, que se faz a partir da combinação do componente lingüístico com o visual. Apesar de haver uma descontinuidade temporal no que diz respeito à publicação das tiras de quadrinhos, há, no entanto, uma continuidade tópica, que apresenta semelhanças com a forma de organização tópica dos textos falados, principalmente quanto às estratégias referentes ao componente lingüístico. Além disso, as tiras de quadrinhos apresentam, ainda, estratégias visuais de manutenção de tópico, recurso característico especificamente desse gênero discursivo.

Na análise ora iniciada, que tem como *corpus* uma seqüência de tiras de quadrinhos, de *O Amigo da Onça*, o fenômeno da topicalidade é visto como um domínio funcional complexo em que se combinam operações cognitivas e comunicativas. É um estudo que

se desenvolve a partir de uma perspectiva funcionalista do discurso, que vê o desenvolvimento de tópicos norteando-se pelo princípio da centração, que significa “falar-se de alguma coisa” e que define o limite de tópicos distribuídos em segmentos sucessivos. A noção de centração é fundamental, porque possibilita a observação da organicidade tópica em dois planos; o hierárquico ou vertical e o linear ou horizontal, numa relação de interdependência entre contigüidade na linha discursiva (plano linear) e abrangência do assunto (plano hierárquico).

Para Goutsos (1996) o tópico representa um “fio unificado” que transpassa o texto como um todo e, assim, é expandido, ou seja, o tópico é visto como uma estrutura ou como um frame unificado. Isso proporciona uma análise que pode ter como ponto de partida menos sobre “o que” se fala e mais sobre “como” se fala de determinado tema. Essa visão, condizente com o modelo de Koch *et alli*, proporciona uma perspectiva em que a focalização é feita na organização do discurso como um todo e a definição de tópico, isto é, daquilo de que se fala, provém necessariamente do modo como se fala. Assim, teoricamente, tópico pode ser representado como uma estrutura organizada que opera tanto dentro quanto fora das fronteiras das sentenças. E não deve ser definido e identificado como uma unidade a priori, mas como resultado de marcação de fronteiras. Desse modo, a aplicação desse modelo deve enfatizar a seqüencialidade e a identificação de traços lingüísticos; e a segmentação por fronteiras é que leva à percepção da coerência dentro da seqüencialidade.

Desse modo, dentro dessa proposta, a noção de tópico é tratada em relação ao seu nível de abrangência, sendo vista numa abordagem semântico-discursiva, que se organiza em dois planos do discurso.

Partindo dessa definição de tópico, a proposta é verificar como essa categoria se comporta e se organiza dentro do discurso específico das tiras de quadrinhos. Esse objetivo parece ser alcançado a partir da descrição da organização tópica de uma seqüência de tiras diárias de quadrinhos, com base no modelo de análise formulado por Koch *et alii* (1992, p. 359); que descreveram um diálogo do projeto NURC e determinaram o recorte para análise centrado na unidade tópica. O modelo é esquematizado da seguinte maneira: 1) identificar e delimitar unidades tópicas; 2) caracterizar as relações de inter-

CRÍTICA LITERÁRIA II

dependência hierárquica e seqüencial (linear) e 3) detectar traços reveladores da estrutura interna das unidades tópicas.

Os autores previnem que a fixação de critérios para a depressão de unidades discursivas é dificultada por fatores como a interferência de pressuposições e conhecimentos partilhados pelos falantes, cuja inferência depende, em grande parte, da sensibilidade dos analistas; a fluidez com que muitas das vezes se desenvolve a conversa, nem sempre apresentando marcas formais que delimitem nitidamente as unidades, e a atuação de elementos não-verbais, como gestos, olhares, expressões fisionômicas, nem sempre estão ao alcance do analista. Por isso, ensinam eles, é preciso “estabelecer traços que definam uma categoria operacional com alguma segurança e objetividade. Essa categoria é o tópico discursivo”.

Assim, tomam a categoria “tópico” no sentido geral de “ser acerca de” (“*aboutness*”), afirmando que ele se manifesta mediante enunciados formulados pelos interlocutores a respeito de um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis, relacionados entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem.

Essa noção de tópico com sentido de “sobre o que está sendo falado/escrito” é explicada por Brown e Yule (1983, p. 70) como “um modo claramente intuitivo e satisfatório de descrever, pelo princípio da unificação, o que torna um fragmento “sobre” alguma coisa e o próximo fragmento “sobre” outra coisa”. Para Brown e Yule, qualquer consideração sobre tópico implica averiguar por que o falante disse o que disse numa situação de discurso particular (*Idem*, p. 77). Os autores explicam a afirmativa, reportando-se a Grice (1975) e traduzindo a máxima “Seja relevante” para uma forma, segundo eles, mais prática e mais útil, tal qual, “Faça com que sua contribuição seja relevante tendo em vista a existência de uma estrutura tópica”, isto é, “fale topicamente”. Isto faz supor que o falante está falando topicamente, quando sua contribuição se faz mais proximamente ajustada aos mais recentes elementos incorporados na estrutura tópica. (*idem*, p. 84).

Dentro dessas suposições sobre manifestações verbais concernentes, e conforme Koch *et alii*, as propriedades da categoria “tópico”, centração e organicidade se constituem a partir dos traços:

Propriedade da Centração: 1) Concernência, a relação de interdependência semântica entre os enunciados – implicativa, associativa, exemplificativa, ou de outra ordem – pela qual se dá sua integração no referido conjunto de referentes explícitos ou inferíveis; Relevância, a proeminência desse conjunto, decorrente da posição focal assumida pelos seus elementos; Pontualização, localização desse conjunto, tido como focal em determinado momento da mensagem. 2) Organicidade, compreende relações de interdependência estabelecidas simultaneamente nos planos hierárquico e seqüencial, englobando as dependências de super-ordenação e sub-ordenação entre tópicos que se implicam pelo grau de abrangência de assunto e pelas articulações intertópicas no que diz respeito a adjacências ou interposições na linha discursiva.

Visto assim, como unidade discursiva, o tópico não pode ser confundido com a estrutura sentencial “tópico-comentário”, ficando claro que essa noção se amplia para além do nível sentencial, no que diz respeito à extensão.

Isso significa que um mesmo tópico discursivo pode ser mantido em fragmentos de uma conversação, mesmo que haja mudanças nos tópicos das sentenças; o que vai importar é a ligação com a mesma estrutura de relevância tópica.

Raciocínio semelhante fazem Dascal e Katriel (s/d, p. 79-80), quando afirmam que o tópico, num sentido amplo, depende não só da estrutura das sentenças usadas na conversação e de seus significados, mas também dos fatores contextuais, como o ambiente onde a conversação acontece, a experiência dos participantes, os eventos ou estímulos a que eles correntemente são submetidos etc.

Esse modelo possibilita verificar a relevância do tópico discursivo no desenvolvimento de textos constituídos de seqüências de tiras de quadrinhos, no sentido de que a estruturação tópica funciona como fio condutor da organização discursiva.

Assim, torna-se necessário observar as marcas que definem início, meio e fim de segmento tópico. No entanto, como essas marcas são facultativas, multifuncionais e co-ocorrentes, não devem constituir critério absoluto para a delimitação de tópicos (Fávero, 1999, p. 49). Em vista disso, a teoria de definição de frame, proposta

CRÍTICA LITERÁRIA II

pela sócio-etnometodologia (Tannen, 1979; Tannen e Wallat, 1986), podem auxiliar na análise de seqüência de tiras de quadrinhos, com o objetivo de ampliar o inter-relacionamento de assuntos dentro do fluxo da progressão temática, uma vez que essa teoria refere-se à noção de qual atividade está sendo encenada, de qual sentido os falantes dão ao que dizem, ou seja, à percepção de qual jogo está sendo jogado. Inclui, ainda, a noção de esquemas de conhecimento, que diz respeito às expectativas dos participantes acerca das pessoas, dos objetos, dos eventos, dos cenários no mundo e implica, também, que, para se compreender qualquer discurso, é necessário o preenchimento de informações não proferidas, decorrente do conhecimento de experiências anteriores no mundo. Desse modo, em situações de interação, os comportamentos verbais e não-verbais dos participantes são fontes potenciais de comunicação, e suas ações e intenções de significado podem ser entendidas somente em relação ao contexto imediato, incluindo o que antecede e o que pode vir a seguir.

Na análise da progressão temática, devem ser observados os fenômenos da continuidade/descontinuidade, tendo como base as hipóteses sobre a organização do texto falado, estabelecidas por Koch *et alii* (1991, p. 151), no que se refere à modalidade oral do uso da língua, que atestam o “teor de produção pouco planejável de antemão” e “aparente desestruturação do discurso oral”, o que caracteriza, de acordo com a situação, a prevalência do *modus* pragmático em sua organização.

Com esse suporte, à semelhança do tratamento metodológico dado aos textos orais, a análise do gerenciamento do tópico na seqüência de tiras de quadrinhos de *O Amigo da Onça* poderá descrever como a organização tópica é configurada neste tipo específico de texto de quadrinhos, e poderá descrever, ainda, outros padrões indicadores das especificidades de estruturação tópica desse gênero.

Na delimitação tópica da seqüência de *O Amigo da Onça*, foi levada em conta a afirmação de Brown e Yule (1983, p. 95) de que entre duas partes do discurso que intuitivamente são consideradas como tendo dois tópicos diferentes, deve haver um ponto no qual a mudança de um tópico para outro é marcada.

Também foram consideradas as constatações de Koch *et alii* (1992, p. 371) de que: a) os segmentos caracterizam-se como um

conjunto de enunciados apresentando abertura ou começo, meio e fecho ou saída (marcados ou não); b) a delimitação dos segmentos pode ser justificada por marcas, cuja identificação constitui um critério auxiliar de segmentação, já que elas não configuram um padrão de ocorrências que possibilite categorização segura. Um dos fatores que dificultam tal sistematização é o fato de que essas marcas são facultativas, multifuncionais e coocorrentes.

A abertura ou começo nem sempre tem realização específica e pode ser detectada apenas pela mudança do rumo da conversação. Se o tópico se caracteriza por centrar-se em um assunto, o início de um segmento tópico pode ser detectado no momento em que esta centração de assunto se distingue de outra centração anterior. O meio não apresenta extensão determinada, depende do número de enunciados que constituem o segmento tópico. O fecho ou saída se define no momento em que se detecta nova centração e, comumente, decorre da exaustão do tópico ou de sua descontinuidade que pode ser motivada por mudança brusca de tópico, aceita pelo interlocutor ou mudança do(s) referente(s) em relevância. A saída ou fecho nem sempre significa conclusão, mas fim da seqüência.

Koch (1992, p. 376-8) postula que um texto conversacional é constituído de fragmentos recobertos por um mesmo tópico e que cada conjunto de fragmentos constitui uma unidade de nível mais alto, sucessivamente, cada uma dessas unidades representando um tópico em seu próprio nível. Assim, na distinção de níveis hierárquicos, a autora diagrama a organização tópica da seguinte maneira: a) Segmentos tópicos, fragmentos de nível mais baixo; b) Subtópicos, conjunto de segmentos tópicos; c) Quadro tópico, conjunto de subtópicos e d) Supertópico, um tópico superior.

Levando em consideração os planos linear e hierárquico, a descontinuidade na organização tópica se caracteriza pela inserção de tópicos constitutivos de um quadro tópico entre tópicos de um outro quadro tópico, mas que a organização seqüencial, perturbada na linearidade, tende a se restabelecer, à medida que se atenta para níveis hierárquicos mais elevados, isto é, a continuidade postulada em termos de só se abrir um novo tópico após o fechamento de outro, reaparece nos níveis mais altos da organização tópica. Desse modo, o fenômeno da inserção é visto em sentido amplo, como a ocorrência

CRÍTICA LITERÁRIA II

de um segmento tópico no interior de outro segmento tópico em desenvolvimento, num esquema do tipo A-B-A, o que significa que as inserções implicam a retomada do tópico anterior, que pode acontecer imediatamente ou em outro ponto da conversação, podendo, ainda, expandir-se por vários outros segmentos tópicos. Pode ocorrer de um tópico apenas colocado de passagem ser desenvolvido de modo pleno em momento posterior da conversação.

A seqüência de tiras de *O Menino Maluquinho* analisada a partir das noções até aqui descritas, compõe-se de sessenta e duas tiras, publicadas no período compreendido entre 26 de abril a 26 de junho de 2001, no jornal capixaba *A Tribuna*. Esse recorte propicia verificar o supertópico “Ser menino maluquinho é...”, organizado em camadas, como em patamares, em que o assunto, sob diferentes perspectivas, se hierarquiza desde uma amplitude generalizadora – supertópico (ser menino maluquinho é...), até conjuntos de assuntos com perspectivas mais relacionadas entre si – quadros tópicos (escola, tecnologia, relacionamento) e, ainda, conjuntos de segmentos que se incluem em diferentes subtópicos (tarefas, inconfidência, prova, maravilhas do mundo, recursos tecnológicos, gravação de conversas, novidades e outros).

No que se refere à organização hierárquica, para sistematizar a estrutura intertópica, foram observados os assuntos mais desenvolvidos na seqüência de sessenta tiras. Tendo como parâmetro o princípio da contração, os segmentos (tiras) foram agrupados, tendo em vista o grau de associação entre eles e o enquadramento sucessivo dos grupos em relação a grupos pertencentes a níveis mais altos, chegando a configurar, nos termos do modelo de Koch *et alii*, uma pirâmide tópica de cada seqüência. Na configuração dessas pirâmides tópicas, em conformidade com maior ou menor âmbito em que o assunto é abrangido, é que fica estabelecida a relação de interdependência entre segmentos tópicos, o que garante uma visibilidade de que, na organização total da seqüência, cada nível é recoberto por outro superior e constituído por um inferior. A delimitação das fronteiras de cada um dos diversos níveis é vista a partir do assunto focalizado.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Esquemáticamente, no plano hierárquico, o supertópico “Ser Menino Maluquinho é...” desenvolve-se na seqüência, até os dois primeiros quadros tópicos, como a seguir:

SUPERTÓPICO: “SER MENINO MALUQUINHO É...”

Quadro tópico: Escola

Subtópico nível 1: Tarefas

Segmento tópico

Dever de casa [tira 54]

Subtópico nível 2: Inconfidência

Segmentos tópicos

Sacrifício [tira 1]

Rebelião [tira 2]

21 de abril [tira 4]

Teatro [tira 5]

O cabeça [tira 6]

Morte [tira 7]

Subtópico nível 2: Prova

Segmentos tópicos

Tempo [tira 9]

Tempo [tira 17]

Nervoso [tira 47]

Marcar cruz [tira 55]

CRÍTICA LITERÁRIA II

Subtópico nível 2: Maravilhas do mundo

Segmentos tópicos

Maravilhas [tira 38]

Antigo/ Moderno [tira 39]

Resposta [tira 40]

QUADRO TÓPICO: TECNOLOGIA

Subtópico nível 1: Recursos

Subtópico nível 2: Gravação de conversas

Segmentos tópicos

Conversa da mãe [tira 3]

Conversa do pai [tira 24]

Castigo [tira 25]

TV [tira 27]

Confiança [tira 29]

Espionagem [tira 30]

Gravação [tira 31]

Subtópico nível 2: Novidades

Segmentos tópicos

Vídeo-game [tira 8]

Vídeo-game [tira 16]

Celular [tira 10]

Celular [tira 18]

Controle remoto [tira 28]

Subtópico nível 1: Problemas

Subtópico nível 2: Telefone

Segmentos tópicos

Trote [tira 42]

Palavrões [tira 43]

Orelhão [tira 44]

Secretária eletrônica [tira 45]

No desenvolvimento linear da seqüência, observam-se continuidade e descontinuidade na distribuição dos segmentos tópicos. A noção de continuidade refere-se ao modo como se dá a seqüência dos segmentos tópicos, isto é, a abertura de um se dá após o fechamento do precedente. Quando não há mais possibilidades de o tema anterior ser desenvolvido, ocorre a mudança de tópico. Conforme explicam Koch *et al.*, a categoria continuidade se define por uma relação de adjacência, que ocorre na circunstância específica de esgotamento do tópico anterior. Isso caracteriza o processo de continuidade tópica na linha do discurso. A ocorrência dessa categoria se explica a partir de duas condições: 1) contigüidade, observada no plano intertópico e 2) esgotamento, no plano intratópico.

Em relação ao desenvolvimento linear, dentro do supertópico “Ser menino maluquinho é...”, constata-se que os segmentos tópicos apresentam-se desordenadamente. Apenas seis dos quatorze subtópicos detectados (considerando as sessenta e duas tiras) têm segmentos contíguos, os outros são percebidos através de uma busca em camadas superiores de desenvolvimento tópico.

Dos quatro quadros tópicos em que se ramifica supertópico, três deles compõem seis subtópicos em segundo nível. Assim, no interior do quadro tópico Escola, o subtópico nível 1, Tarefas, recobre três subtópicos de nível 2 (Inconfidência, Prova, Maravilhas do Mundo); no quadro tópico Tecnologia, o subtópico de nível 1, Recursos, incorpora dois outros de nível 2 (Gravação de Conversas e Novidades).

Uma observação interessante é que no desenvolvimento do supertópico “Ser menino maluquinho é...” é o uso de ancoragem

CRÍTICA LITERÁRIA II

pragmática. O tópico discursivo desenvolvido costuma girar em torno de situações do cotidiano vividas pelo Menino Maluquinho. No dia 26 de abril de 2000, a tira de número 2 mostra a professora tratando do assunto Inconfidência Mineira. A abordagem desse assunto se estende aos segmentos 2, 4, 5, 6 e 7.

No que diz respeito à mudança de subtópicos, são detectadas rupturas que se aproximam das rupturas de textos falados, em que assuntos de um mesmo tema aparecem em momentos diferentes dentro da conversação. No entanto, nos textos de quadrinhos analisados, não foram observados segmentos de transição, com marcadores explícitos, com se vê na conversação. A mudança é brusca, sem aviso, constatada apenas a partir de uma visão global do texto. É a substituição de índices de continuidade por outros que explicitam a mudança.

A descontinuidade verificada na veiculação diária das tiras de quadrinhos não caracteriza necessariamente descontinuidade textual, já que índices de continuidade (verbais e não-verbais) presentes nos segmentos tópicos vão indicando, no decorrer da seqüência, a que subtópico cada segmento pertence e mostrando o subtópico cada vez mais expandido, a partir de novas abordagens e perspectivas.

Um conjunto de segmentos pode abordar assuntos diferenciados, delineando uma possível incoerência, mas, por outro lado, todos se alinham, em termos de frame, dentro de um enquadre maior, que é aquele corporificado pelo personagem-título do texto e que constitui o supertópico textual. É esse enquadre maior que contempla abordagens diferentes de assuntos colocados em cena.

Assim, por exemplo, no que diz respeito ao supertópico “Ser Menino Maluquinho é...”, a abordagem será “criança questionando o mundo adulto” e pondo os adultos em situações inusitadas. Dessa forma, fica clara a relação entre personagem-título e tópicos desenvolvidos, seria o caso de classificar, nesta circunstância, como personagem-tópico. Para o leitor de quadrinhos, a relação personagem/tópico já faz parte de seu modelo, pois, conforme Maingueneau (2001), o gênero de discurso é um contrato, isto é, é fundamentalmente cooperativo e regido por normas. Todo gênero discursivo exige daqueles que dele participam que aceitem certo número de regras mutuamente conhecidas.

Desse modo, pode-se observar que a organização tópica de texto constituído de tiras diárias de quadrinhos assemelha-se à organização tópica de textos falados, na medida em que se podem detectar tópicos que se expandem e se organizam de modo a deixar deprender uma estrutura hierárquica bem definida e uma estrutura linear em que assuntos se interligam através de recursos de combinação, sejam estes índices lingüísticos, ou visuais.

Para compreender o funcionamento da categoria tópico na seqüência de tiras de quadrinhos, é necessário, ainda, observar sua movimentação dentro da seqüência, levando em conta o contexto pragmático em que esse tipo de texto está inserido. Parece claro que a interdependência temática não se estabelece apenas entre enunciados que se seguem. O que acontece é que a combinação de recursos lingüísticos e visuais com informações partilhadas levam a acionar *frames*, o que propicia efeitos contextuais e faz manifestar domínios de relevância.

Na seqüência tomada como exemplo, observou-se que o desenvolvimento textual, no que se refere à organização tópica se mantém em torno de um conjunto de referentes lexicais que, numa cadeia semântica, estabelecem pontos de convergência discursiva e de estratégias de introdução, manutenção e fechamento de segmento tópico, considerando, também, os processos de descontinuidade. Assim, foi possível esquematizar os dois processos de organização tópica, o hierárquico e o linear, nos moldes do que foi feito com os textos falados.

Fica evidenciado que o modelo de explicação da organização tópica utilizado para descrever esse tipo de texto – falado – adequa-se à descrição da organização tópica de textos constituídos de seqüência de tiras de quadrinhos, considerando o tópico discursivo no âmbito do texto. Além da constatação do emprego dos mesmos recursos e estratégias característicos do texto falado, outras características específicas do texto de quadrinhos também podem ser detectadas e descritas. Isso aponta para a viabilidade e para a pertinência de uma abordagem funcional do tópico discursivo, considerando a atuação conjunta de mecanismos cognitivos, discursivos e gramaticais, o que enquadra este estudo dentro das tendências atuais do funcionalismo.

CRÍTICA LITERÁRIA II

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Gillian & YULE, George. *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge Univ Press, 1983.

DASCAL, Marcelo & KATRIEL, Tamar. Digressions: a study in conversational coherence. **In:** Petöfi, J. S. (org) *Text vs sentence*. Hamburgo: Buske, 1979.

FAVERO, Leonor L. O tópico discursivo. **In:** PRETI, Dino. (org.) *Análise de textos orais*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999.

FAVERO, Leonor L. et al. *Oralidade e escrita: perspectiva para o ensino de língua materna*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

GOOTSOS, D. *Modeling discourse topic: sequential relations and strategies in expository text*. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1996.

KOCH, Ingedore V. Digressão e relevância conversacional. **In:** *Cadernos de estudos lingüísticos*. Campinas, nº 37, jul-dez. 1999.

———. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

———. Organização tópica da conversação. **In:** ——. *A interação pela linguagem*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

———. *Coerência e manutenção temática no hipertexto*. Site da Abrialin, 2000.

———. A progressão textual. **In:** ——. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

———. *Progressão/continuidade referencial, progressão/continuidade temática, progressão/continuidade tópica*, 2001.

KOCH, I. et al. Organização tópica da conversação. **In:** ILARI, R. (org.). *Gramática do português falado*. Campinas. Unicamp. V. 2, 1992.

———. Aspectos do processamento do fluxo de informação no discurso oral dialogado. **In:** CASTILHO, Ataliba. (org.). *Gramática do português falado*. 2ª ed. Campinas. Unicamp/Fapesp, v. 1, 1991.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

OCHS, E. Planned and unplanned discourse. **In:** GIVON, T. (ed). *Syntax and semantics*. V. 12. Discourse and syntax. New York: Academic Press, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAREDES SILVA, Vera. Ao correr da pena. **In:** HEYE, J. (org.). *Flores verbais: uma homenagem lingüística e literária para Eneida do Rego Monteiro Bomfim no seu 70º aniversário*. Rio de Janeiro. Ed 34, 1995, p. 231-246.

TANNEN, D. What's in a frame? **In:** TANNEN, D. (ed). *Framing in discourse*. NY. Oxford Univ. Press, 1984.

———. *Talking voices: repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

———. *Coherence in spoken and written discourse*. Norwood, Ablex, 1984.

TANNEN, D. & WALLAT, C.. Interactive frames and knowledge schemas in interaction. **In:** TANNEN, D. (ed). *Framing discourse*. NY, Oxford Univ. Press, 1986.

CRÍTICA LITERÁRIA II

ARTIFÍCIOS LINGÜÍSTICO-LITERÁRIOS NA ANTIGA POESIA NÓRDICA – UMA INTRODUÇÃO

Tiago Quintana
quintanads@yahoo.com.br

A antiga poesia nórdica, isto é, a poesia escandinava e islandesa composta entre os séculos VIII e XIII, era declamada por *skalds*, poetas profissionais da Escandinávia, Islândia e demais regiões de cultura predominantemente nórdica. Estudiosos a dividem entre poesia *eddaica* e poesia *skaldica*.

A poesia *eddaica* tinha como objetivo narrar as aventuras de deuses e heróis mitológicos, como os deuses Odin e Loki ou o herói Sigurd. De modo geral, ela não era tão complexa, em termos de sintaxe, métrica e vocabulário, quanto a poesia *skaldica*.

Exemplos de poemas *eddaicos* são a *Sigrdrífumál* (“A balada da portadora da vitória”, Bellows, 1936, p. 386), que descreve um encontro entre o herói Sigurd e a valquíria Brynhild (chamada no poema de Sigurdriða, “portadora da vitória”) e como esta o ensina a invocar o poder mágico das runas, e a *Lokasenna* (“A discussão de Loki”, Bellows, 1936, p. 151), que descreve um banquete dos deuses durante o qual Loki e os outros deuses trocam insultos entre si, culminando no aprisionamento de .

Já a poesia *skaldica* tinha como objetivo recitar e enaltecer os feitos de condes, reis e heróis nórdicos, como os reis Ragnar Lodbrok e Olaf Tryggvason ou o herói Egil Skallagrímsson. Ao contrário da poesia *eddaica*, a maior parte dos poemas *skaldicos* tinham como tema pessoas reais e eventos históricos, muitas vezes contemporâneos ao *skald* que compôs o poema, embora também existam poemas *skaldicos* com temas mitológicos.

Exemplos de poemas *skaldicos* são a *Ólafsdrápa Tryggvasonar* (“Elogia a Olaf Tryggvason”, em uma tradução livre), que foi composto em homenagem ao rei norueguês Olaf Tryggvason e celebra seus feitos, e a *Íslendingadrápa* (“Elogia aos islandeses”, em uma tradução livre) que relata a vida e os feitos de alguns heróis is-

landeses, como Egil Skallagrímsson, Grettir Asmundarson e Kormak Ogmundarson.

Embora cada uma tivesse suas próprias características estilísticas e temáticas, bem como sua própria métrica, o uso de aliteração, *kenningar* e *heiti*, os artifícios lingüístico-literários da antiga poesia nórdica, era comum a ambas.

ALITERAÇÃO

Aliteração é uma figura de linguagem que consiste na repetição de consoantes, vogais ou sílabas em um verso. Um exemplo disso é o verso infantil “O rato roeu a roupa do rei de Roma”.

Na antiga poesia nórdica, no entanto, aliteração consistia na repetição de sons, não de letras. Ela só podia ocorrer entre as sílabas tônicas das palavras; no caso do nórdico antigo e do islandês antigo, as línguas da antiga poesia nórdica, a sílaba tônica de uma palavra sempre caía em sua raiz, que era sempre a sílaba inicial.

Outra consideração é que os encontros consonantais *sp-*, *st-* e *sk-* só aliteravam consigo próprios, isto é, *sp-* com *sp-*, *st-* com *st-* e *sk-* com *sk-*, ao passo que as vogais e os ditongos sempre podiam aliterar entre si. A semivogal /j/ também podia aliterar com todas as vogais: nas línguas nórdicas, o <j> tem o som de /i/.

Uma característica da antiga poesia nórdica era agrupar as sílabas tônicas próximas umas às outras, em detrimento das sílabas átonas, tornando os poemas concisos e elegantes.

Eis um exemplo de aliteração, retirado do poema *Völuspá* (“A profecia da vidente”, Bellows, 1936, p. 1), em que uma profetisa relata suas visões do passado e do futuro ao deus Odin. As sílabas tônicas estão em negrito, as que aliteram estão sublinhadas e a cesura (pausa longa) é indicada por uma barra:

Hljóds **bid** ek allar | helgar kindir
meiri ok minni | mögu Heimdallar
viltu at ek Valfödr | vel fyr telja
forn spjöll fira | thau er fremst um man

CRÍTICA LITERÁRIA II

(Ouçam-me, raças sagradas, filhos de Heimdall, nobres ou vis; sua vontade, Pai de Todos, é que eu conte bem os fados do mundo como deles me lembro.)⁶

KENNINGAR

Kenningar são figuras de linguagem que, à semelhança da metonímia, substituem o nome de uma pessoa, objeto, local ou evento. Desse modo, o *kenning* “matador de gigantes” substitui o nome do deus “Thor”, conhecido por suas batalhas contra os gigantes, no poema *Thórsdrápa* (“Eulogia a Thor”, em uma tradução livre), que narra uma de suas muitas aventuras na terra dos gigantes.

Muitos *kenningar* fazem referência à mitologia nórdica. Por exemplo, quando se usa “pai do lobo” para se referir ao deus Loki, como se faz na *Lokasenna*, alude-se ao fato de que Loki era o pai do lobo Fenris.

É possível fazer novas construções poéticas usando seqüências de *kenningar*. Por exemplo, de acordo com a *Prose Edda* (“Edda em Prosa”, em uma tradução livre), um manual do poeta islandês Snorri Sturluson sobre a antiga poesia nórdica, “dança do verme do orvalho do massacre” significa “batalha”: “orvalho do massacre” significa “sangue”, “verme do sangue” significa “espada” e, por sua vez, “dança da espada” significa “batalha”.

HEITI

Heiti são palavras raras usadas, por razões estilísticas, no lugar de outras mais comuns. Um exemplo de *heiti* é o uso de *skaevadr* (“viajante veloz”, em uma tradução livre) em vez de *hestr* (“cavalo”), como na *Oláfsdrápa Tryggvasonar*, ou, em português, o uso de “donzela” no lugar de “virgem”.

⁶ Todas as traduções para o português foram feitas pelo autor do artigo com base nas traduções para o inglês de Henry Adams Bellows, Lee M. Hollander e Benjamin Thorpe. A intenção da tradução é apenas a compreensão dos versos usados, não a fidelidade poética.

É possível usar *kenningar* em conjunto com *heiti*. Citando novamente a *Oláfsdrápa Tryggvasonar, skaevadr geima*, por exemplo, significa “cavalo do oceano”, isto é, “navio”.

MÉTRICA

Métrica é a medida do número de sílabas poéticas em um verso; essencialmente, é o que determina o ritmo de um poema. A métrica de um poema *eddaico* podia ser *fornyrthislag*, *ljóthaháttir* ou *málaháttir*. Independentemente da métrica, no entanto, cada verso era dividido em dois meio-versos por uma pausa longa, ou cesura, unidos entre si pela aliteração das sílabas tônicas.

Poemas em *fornyrthislag*, a “métrica antiga”, dividiam-se em estrofes de quatro versos; cada meio-verso tinha duas sílabas tônicas e duas ou três sílabas átonas, enquanto cada verso aliterava em duas ou três sílabas.

Eis um exemplo de um poema em *fornyrthislag* retirado do *Thrymskvida* (“O lai de Thrym”, Bellows, 1936, p. 174), um poema sobre como o gigante Thrym rouba o martelo do deus Thor e exige a deusa Freya em casamento antes de devolvê-lo; com a ajuda de Loki, Thor recupera seu martelo e mata o gigante. As sílabas tônicas estão em negrito, as que aliteram estão sublinhadas e a cesura é indicada por uma barra:

Vreithr vas Vingthórr | es vaknathi
ok síns hamars | of saknathi
skegg nam hrista | skor nam dýja
réth jarthar burr | umb at threifask

(Furioso ficou Thor quando enfim despertou e deu pela falta de seu poderoso martelo; de barba eriçada e cabelo agitado, a preciosa arma ele procurou e procurou.)

Poemas em *ljóthaháttir*, a “métrica da canção”, também dividiam-se em estrofes de quatro versos. Os versos ímpares seguiam a mesma estrutura de versos em *fornyrthislag*, enquanto os versos pares eram mais curtos, não possuíam cesura, apresentavam três sílabas tônicas e aliteravam em duas sílabas.

Eis um exemplo de um poema em *ljóthaháttir*, retirado do *Hávamál* (“A balada do Altíssimo”, Bellows, 1936:28), uma coletânea

CRÍTICA LITERÁRIA II

de provérbios em forma de poesia. As sílabas tônicas estão em negrito, as que aliteram estão sublinhadas e a cesura é indicada por uma barra:

Ar skal rísa | sás annars vill
fé etha fíor hafa
Liggjandi ulfr | skaldan láer of getr
né sofandi mathr sigr

(Cedo deve despertar, quem o sangue ou os bens de outrem quiser.
O lobo que nada faz não conseguirá carne, nem o dorminhoco, sucesso.)

Málahátt, a “métrica da fala”, era a métrica menos usada nos poemas eddaicos, não sendo tão antiga quanto fornyrthislag ou ljóthahátt.

A estrutura dos poemas escritos em málahátt era igual à estrutura dos poemas escritos em fornyrthislag, com apenas uma diferença: cada meio-verso em malahátt podia ter três ou quatro sílabas átonas, não apenas duas ou três.

Eis um exemplo de um poema em málahátt, retirado do *Atlamál* em Grönlensku (“A balada groenlandesa de Atli”, Bellows, 1936, p. 499), um poema que narra como Atli armou uma cilada para Gunnar e Hogni, filhos de Gjúki, e como Gudrun, irmã de ambos e esposa de Atli, os vingou. As sílabas tônicas estão em negrito, as que aliteram estão sublinhadas e a cesura é indicada por uma barra:

Horsk vas húsfreyja | hugthi at mannviti
lag heyrthi örtha | hvat á laun máeltu
thá vas vant vitri | vildi them hjaltha
skyldu of sáe sigla | en sjolf né kvamskat

(Sábia era a senhora, grande sua prudência; compreendeu bem o que foi dito em segredo. A perspicaz dama não sabia como ajudar; sobre os mares deveriam navegar, mas ela mesma não podia ir.)

A métrica de um poema *skaldico* era *dróttkvaett*, a “métrica da corte”, muito mais complexa que as métricas dos poemas *eddaicos*; *skalds* deviam seguir regras muito rígidas para comporem poemas em *dróttkvaett*.

Poemas em *dróttkvaett* dividiam-se em estrofes de oito versos e cada estrofe dividia-se em duas meia-estrofes de quatro versos; sempre ocorria uma divisão sintática entre as meia-estrofes. Cada verso devia ter exatamente seis sílabas poéticas e três sílabas tônicas

e devia terminar em um troqueu, isto é, uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona.

Na métrica *dróttkvaett*, ao contrário das outras métricas, a aliteração não ocorria dentro de um verso, mas sim entre dois versos, em duas ou três sílabas.

Além da aliteração, poemas em *dróttkvaett* também tinham uma rima interna. Nos versos ímpares, sílabas que têm as mesmas consoantes (exceto as consoantes iniciais), mas diferem nas vogais, rimam entre si, enquanto nos versos pares são aquelas com as mesmas vogais que rimam.

Poemas em *dróttkvaett* são notórios por sua fragmentação estrutural; uma oração podia estar inserida dentro de outra sem nenhuma razão aparente. Essa fragmentação estendia-se aos vocábulos compostos, que podiam ter seus componentes separados e espalhados entre dois versos.

Eis um exemplo de um poema em *dróttkvaett*, recitado pelo rei Harald Hardrade, retirado do *Fagrskinna* (“Pergaminho claro”, em uma tradução livre), uma coletânea de sagas sobre reis nórdicos. As sílabas tônicas estão em negrito, as que aliteram estão sublinhadas e as que rimam entre si estão em itálico, enquanto as orações inseridas dentro de outras estão entre parênteses:

Krjúpum vér fyr vápna
(valteigs) brokun eigi
(svá baud Hildir) at hjaldri
(haldord) í bug skjaldar

(Hátt bad mik) þar's maettusk
menskord bera forðum
hlakkar íss ok hausar
(hjalmstall í gný malma)

(Na batalha, não deve esconder-se atrás de um escudo durante a algazarra de armas [assim disse a honesta deusa da terra dos gaviões]. Ela, a portadora do colar, ordenou-me erguer orgulhosamente a cabeça no combate, quando o gelo da batalha [uma espada brilhante] tenta despedaçar crânios.)

CRÍTICA LITERÁRIA II

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A antiga poesia nórdica é um campo de estudo muito vasto e complexo, impossível de ser abordado apenas em algumas páginas. Este trabalho não se propõe a fazer nada mais que uma introdução ao assunto, na esperança de despertar no leitor interesse sobre o tema. Como assinalou Henry Adams Bellows (1936, p. xii-xiii) na *Poetic Edda* (“Edda Poética”, em uma tradução livre):

A Edda Poética não é apenas de grande interesse ao estudante da antigüidade; é uma coleção que inclui alguns dos mais notáveis poemas, de uma época anterior à caneta e à imprensa substituírem o poeta-cantor e a tradição oral, que foram preservados até nosso tempo. Foi, acima de tudo, o desejo de tornar mais conhecida a força dramática, a vívida e impressionante imaginação e as esplêndidas criações personificadas nesses poemas que trouxe à tona a presente tradução. (Henry Adams Bellows)

BIBLIOGRAFIA

BELLOWS, Henry Adams. *The Poetic Edda*. New York: Princeton University Press, 1936.

BJÖRNSSON, Eysteinn. *Íslendingadrápa, Ólafsdrápa Tryggvasonar, Thórsdrápa*. Jörmungrund, acesso em 09/08/2007.

STURLUSON, Snorri e FAULKES, Anthony. *The Prose Edda*. London: Everyman, 1995.

MEISSNER, Rudolf. *Die Kenningar der Skalden*. Leipzig: Schroeder, 1921.

CENAS DA BAHIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Benedito Veiga (UEFS)

bveiga@uol.com.br

Ocupo-me, no presente recorte, de rastrear e de resgatar documentos em periódicos e também depoimentos e outros registros que permitam dar visibilidade a imagens da mulher baiana a partir da obra de Amado, no caso específico, de *Dona Flor*. Privilegio dois momentos significativos dessa obra de Jorge Amado: a divulgação inicial e seus lançamentos, e a sua repercussão, dando destaque a sua transposição para o cinema.

A partir dessa escolha, mapeio e analiso a recepção da narrativa amadiana, privilegiando “imagens” da baiianidade e as diversas procedências e sentidos de tais “imagens”. Tenho dentre as minhas principais âncoras teóricas: Néstor Canclini, Roberto Damatta, Stuart Hall, Edward Said, Silviano Santiago, Walter Mignolo, Sônia van Dijk, Ivya Alves, que me auxiliam na fundamentação da consciência de pertencimento a uma cultura híbrida, de uma ex-colônia européia – falando da e na “periferia”.

Malgrado todos os empecilhos à imprensa, impostos pelo regime antidemocrático vigente no país no período pesquisado, dos documentos selecionados, pude constatar que: Jorge Amado era considerado como um “catalisador” de referências artísticas na localidade; o colunismo social era muito lido, noticiando, inclusive, acontecimentos artístico-culturais significativos para se compor um quadro da época; as notícias dos jornais – não só as colunas e artigos assinados, como, também, os relatos da responsabilidade das edições – desenhavam com nitidez, pelo dito, pelo não dito ou pelas censuras evidentes nas notícias, o clima da época: de nervosismo e insatisfação, ou de neurótica displicência e desdém. Às vezes, o assunto *Dona Flor* era o eixo condutor dos trabalhos: notícias, relatos em notas, colunas e artigos; entrevistas de ou sobre Jorge Amado, artigos ou ensaios literários.

Não me esqueci de resgatar documentos que comprovam o regime de governo ditatorial que desgovernava o país, desde a instauração do golpe militar de 1964. A *Dona Flor* de Jorge Amado

CRÍTICA LITERÁRIA II

chegou um ano e meio antes do famigerado AI-5; contudo já encontrou, entre outros arbítrios, as intervenções federais nos municípios, já encontrou as cassações pelo executivo federal dos mandatos do legislativo em todos os níveis, já encontrou a não convocação dos suplentes dos titulares cassados, mas presenciou o Marechal Castelo Branco decretar o recesso do Congresso.

A *Dona Flor* de Bruno Barreto, com as filmagens iniciadas nove anos e quatro meses depois do lançamento do romance homônimo, é contemporânea de outros arbítrios da ditadura, dentre eles, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, no DOI-CODI, em São Paulo, que provoca, segundo o relato escrito em *Não Verás Nenhum País Como Este*, de Sebastião Pereira da Costa, “[...] a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias e o desrespeito aos Direitos Humanos.” (Costa, 1992)

Na área da cultura, no tempo de seu lançamento, *Dona Flor* de Jorge Amado participa da proposta do livro como produto do mercado cultural – com o recorde nacional de setenta e cinco mil exemplares, lançados e vendidos na primeira edição –, tendo o escritor, na elaboração do romance, se servido do desmonte das fronteiras entre os níveis culturais.

É desta época ainda a polêmica do grupo do Cinema Marginal com o do Cinema Novo, criticando aquele a este último por suas “elucubrações mentais”. Surgia no Brasil o enfoque da cultura como geradora de um produto – no caso, cultural –, submetido às leis da oferta e da procura existentes no mercado. Era a grande expansão da indústria cultural, seguindo um fenômeno mundial e confirmando a expansão capitalista brasileira em todos os campos.

Dona Flor de Bruno Barreto, nesse quadro de perturbações e mudanças, se insere duplamente: não apenas no aspecto mercadológico com seu consumo por grandes públicos – mais de doze milhões de espectadores –, como ainda no prosseguir da quebra dos contornos delineados dos níveis culturais, como, aliás, já se via em outras artes com a mistura do erudito, do popular e do, entre nós, emergente, massivo.

Faço uma breve amostra, um recorte de um recorte, trazendo a criação de imagens da mulher baiana, via análise da recepção de *Dona Flor* de Jorge Amado.

Os liames de *Dona Flor* com a criação de “imagens” da mulher baiana tornam-se fortes pela repercussão que a obra literária de Jorge Amado tem nacional e internacionalmente e também pelo momento de sua chegada, coincidente com a busca de implantação de um pólo turístico em Salvador.

Ao levantar algumas dessas imagens da mulher baiana, sustentadas pela ficção amadiana, constato vários “modelos”: o da mulher doméstica encarregada da preparação da boa comida caseira; o da mulher “rechonchuda, servida de carnes”, modulada para os exercícios sexuais: esses dois “modelos” se fundem no da mulher “sabor e arte”, a mulher boa de mesa e boa de cama; o da mulher socialmente desprezada do comportamento familiar pequeno-burguês, que a deixa livre e degradada, desejada enquanto fêmea, mas relegada para ser esposa; a da mulher fisicamente de aparência exótica, com costumes estranhos, o que a torna “mulher misteriosa”, ambigualmente amada e odiada; o da mulher livre da aceitação dos cânones ocidentais da escolha entre um ou outro, a mulher *Dona Flor*.

Como um dos sustentáculos da construção dessa identidade da mulher baiana, vê-se a publicação do *Jornal da Bahia*, de 25 de agosto de 1966, registrando o acontecimento, em Salvador, do concurso “A mais bela mulata da Bahia”, tendo no júri o autor de *Dona Flor*. Chamado a pronunciar-se, Amado entende ser uma homenagem às mulatas brasileiras, uma forma também de exaltar nossa democracia racial, ou seja, nossa originalidade cultural, que reside, sobretudo, na mistura de sangue, no fato de sermos um povo mestiço. O tipo mestiço, presente em *Dona Flor*, é mostrado como “*experiência única no mundo de mistura de raças as mais diversas para a criação de uma nacionalidade nova*”.⁷

Deixando de lado a ilusória homogeneidade cultural do Brasil, observo que a mulata é o tipo mais caracteristicamente baiano da mulher, alçado, em alguns momentos – sobretudo ao nível de expor-

⁷ *JBa*, 25.8.66; 1. NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Homenagem à mulata nacional.

CRÍTICA LITERÁRIA II

tação –, como padrão feminino nacional. Nesta leitura simplista e esquemática, *Dona Flor* pode ser tomada pelo turista como símbolo de um lugar paradisíaco, onde tudo são delícias e permissividades.

Essa notícia traz a marca que caracterizará a fixação do pólo turístico: a articulação entre a esfera mercadológica e a esfera cultural, com a apropriação da cultura negra, majoritária, pela branca ou pseudo, hegemônica no poder, na busca de significados que indiciem a “baianidade”, como, por exemplo, o uso do “traje típico da baiana” para as vendedoras de rua; no artesanato, a manufatura em prata do balangandã; e como marca registrada da Bahia, o berimbau.

A designação “cultura negra” não exclui o conhecimento da diversidade cultural e lingüística do continente africano; sobreleva, no entanto, o impacto dos propósitos coloniais que, preocupados com os perigos de sublevações, diversificavam ao máximo a venda de “escravos” aos “senhores”, visando dificultar a proximidade familiar, a comunicação lingüística e cultural. Esses caminhos percorridos e outros não menos amargos delineiam o surgimento da cultura afro-brasileira e, em especial, da afro-baiana.

Então, nesse pedaço baiano do “Brasil crioulo” – como denomina Darcy Ribeiro – de “[...] *configuração histórico-cultural resultante da implantação da economia açucareira e de seus complementos e anexos na faixa litorânea do Nordeste brasileiro, que vai do Rio Grande do Norte à Bahia*” (Ribeiro, 1994, p. 277), já se espriavam, para todas as classes, as manifestações culturais provenientes da cultura negra, quer seja na temática das artes, quer na presença de artistas de origem afro-brasileira.

O tipo mestiço, presente em *Dona Flor*, é situado por Amado como experiência única no mundo de raças as mais diversas para a criação de uma “nacionalidade nova”.⁸

“*O criador da mulata Gabriela*” é da opinião que, no mesmo pé de igualdade, brancas, negras e mulatas disputem a palma da beleza no Brasil: “*Apenas a mulata é a mais caracteristicamente brasileira*”. O Concurso “*não visa isolar as mulheres mulatas das demais*”.

⁸ *JBa*, 25.8.66; 1. NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Homenagem à mulata nacional.

brasileiras". A criação de uma nacionalidade nova é o resultado da "fusão das matrizes européias, africanas e indígenas para que surgisse o homem brasileiro e a esplêndida mulher brasileira, a mulata", concluiu Jorge Amado.⁹

As declarações do autor de *Dona Flor* procuram não deixar margem à discriminação de raças, por outra, no entanto, escorrega ao definir a mulata como "a mais caracteristicamente brasileira".

O *Jornal da Bahia*, em sua edição de 4-5 de dezembro de 1966, confirma a realização do Concurso, na data prevista, sendo o corpo de jurados composto, predominantemente, por artistas e intelectuais da época, dentre eles se incluindo Jorge Amado, Genaro de Carvalho, Mário Cravo.¹⁰

Há, evidentemente, naquela época, dificuldade em "assumir" os traços da cultura negra na sociedade, embora surjam as manifestações artísticas pioneiras. O governo da minoria "branca", europeizada e hegemônica custou a permitir o aparecimento de marcos da maioria negra nessa comunidade envolvida em um processo de hibridação, formada de ingredientes provindos de várias fontes, "com diversas mesclas interculturais – não apenas raciais", como diz Canciani (1998, p. 18).

Jorge Amado assume o papel de interlocutor das artes da Bahia e propala na mídia jornalística um fato novo nas terras do lugar: o interrelacionamento entre a cultura popular e a cultura erudita e a quebra da nitidez de contornos em suas fronteiras.

Um dado bastante significativo na implantação do pólo turístico de Salvador é a procura continuada e crescente pelos visitantes, sobretudo estrangeiros, de sinais desta cultura híbrida, para vivenciá-los em sua plenitude: para degustar seus sabores; para sentir os cheiros e as cores da terra; para gozar seus exotismos, também presentes nas sinuosidades e nos coloridos de suas mulatas.

Mais uma vez, a vontade governamental se associa ao turismo: quando da filmagem de *Dona Flor*, por Bruno Barreto, nove a-

⁹ *JBa*, 25.8.66; 2. NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Grandeza da experiência.

¹⁰ *JBa*, 4-5.12.66; 9. NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Concurso de a mais bela mulata da Bahia.

CRÍTICA LITERÁRIA II

nos após o lançamento do romance, em 1975. Os governos, tanto o municipal quanto o estadual, vão se empenhar na fixação de traços da baianidade, destacando-se a imagem da mulher baiana.

A *Dona Flor* de Jorge Amado, herdeira e prosseguidora da *Gabriela*, impulsiona a instalação do pólo turístico de Salvador, principalmente através dos toques sensitivos ou sensoriais ou sensuais, como bem sugere o nome de sua escola de culinária “Sabor e Arte”, com ou sem jogos de sonoridades léxicas, mas sempre saborosos e atrativos. Com *Dona Flor*, estão em cena os prazeres da cama e os da mesa. Os primeiros, colocando em cheque a opção clássica, canônica, ocidental do trabalho, da ordem, do “pecado” ou o binarismo do construto mental e lingüístico da escolha entre “ser ou não ser”. Explico-me melhor: se na Europa a escolha entre um e outro se faz presente desde a vida cotidiana até as grandes reflexões, *Dona Flor*, no caminho de *Gabriela*, sustenta que é possível o trabalho e o prazer, que é possível servir a dois senhores ao mesmo tempo, que é possível não escolher.

Roberto DaMatta, em *O que faz o brasil, Brasil?*, interpretando o romance *Dona Flor* como prática social do Brasil, comenta “[...] a perturbadora e contraditória sugestão de que se pode escolher os dois, ou seja: escolher não-escolher, um paradoxo lógico que transforma e relativiza” (Damatta, 1997, p. 121) e distancia o europeu do povo brasileiro como forma de encarar o mundo.

Considerações por demais paradisíacas para os turistas, que estão de passagem pelas terras dos outros, como diz Said: “terras muito distantes e diferentes”, “com situações rotineiras exóticas” (Said, 1995). Essas regiões, aparentemente tão “dísparas” de seus cotidianos domésticos, exalam perfumes – ainda assim – sedutores. Os visitantes desejam desfrutar com intensidade essa sexualidade sem regras, de continuada presença no imaginário europeu do “novo mundo”.

Quanto aos prazeres da mesa, *Dona Flor* transforma Salvador em um palco de comilanças e gulodices, com inegáveis atrações turísticas, como comprova a quase imediata apropriação de seu nome por restaurantes e casas de diversões. As associações de rotina entre o feminino e a comida logo acontecem: *Dona Flor*, como diz Jorge Amado, “morena rechonchuda, servida de carnes” (Amado, 1977, p.

65), e os temperos das “comidas baianas”, repletos de azeite de dendê, leite de coco, pimenta.

As “imagens” da mulher baiana – *Dona Flor* considerada como uma das suas figurações mais marcantes – servem de enorme atrativo turístico; basta se observar a quantidade de “baianas” com traje típico, em circulação no centro histórico de Salvador, com seus turbantes cada vez maiores, rodeadas de visitantes, em sua maioria estrangeiros.

Ao lado da cooptação do romance e das filmagens de *Dona Flor* ao turismo da Bahia, a imagem da baiana, da Bahia, vai se reatualizar. Se a imagem da baiana, negra, vestida desde os pés com trajes alvos, equilibrando um tabuleiro à cabeça, fornecera uma imagem negra da Bahia do final do século XIX e início do XX, a *Gabriela* da televisão, concretizada em Sônia Braga, a morena/mulata, de cabelos longos encaracolados e que estava filmando a protagonista do romance *Dona Flor* agora ampliava e ressignificava a imagem da baiana. Não era mais a negra, de classe baixa e devota do candomblé. Agora era a mulher, a mestiça (como a grande maioria da população de classe popular, mas também de classe média) que ganhava identidade. Deixando de lado seus cabelos lisos (às vezes à força) passava a um tipo “mais natural, mais primitiva” com seus cabelos ao vento.

Assim, como escreve Benedito Veiga em *Dona Flor da Cidade da Bahia*, não só *Gabriela* e *Dona Flor* davam a diferença da Bahia com hábitos, costumes, alimentação e até mesmo seu direito de não escolher, mas agora a própria população ganhava identidade ao se identificar com *Gabriela/Dona Flor* deixando vir à tona o hibridismo das raças, que junto com os costumes negros irão diferenciar a Bahia (feminina, mulher) tanto do Sul quanto do Nordeste do Brasil. (Veiga, 2006, p. 99)

Toda essa construção de identidade, no entanto, não foi uma elaboração espontânea de seu povo, mas foi uma vontade governamental que buscou intelectualizar a cultura negra e suas representações pela admiração que os intelectuais tinham em relação ao negro e a sua cultura. Dessa negociação ao circular do produto mestiça/mulher baiana foi um passo.

CRÍTICA LITERÁRIA II

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ivia. Da província para a capital, in *Visões de espelhos: o percurso crítico de Eugenio Gomes*. São Paulo: USP, 1996. (Tese de doutoramento).

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem (Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 48ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2ª ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1998. – (Ensaio latino-americanos,1).

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. (Int. aval. not.). Porto Alegre: L&PM, 1996.

COSTA, Sebastião Pereira da. *Não verás nenhum país como este; um relato cronológico da violência e do arbítrio. A censura, as negociações, a corrupção impune*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GOMES, Eugênio. *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Org. apr. sel. Ivia Alves. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Em demanda da gênese: uma metodologia de trabalho. *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, nº 33, mai-jun, 1993, p.22-26.

LUSTOSA, Elcias. *O texto da notícia*. Brasília: UnB, 1996.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. 10 reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ROCHA, Carlos Eduardo da. *As influências africanas nas artes da Bahia*. Salvador: Bureau/ Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SANTOS, Deoscóredes Maximiano dos. *Axé Opô Afonjá: notícia histórica de um terreiro de santo da Bahia*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VEIGA, Benedito. *Dona Flor da Cidade da Bahia: ensaios sobre a memória da vida cultural baiana*. Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador: Casa de Palavras/ FCJA – FAPESB, 2006.

CRÍTICA LITERÁRIA II

COM A BARRA DO SEU TEMPO POR SOBRE SEUS OMBROS¹¹: GONZAGUINHA E A POLÍTICA DO SILÊNCIO

Leila Medeiros de Menezes (UERJ)
klmmenezes@yahoo.com.br

O trabalho traz para discussão a forma como a poesia cantada tornou-se um veículo de denúncia e de resistência à Ditadura Civil-Militar implantada no Brasil na segunda metade do século XX. Tomaremos como recorte temporal o período de 1968 a 1978, os chamados “anos de chumbo”¹², de tão triste memória na história brasileira recente, onde a repressão se fez mais evidente e contundente, calando vozes e a tortura eliminando corpos de forma implacável.

Nosso estudo de caso será Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior – o Gonzaguinha e sua produção musical, a partir do lançamento do seu primeiro LP em 1972, se estendendo até o LP lançado em 1978. Analisaremos os “escapes” de linguagem, por ele utilizados, para se contrapor ao silenciamento imposto pelos pretensos “profissionais da leitura” – os censores – que se colocaram na posição de vigilantes da cultura e da moral, assumindo como tarefa definir as fronteiras entre o lícito e o ilícito, silenciando, dessa forma, todos aqueles que foram considerados pelos órgãos de repressão potencialmente perigosos, os “malditos”, assim nomeados pelos próprios “fiscais das idéias”. Essa produção vai dialogar com os pareceres contidos nos processos do Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal.

No período em tela, segundo Tucci Carneiro, “o governo oficial assumiu a identidade das forças do Bem numa luta ferrenha contra as forças do Mal, plurifacetada e em constante processo de metamorfose” (Carneiro, 2004, p. 114), implantando tal filosofia em to-

¹¹ O título foi definido usando um verso do poema-canção de Nascimento Júnior, 1983, lado A, faixa 5.

¹² O período foi assim denominado por marcar um momento bastante cruel da história brasileira recente, onde nos porões da Ditadura muitas arbitrariedades foram cometidas em nome da Segurança Nacional. Para aprofundar o assunto, ler Araújo, Soares & Castro (s/d?).

dos os setores do governo; a partir de então, criou-se, por força do Serviço de Censura e Diversões Públicas, toda uma “geração de malditos”, da qual fazia parte, em especial, grande parcela da classe artística. Tudo aquilo que era prejudicial aos interesses do país tinha que ser calado. Dessa forma, os censores, ao estabelecerem uma concorrência entre formações discursivas, acreditavam estar autorizando a circulação apenas do sentido por eles liberado e permitido.

Acreditavam, então, estarem aprisionando todos os demais sentidos? Sabemos que a simples substituição de uma palavra por outra, como muitas vezes fora por eles sugerido, não alterava o sentido global da formulação, tendo em vista que os sentidos se produzem por encadeamentos semânticos. Segundo Saussure, o sentido está no virtual e não no literal.

A língua realiza-se no diálogo constante estabelecido entre as relações sintagmáticas e as relações paradigmáticas. Assim, qualquer formação discursiva sempre irá evocar o outro sentido que não se evidenciou no nível do enunciado, ou seja, da concretude do texto. Foi com essa clareza que muitos jovens compositores aprenderam, com diz Gonzaguinha na música *Geraldinos e Arquibaldos* (1975), a “jogar com muita calma, no campo do adversário, pra poder ganhar”.

Os censores trabalhavam apenas com a materialidade do texto, ou seja, com o que aparecia explicitado na superfície do texto, e não com aquilo que poderia vir-a-ser; por isso aconteceram muitas situações em que algumas músicas só foram vetadas e proibidas *a posteriori*, como é o caso, por exemplo, das músicas *Comportamento Geral*, de Gonzaguinha e *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda. Os censores não se preocupavam, inicialmente, com a natureza dinâmica do texto e ignoravam a relação íntima que se estabelece entre o eu enunciativo e o tu coenunciador¹³ (Maingueneau, 2001, p. 54) no processo de produção e recepção, o que Charaudeau (1983), em seu livro *Langage et discours*, chama de contrato, fundamentado no princípio de cooperação.

Giovanna Bartucci afirma que

¹³ As expressões são usadas por Dominique Maingueneau, acompanhando o linguísta Antoine Culioli no livro *Análise de textos de comunicação*.

CRÍTICA LITERÁRIA II

(...) as lacunas do texto – isto é, a assimetria fundamental entre texto e leitor que deixa aberta a conexão entre as perspectivas textuais – dão ao leitor a chance de construir suas próprias pontes, relacionando os diversos aspectos do objetivo que até então lhe foram revelados (Bartucci, 1996, p. 33-34).

Essas “lacunas do texto”, para os poetas-compositores¹⁴, realizavam-se pela linguagem de fresta. As “pontes” (e foram muitas) construíram-se, no ato de ler, fazendo a ligação da estrutura oscilante do texto (o vir-a-ser significante) a algum significado específico que estava denunciado metaforicamente e que deveria ser capturado pelo leitor. A linguagem de fresta trabalhava justamente com essa intenção latente, não explicitada na superfície do texto. Bartucci complementa nossa proposição, afirmando que “(...) é a indeterminação do texto que ‘força’ o leitor a se confrontar com a palavra escrita e, ao fazê-lo é sua consciência da realidade que emerge” (Bartucci, 1996, p. 43).

Os artistas, vistos como elementos nocivos à sociedade, eram alvos de constante vigilância, pois, a qualquer sinal de transgressão à ordem pré-estabelecida, precisavam ser silenciados. Eles trabalhavam (e trabalham) com a sensibilidade, por isso ameaçavam tanto. Pensar diferente dos “donos do poder”, no período em questão, passou a ser considerado “caso de polícia”. Não podemos esquecer que o Serviço de Censura e Diversões Públicas estava diretamente vinculado ao Departamento de Polícia Federal. Em um regime de exceção, portanto, a Polícia Política não poderia admitir vozes dissonantes, tendo em vista que o que se exigia era o consenso; assim segundo Tucci Carneiro, os órgãos de repressão primavam por atos de verdadeiro “saneamento ideológico”.

É importante ressaltar que tanto os “fiscais das idéias” – os censores – quanto os “malditos” tinham plena consciência do poder das palavras, e esses faziam uso delas de forma a recriar o que estava posto. O escritor Rubem Fonseca afirma que “nada temos a temer, exceto as palavras”, pois elas estão sempre “grávidas” de sentidos.

¹⁴ Por poeta-compositor entendemos o poeta que migou para a MPB e o compositor que assumiu o fazer estético da poesia como forma de expressão.

Em crônica publicada no jornal *O Globo*, em 2005, Joaquim Pereira dos Santos, discutindo a implantação da combatida cartilha elaborada pela Secretaria Nacional de Direitos Humanos do Governo Federal, que tem por finalidade orientar o uso da Língua para o politicamente correto, reeditando, de certa maneira, a censura prévia, afirma que “[as palavras] aprontam, meu nego. Dinâmicas, dão nos nervos de quem tenta segurá-las com portarias de gabinete. São todas da pá virada”.

Para driblarem, então, o Sistema, os poetas-compositores assumiram a “linguagem de fresta”¹⁵ como forma de escaparem do processo de “purificação” das suas idéias. Assim, fizeram da palavra, que o Sistema queria impotente, o espaço da transgressão, da denúncia, da resistência.

O Ato Institucional nº 5 atribuiu aos censores a função de “vigiar” os discursos. Tomaremos a definição de poeta em Heidegger: vigia da linguagem. Aliando-se a função dos censores à definição supra, instaura-se, no jogo censura X resistência, uma situação bastante interessante: quem vigia quem? Como essa vigília se realiza? À censura cabe silenciar o poeta; ao poeta cabe buscar formas diferenciadas para fazer significar o silenciamento exercido pela censura, quer pela migração de sentidos, quer pela relação intertextual de um poema a outro, quer pelo uso de referências, imagens, metáforas que vão esgarçar ou romper o processo discursivo, para significar além de ou apesar da palavra enunciada, estabelecendo, assim, o outro sentido.

Orlandi (1995, p. 126) afirma que,

(...) uma vez desencadeada a poética da resistência, as músicas [e nós acrescentamos os poemas] antes de falarem ao povo já falavam umas com as outras. O conjunto delas [deles] constitui um “lugar de significar”.

¹⁵ A expressão foi introduzida por Gilberto Vasconcelos, em 1977, no ensaio intitulado *Música popular: de olho na fresta*. O ensaísta defende como inevitável naquela conjuntura o recurso da linguagem de fresta, ou seja, aquela de que se vale o compositor popular para, com toda malandragem, driblar a censura imposta pelo regime. Foi o caminho encontrado para a veiculação de mensagens de forma metafórica, através dos atalhos de linguagem, ou seja, uso de aliterações, associação de idéias, vocalizes etc.; dessa forma a vigilância dos censores era burlada, deslocando-se o foco da mensagem.

CRÍTICA LITERÁRIA II

Nessa perspectiva, o dito, na relação com o não-dito, assume uma força para além do texto. A força do significante ao capturar o significado é mais contundente do que o próprio autor, pois este passa a não exercer mais controle sobre o dito, sobre o processo de significação. É ainda Orlando quem afirma que “(...) ele mesmo [o autor] faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou. Ele é parte do ‘evento histórico’ que se instaura no jogo entre censura e resistência.” (Orlandi, 1996, p. 165). Não pode haver, portanto, controle no/do processo discursivo. A produção de significados acontece fora e apesar do autor. Em que medida, então, os censores acreditavam controlar a palavra, assumindo-se como profissionais da leitura?

A censura assumiu o olhar prepotente que, em nome de uma ideologia, classificou, silenciou, excluiu, negou o outro, o divergente. É nesse contexto que emerge a figura dos censores com plenos poderes para controlarem ações, discursos e, quando possível, pensamentos. As linguagens passaram a ser tratadas como caso de Segurança Nacional.

Podemos afirmar, após análise do material trabalhado – os pareceres contidos nos processos de censura –, que o controle da palavra era exercido, até mesmo, sobre aqueles (os censores) que assumiram como função controlá-las; dessa forma, os pareceres obedeciam, quase que em sua totalidade, a textos que definimos como padrão, ou seja, textos que apresentavam um “desenho” estrutural fixo e a mensagem padronizada. Assim, esses pareceres não abrem um leque de possibilidades para análises mais aprofundadas e mais esclarecedoras das “leituras” realizadas pelos censores, sobre e a partir deles; por outro lado, havia da parte desses profissionais um excesso de zelo nos processos interpretativos, resultado, talvez, do clima de denúncia e desconfiança que pairava entre eles.

Os textos-padrão dos pareceres buscavam, por assim dizer, a padronização dos vetos e do pensamento único também entre os censores, enquadrando o compositor, pelo veto, na “Lei da Censura” (Decreto 20493). A censura explicitava-se de forma direta e impositiva. Ideologicamente potente de início, acabou por se transformar em um organismo muito mais policial do que político. Tudo era feito em nome da Segurança Nacional.

Analisando-se os textos que denominamos de padrão, fica evidenciado que, nas composições consideradas de cunho político, os textos dos pareceres eram sempre muito curtos e diretos. Não eram tecidos maiores comentários, muito menos análises aprofundadas. As questões que consideravam de “conotação política” eram sempre enquadradas no artigo 41, alínea a, do Decreto 20493, que dispunha sobre as orientações a respeito do zelo à integridade das normas governamentais, pelo Serviço de Censura.

São exemplares dois textos-padrão recorrentes nos vetos às composições de Gonzaguinha. O primeiro apresenta a seguinte redação: “O autor através da letra permite conotações políticas envolvendo o regime vigente. Optamos pelo veto com base no artigo 41, alínea a, do Decreto 20493”.¹⁶ Os censores ao apontarem as “conotações políticas” para a aplicação do veto, declaravam estar trabalhando com a mensagem para além do texto, ou seja, naquilo que o texto poderia tornar-se perigoso. O sentido denotativo, literal, fica descartado. O segundo texto é mais explícito em seu conteúdo:

Os versos expressam um comportamento político do autor que constitui uma depreciação e um protesto às normas governamentais vigentes. Assim sendo, somos pelo veto, podendo-se enquadrar a composição no artigo 41, alínea a, Decreto 20493 (*Idem*).

Os censores agiram, aqui, diretamente no que há de “subversivo” e perigoso no comportamento do comportamento. Os versos da canção são “julgados” como o reflexo da postura provocativa de Gonzaguinha às “normas governamentais vigentes”; é o caso da composição *Comportamento Geral*.

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre “muito obrigado!”
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um fuscão no juízo final
E diploma de bem –comportado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal

¹⁶ Parecer contido em processo do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Acervo do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro).

CRÍTICA LITERÁRIA II

Cerveja, samba e amanhã, seu Zé
Se acabar em teu carnaval
Você merece

O compositor aqui explicitou de forma bastante direta e irônica o seu posicionamento diante da situação política do país, não dissimulou, não escondeu o que não dava para ocultar.

Gonzaguinha, como tantos outros compositores, assumindo a palavra poética como denunciante da palavra política e social, colocou-se na contramão do Sistema. Sua produção musical oscilou entre as coisas do coração, a exaltação da vida e a denúncia das arbitrariedades do regime militar, marcadas, conforme nos falam os versos da composição *Pequena memória para um tempo sem memória* (1974), por “um tempo onde lutar por seu direito [era] um defeito que mata[va]”. Gonzaguinha foi, sem dúvida, um compositor inteiro em sua diversidade; um ator do político em sua complexidade.

Ocupando-se da palavra, o poeta-compositor Gonzaguinha deixou explodir sua indignação e se fez plenamente ativo, atualizado, engajado, respondendo, assim, aos questionamentos de uma juventude que, segundo seus versos, na composição *Não dá mais pra segurar*, que acabou por ficar mais conhecida por um de seus versos, *Explode coração* (1979), ansiava por ver “o sol desvirginando a madrugada”.

Gonzaguinha sempre se identificou com os anseios e as lutas de uma grande parcela da população brasileira que vive à margem do acesso e da produção dos bens sociais e culturais. Nunca esqueceu das suas verdadeiras raízes – nascido no Morro de São Carlos, bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, filho de Odaléia Guedes dos Santos, cantora do *Dancing Brasil* e de Luiz Gonzaga do Nascimento, o “Rei do Baião”.

Para uma sociedade elitista, preconceituosa e excludente como a nossa, sua trajetória, sua imagem e todo o seu acervo pessoal foram, de certa maneira, usados contra ele nas mídias: o antipático, o intolerante, o agressivo; o que facilitou sobremaneira no processo de

apagamento de sua voz, apesar de ele próprio declarar que usava “as contradições a seu favor”¹⁷.

Traduziu em sua obra as profundezas das “coisas do coração” e as batalhas do dia-a-dia. Suas composições refletiam o seu estar presente no mundo com muita intensidade. Explicitava seu posicionamento, assumindo plenamente e com toda coragem o seu singular, a sua individualidade: “Eu preciso é Ter consciência / Do que eu represento neste exato momento” (*Ponto de Interrogação*, 1977), bem como sua responsabilidade perante o mundo, baseando-se em tudo o que ele, mais do que muitos outros compositores, conhecia bastante bem: pobreza, exclusão, dificuldades de todas as ordens.

O acreditar na vida, na alegria de ser, nas coisas do coração moveram-no, como declara na composição *Com a perna no mundo* (1976)¹⁸, a pegar o sonho e partir, como um guerreiro, a buscar a “poesia inexplicável da vida” (Drummond, 1990, p. 1915), tecida entre as dificuldades da pobreza e o talento da criatividade; entre as injustiças sociais e a paixão pela música. Um caminho feito de esperanças, indignações e pé no chão.

Como já evidenciamos, para se contrapor à Política do Silêncio fez da música o seu veículo de resistência. Cantou em versos “os obscuros personagens / as passagens, as coragens (...) / dos humilhados e ofendidos / explorados e oprimidos / que tentaram encontrar a solução” (*Geraldinos e Arquibaldos*, 1980). Soube transformar as dificuldades em uma aguda consciência política e social, ingredientes fundamentais na sua produção musical.

Diferentemente de outros compositores que optaram por críticas mais brandas ou pelo abandono momentâneo da contestação, o compromisso de Gonzaguinha com as questões do seu tempo, ou pelo menos o que ele considerava ser um comportamento digno de cidadão, não permitiram a submissão ou a alienação; por isso não se deixou calar, apesar de todas as pressões sobre ele. As letras de suas canções assumiram o tom crescente da denúncia, provocando toda uma reflexão sobre a situação que estava posta no país. Cantava ele:

¹⁷ Site <http://www.gonzaguinha.com.br/biografia2.htm>

¹⁸ A composição *Com a perna no mundo* pode ser considerada sua autobiografia.

CRÍTICA LITERÁRIA II

Chega de tentar dissimular / e disfarçar e esconder / o que não dá mais pra ocultar / e eu não quero mais calar” (*Não dá mais pra segurar [Explode coração]*, 1979). Gonzaguinha, conforme mostram seus versos, não dissimulou, não se calou diante dos fatos, pagando, por isso mesmo, o alto preço do apagamento de sua voz.

No poema-canção *Sangrando* (1980), Gonzaguinha faz um apelo emotivo ao possível interlocutor, procurando atraí-lo para que se inscreva no texto e assuma o enunciado como coenunciador: “Quando eu soltar a minha voz / por favor entenda / que palavra por palavra / eis aqui uma pessoa se entregando”. Podemos considerar o momento político em questão – Ditadura Civil-Militar – como “quadro cênico”. É ele, segundo Maingueneau, que vai definir “o espaço estável no interior do qual o enunciado [vai adquirindo] sentido” (Maingueneau, 2001, p. 87). Aqui o leitor não poderá ser passivo, o apelo emotivo vai exigir dele uma análise do contexto político e não somente uma interpretação semântica da mensagem explicitada; ainda que, segundo Maingueneau, “ele próprio deve definir o contexto do qual vai tirar as informações necessárias para interpretar o enunciado” (Maingueneau, 2001, p. 29).

O título da composição – *Sangrando* – faz a síntese da mensagem a ser veiculada, confrontando o enunciado com o contexto da enunciação. O compositor como eu enunciador, mesmo silenciado, busca estabelecer o processo dialógico com seus possíveis interlocutores-destinatários (coenunciadores). No apelo que faz – “Por favor entenda” – ele pede a cumplicidade desses interlocutores para que sua mensagem seja “lida” e apreendida de forma contextualizada – “palavra por palavra” – , pois o que ele quer cantar “são as lutas dessa nossa vida” que o eu enunciador está impedido de fazê-lo explicitamente pelas “vozes que negaram liberdade concedida” (*Pequena memória para um tempo sem memória*, 1980).

As palavras, aqui, estão grávidas de sentidos a não se dizer, sentidos que estão dispersos no “imaginário discursivo” – “Quando eu soltar a minha voz / por favor entenda”. O apelo está posto, caberá aos coenunciadores perceberem a presença dos não-ditos no interior do dito, para, então, produzirem sentidos, a partir dos seus referenciais de mundo.

O eu enunciador, ao fazer o seu apelo – “por favor entenda” – colocou-se como mediador entre a mensagem e o coenunciador, procurando explicitar para este de que forma deveria ser lida a mensagem – “palavra por palavra”, o que nas palavras de Charaudeau seria o contrato e este é regido por princípios de cooperação (Maingueneau, 2001, p. 32). Buscou, assim, provocar uma participação mais intensa, por parte do coenunciador, para que este pudesse capturar as reais intenções contidas no texto.

O tornar-se maldito, em Gonzaguinha, processo a que foi submetido continuamente, a partir dos anos 70 dos noventa, está expresso em números: das 72 composições encaminhadas ao Serviço de Censura e Diversões Públicas, 54 foram vetadas. Assim, somente 18 composições não sofreram qualquer tipo de veto; desse total, algumas delas foram liberadas com a ressalva que se evitasse tocá-las nas emissoras de rádio ou de televisão. É o caso, por exemplo, da composição *Galope*. Tal indicação, proveniente daquele Serviço, era lida como uma ordem pelas emissoras. As interdições, nesses casos, não se faziam pelo texto dos pareceres, mas sim pelo “congelamento”, ou seja, pelo silêncio imposto através da não veiculação da obra – o texto era oprimido pela indicação dos censores.

O Serviço de Censura valia-se, portanto, de outras estratégias de silenciamento, mesmo quando se tratava de composição já liberada. Fica claro, em episódios dessa natureza, que havia cumplicidade entre os órgãos oficiais de repressão política e a indústria cultural, que se explicitou no combate e no silenciamento de tantas composições desse bendito poeta maldito. A tentativa de silenciamento da voz de Gonzaguinha reproduziu-se, portanto, de forma deliberada, direta ou indiretamente, não só pelo Serviço de Censura, mas também por todos aqueles setores ou pessoas que não queriam se indispor com o Regime.

Para o Serviço de Censura, Gonzaguinha tornou-se um maldito por Ter cometido o pecado de ousar ser uma incômoda voz dissonante em um regime que buscava a padronização das ações, o canto unísono das vozes e o adormecimento das consciências. Essa ousadia não poderia, de forma alguma, ficar impune.

CRÍTICA LITERÁRIA II

No “país que ia pro frente”¹⁹ não cabiam pessimismos, misé-rias, tristezas, desconfianças, indignações; nesse sentido, as divergências deveriam ser sempre apagadas ou, em última instância, minimizadas. As mensagens positivas dessa “potência emergente” buscavam reinventar o otimismo dos brasileiros e reinaugurar o mito do “país do futuro”. Em contrapartida, nos porões da ditadura, a situação era cada vez mais opressora: perseguições, prisões, desaparecimentos, tortura enevoavam o cotidiano da Nação. Era exatamente esse clima que servia de matéria-prima e dava o tom de indignação e denúncia às composições de Gonzaguinha.

Trabalhar com o conjunto de sua obra no contexto dos anos 70 do século XX significa tomá-lo como um amplo painel, não só as sua trajetória de vida, como pessoa e como ator do político, mas, também, da trajetória política brasileira. Há canções que podem ser consideradas verdadeiros marcos históricos do Regime Militar implantado no país, a partir do golpe civil-militar de março de 1964 (a exemplo podemos citar *A felicidade bate à sua porta, Palavras*); outras, marcos do aprofundamento da repressão pós-1968, a partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968 (destaque para *Pequena memória de um tempo sem memória, Comportamento Geral*); outras ainda, marcos do processo de Abertura Política (ilustramos com *O homem falou, Começaria tudo outra vez*).

A censura política foi analisada como exercício unilateral, camuflado, na quase totalidade das situações, no anonimato, na impessoalidade, nas construções lingüísticas indeterminadas, como, por exemplo, as expressões: “de ordem superior”, “fica terminantemente proibido”, “cumprindo-se ordens” etc., construindo, assim, a imagem de um Estado “todo poderoso” que não admitia vozes dissonantes àquele “coração verde-amarelo-branco-azul anil”.

Gonzaguinha, mesmo depois da abertura política, não abandonou sua temática inicial, apesar de toda mudança no rumo estético que assumiu. Coerência de idéias continuou a ser a matéria-prima do seu fazer. Há sempre o que se ler nas entrelinhas das suas estratégias discursivas. A palavra, muitas vezes ressemantida pelo processo me-

¹⁹ Slogan usado pelo Governo Federal, principalmente no governo do presidente Emílio Garrastazu Médici.

tafórico, pela ironia cortante, foi sempre a grande arma de Gonzaguinha para denunciar e lutar em defesa dos direitos inalienáveis do povo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Maria Celina D’; SOARES, Glaucio Ary Dillon & CASTRO, Celso (orgs.). *Os anos de chumbo*: memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, [s/d?].

BARTUCCI, Giovanna. *Borges*: a realidade da construção. Trad. Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

———. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3ª ed. São Paulo: Pontes; Campinas: Unicamp, 1997.

NASCIMENTO JÚNIOR, Luiz Gonzaga do. Um homem também chora. **In**: *Alo, alo Brasil* (LP). São Paulo: Emi-Odeon, 1983, lado A, faixa 5.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 3ª ed. São Paulo: Unicamp, 1995. (Coleção Repertório)

CRÍTICA LITERÁRIA II

MAIS OU MENOS MARIAS: ALGUNS COMPORTAMENTOS FEMININOS EXALTADOS EM *OS LUSÍADAS*

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/ UFRJ)
eloisaporto@globocom.com e portoeloisa@hotmail.com

Os comportamentos das figuras femininas históricas do épico de Luís de Camões, *Os Lusíadas*, são tanto mais exaltados, na narração do Gama, quanto mais se aproximam do comportamento de Maria, mãe de Jesus, modelo máximo de perfeição feminina cristã, paradigma de comportamento para a mulher, segundo o Cristianismo.

Dentro desse padrão, enquanto às figuras masculinas do épico cabia, como função social mais prestigiada, o serviço pela pátria e pelo Catolicismo na empreitada marítima portuguesa; às figuras femininas de prestígio no épico cabiam as funções de filha, mãe, esposa, dona-de-casa e católica, fiéis, pacatas e submissas, não devendo integrar, portanto, o universo trabalhista formal, desempenhando papéis subalternos aos masculinos e sem pretensão econômica.

O maior ou o menor distanciamento que a mulher presente em relação ao pilar feminino católico determinará se o julgamento do Gama – representante da sociedade ficcional do épico – será mais ou menos favorável a esta ou àquela figura feminina.

Vênus, que aparece na narração do Poeta, é o avesso de Maria, um antimodelo com o qual se identificam alguns comportamentos execrados nas personagens femininas humanas da obra, ainda que ela própria e as outras entidades mitológicas femininas não sejam julgadas ou execradas pelos narradores, até porque a trama que integram os deuses não é do conhecimento dos personagens humanos, nem dos narradores Gama e Paulo, os dois a quem o Poeta, narrador central do épico, dá voz.

O Poeta, quem narra os episódios mitológicos, não condena o comportamento despojado, sensual e nem as dissimulações e fingimentos de Vênus e das ninfas, provavelmente por não fazerem parte do universo cristão, terreno e humano, e também porque auxiliam os portugueses na Expansão Marítima compreendida na obra.

Enveredar pelos caminhos da ficção é sempre uma aventura desejável, prazerosa e apaixonante, porém de certo modo presunçosa, transitória e arriscada, como qualquer aventura crítica, ainda mais em se tratando de mares já tão navegados, como são os do épico de Camões, sobre o qual foram produzidos incontáveis títulos críticos, por variadíssimos caminhos investigativos, durante séculos e gerações de leituras encantadas, atentas e minuciosas. Por outro lado, toda essa grandiosa fortuna crítica legada por gerações e séculos de leitura a *Os Lusíadas* nunca será capaz de esgotar por completo as possibilidades de entrada crítica nessa obra tão encantadora, vasta, complexa e desafiadora, que se abre sempre a novas possibilidades de mergulho num mar fundo inquietante e convidativo de questões portuguesas problematizadas, não apenas do tempo das caravelas, mas também de um modo de ser português que não se encerra naquele tempo, e mesmo de questões complexas, atemporais e universais do ser humano ou da humanidade.

O trabalho consistirá numa análise comparativa entre as figuras femininas históricas que integram a narração feita, entre os cantos III e V, a pedido do Rei de Melinde, pelo “valeroso Capitão” Gama, que “conta diligente”, “da terra” sua, “o clima e a região”, “do mundo onde mora”, “da antiga geração / e o princípio do Reino tão potente, / Cos sucessos das guerras do começo”, “que são de preço” e “dos rodeios” no “Mar irado, / Vendo os contumes bárbaros, alheios” (Camões, 1975, II: 109-110).

O paradigma de comportamento feminino adotado durante a análise será o da mãe de Jesus, modelo de conduta feminina para os povos ocidentais cristãos, sobretudo em Portugal, nação europeia sempre fervorosa em seu Catolicismo, principalmente naquela época de Inquisição. A bíblica Maria certamente pautou os comportamentos das mulheres portuguesas desde as primeiras dinastias portuguesas, sempre cristãs, ainda mais num épico concebido durante o século XVI, submetido à aprovação inquisitorial e escrito para exaltar a Expansão da “Fé e do Imperio”, promovida pelo povo português, grande herói épico coletivo, representado por Gama.

Segundo a socióloga portuguesa Silvana Mota Ribeiro, em seu artigo *Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo*, “podem ser identificados dois paradigmas do feminino

CRÍTICA LITERÁRIA II

que, ao longo do tempo, vêm enquadrando a percepção social das mulheres, contribuindo para a criação dos seus modelos de auto-representação”: Maria e Eva, a primeira mulher e a mãe de Cristo, “mulheres centrais na tradição católica que curiosamente possuem características antagônicas”. (Mota-Ribeiro, 2000)

Estes dois paradigmas seriam, para a estudiosa, modelos de representação que as mulheres, “secularmente, tendem a aceitar como naturais e não como histórica e socialmente construídos” pelos cristãos, “fixando imagens, continuamente sujeitas a processos de sedimentação, do que a mulher é (Eva, imperfeita) e do que deveria ser (Maria, perfeita)”, ainda que os comportamentos femininos não possam ser nunca reduzidos a meras consequências de um discurso teológico.

No épico de Camões, o modelo de perfeição feminina também é Maria, mas aquela que poderia ser um antitemodelo, no lugar da “Eva, a primeira mulher”: Vênus, não é julgada nem condenada pelo Poeta e, muito menos, pelo Gama, já que nem figura na sua narração. Desta forma, o modelo cristão de comportamento feminino, Maria, é reforçado na fala do Gama, enquanto Vênus reina para além do plano terreno, fora das humanas vistas, defendendo os portugueses e não legando-lhes nenhum pecado original, ousada e curiosamente. Sem falar na Ilha dos Amores, onde ninfas e outras entidades mitológicas femininas, “que Vênus industriou para a sedução dos nautas” (Berardinelli, 2000, p. 118-119), são o galardão dos vitoriosos expansionistas, levando o leitor à famosa pergunta, ressaltada pela professora Cleonice Berardinelli, como o censor inquisitorial “manteve isso?”.

A Bíblia, livro basilar e balizador das religiões cristãs – segundo seus escritores ou profetas, inspirado por Deus, Criador do homem e da terra –, cita Maria, como a virgem mãe de Jesus Cristo, filho de Deus e Messias por Ele enviado. Pouco tempo antes da data do casamento com José, um emissário de Deus, o anjo Gabriel, teria aparecido para Maria, anunciando que, por um milagre de Deus, ela seria a mãe do Messias, ao que se submeteu e conformou, mesmo sabendo que poderia sofrer com isso:

Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que tivessem antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo. (Mateus 1:18)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

No sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. (...) Então, disse Maria ao anjo: Como será isto, pois não tenho relação com homem algum? Respondeu-lhe o anjo: Descerá sobre ti o Espírito Santo, e o poder do Altíssimo te envolverá com a sua sombra; por isso, também o ente santo que há de nascer será chamado Filho de Deus. (...) Então, disse Maria: Aqui está a serva do Senhor; que se cumpra em mim conforme a tua palavra. E o anjo se ausentou dela. (Lucas 1:26-38)

Sempre disposta a sacrificar-se pelos outros, cumpriu a vontade de Deus, acompanhou o Filho durante o Calvário, permanecendo com Ele junto da Cruz, sofrendo sempre resignadamente.

Então, disse Maria: A minha alma engrandece ao Senhor, e o meu espírito se alegrou em Deus, meu Salvador. (Lucas 1:46-47)

E junto à cruz estavam a mãe de Jesus, e a irmã dela, e Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena. (João 19:25)

Submissa, abnegada e penitente, Maria viveu para Deus, para a religião, para o filho, para os outros, não para si:

Tendo acabado o vinho, a mãe de Jesus lhe disse: Eles não têm mais vinho. Mas Jesus lhe disse: Mulher, que tenho eu contigo? Ainda não é chegada a minha hora. Então, ela falou aos serventes: Fazei tudo o que ele vos disser. (João 2:3-5)

Maria se demonstra, quase sempre, mansa, pacífica, passiva, introspectiva, meditativa, calada, ouvindo mais do que falando, pedindo sempre mais pelos outros do que por si mesma:

Maria, porém, guardava todas estas palavras, meditando-as no coração. (Lucas 2:19)

Sua forma de resistência é, quase sempre, a oração a Deus, para que Ele interceda e aja por ela:

Todos estes perseveravam unânimes em oração, com as mulheres, com Maria, mãe de Jesus, e com os irmãos dele. (Atos 1:14)

A ação de Maria é, quase sempre, forma de penitência para si e de levar consolação e alento ao outro, cumprindo, em ambos os casos, a vontade de Deus (e do Filho), que é a sua vontade: “seja feita a Vossa Vontade”.

CRÍTICA LITERÁRIA II

A mãe de Jesus é a mulher ideal porque abdica de sua porção humana e carnal, porque divina e idealizada na Bíblia, representando sofrimento contido, pobreza, abnegação, caridade, dedicação ao próximo, passividade, submissão à figura masculina (Deus, marido, filho...), fervor religioso, conformação, assexualidade, afetividade...

Maria é exatamente o que se espera da mulher lusíada, que abra mão de sua porção carnal em prol da espiritualidade, da maternidade, da família. Ela deve retirar-se da ação e da vida, existindo apenas para servir a Deus e ao próximo: pai, marido, filhos... Por isso deve ser casta, religiosa, submissa, penitente, caridosa, abnegada, transcendente. Da mulher espera-se, pois, que abdique das características que fazem dela humana: sexo, orgulho, vaidade, ambição, indignação...

Nos *Lusíadas*, as mulheres que mais se aproximaram do comportamento da mãe de Jesus são as mais louvadas: cristãs fervorosas, abnegadas, penitentes, boas esposas, boas filhas e mães dedicadas. Conseqüentemente, as mulheres do Restelo, Leonor Sepúlveda e D. Felipa são as mais exaltadas, seguidas da Formosíssima Maria.

Entre aquelas que foram amantes, destaca-se Inês de Castro que, por sua fidelidade ao príncipe, seu “puro amor”, sua delicadeza, sua preocupação maternal com os filhos, seu sofrimento, expiação e “morte crua”, acaba defendida no épico e escapa à execração.

Entretando, Teresa (que é vista de maneira mais positiva em *Mensagem*, de Fernando Pessoa, no século XX) e, ainda mais, Leonor são severamente condenadas em *Os Lusíadas*, pelo narrador Vasco da Gama, por causa de seus comportamentos discrepantes ao padrão cristão. Ambas colocaram a coroa e a soberania portuguesa em risco, por causa da sede de poder e de bens, sem falar no fato de não ter a primeira abdicado em favor do filho (motivo de ter sido chamada “Ó Progne crua, ó mágica Medéia” no épico) e o fato de a segunda, Leonor Teles (comparada a Cleópatra e a “um vulto de Medusa”), ter abandonado o marido para viver com o Rei Fernando, contrariando a vontade do povo e burlando as leis católicas (“pecado / De tirar Lianor a seu marido”), fato que rendeu a ela o ódio popular.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

As personagens femininas serão mais ou menos exaltadas também em função do serviço prestado à Pátria Portuguesa, ao Rei, à Igreja Católica, entre outros fatores:

Vênus	maior distanciamento do padrão cristão
Tethys Ninfas (e Thetis) Leonor Teresa Inês	Amantes
Maria Felipa Leonor Sepúlveda Mulheres do Restelo	Esposas
Virgem Maria	maior aproximação do padrão cristão

Por ora, as figuras femininas mais exaltadas e os comportamentos que mais se aproximam de Maria darão matéria a este trabalho, ficando as figuras femininas mitológicas (não julgadas pelo Poeta), as figuras femininas execradas e os comportamentos que mais se distanciam do modelo feminino cristão para outra oportunidade.

As esposas que não foram maculadas pela infidelidade conjugal ou pela concupiscência, só por isso já se aproximam mais do padrão cristão, de Maria, tonando-se assim mais exaltadas.

Inês de Castro, ainda que não tenha sido esposa de fato, mas concubina (“a mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi rainha”), é idealizada. Ela se localiza numa fronteira, distante em alguns aspectos do padrão feminino católico, por isso a um passo da execração pública; mas, uma vez martirizada, obtém a absolvição, a compaixão e até a adoração popular. Por um lado, foi amante de um homem casado e protagonista de uma paixão sensual, que poderia ter representado uma ameaça à estabilidade do reino. Por outro lado, essa ameaça não se concretizou e ela se purificou através da humilhação, do sofrimento incomensurável e de uma morte extremamente cruel e precoce.

A defesa de *Inês*, no épico, inicia-se quando o narrador Vasco da Gama ressaltada a pureza, a passividade e abnegação da menina

CRÍTICA LITERÁRIA II

que submeteu-se à paixão do príncipe (um líder do Reino), serviu-lhe e foi fiel a ele (e ao reino):

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saídos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam;
De noite, em doces sonhos que mentiam,
De dia, em pensamentos que voavam;
E quanto, enfim, cuidava e quanto via
Eram tudo memórias de alegria. (Camões, 1975, III, 120-121)

Servindo e obedecendo ao príncipe, a ele mantendo-se fiel, mantinha-se fiel ao (seu) amor e ao seu reino também.

A fragilidade de Inês, mulher e indefesa, temendo pela sorte de seus filhos, digna de piedade e carente de proteção (de cavaleiros que juraram em sua sagração defender damas e crianças), em oposição à fortaleza e covardia dos “horríficos algozes” que a assassinaram e do “povo com falsas e ferozes / Razões” clamando por sua execução, são pontos importantes relatados pelo narrador Vasco da Gama, que também vão colaborando para a absolvição final dessa mãe zelosa, que se sacrifica pela família no épico:

Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra ùa fraca dama delicada?
(...)
E depois nos mininos atentando,
Que tão queridos tinha e tão mimosos,
Cuja orfandade como mãe temia,
(...)
(Bem como paciente e mansa ovelha)
Na mísera mãe postos, que endoudece,
Ao duro sacrifício se oferece:

Tais contra Inês os brutos matadores,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, fêrvidos e irosos
No futuro castigo não cuidadosos. (Camões, 1975, III, 123-132)

Os argumentos a favor de Inês, relatados pelo Narrador Gama e pela própria Inês, entre as estâncias 126 e 129, do canto III, mostram que ela foi boa mãe, comportou-se como esposa exemplar (mesmo sendo concubina), foi submissa, sincera, leal, fiel, abnegada, conformada e martirizada (“Bem como paciente e mansa ovelha”). Além disso, foi tornada esposa e Rainha, após a morte de D. Afonso, pelo próprio D. Pedro – pai de seus filhos e único amado –, como prova de amor, como forma de reconhecimento do seu alto valor, como tentativa de reparação do mal que lhe foi causado, como acerto de contas com a Igreja, com Deus e com a lei dos homens, para que ela fosse livrada de todas as máculas e castigos. Sem falar que Pedro puniu exemplarmente os algozes (“No futuro castigo não cuidadosos”). Com isso, foi reconhecida pela Igreja e pelo Reino, aclamada como rainha pelo povo, tornando-se cultuada, famosa por seu drama e, enfim, absolvida.

Desta maneira, a personagem se liberta da porção carnal pecadora, redimindo-se totalmente pela penitência, pelas providências do rei e pela aclamação popular, pronta para ganhar uma aura divina e uma existência mítica. Por tudo isso, o Narrador Gama a defende e absolve, ressaltando então sua porção Maria, idealizada e divinizada, que foi capaz de neutralizar qualquer vício.

Dentre as esposas exaltadas na narração do Vasco: as mulheres do Restelo, Leonor Sepúlveda, D. Felipa e a *Formosíssima Maria*, esta última é a menos idealizada, a que menos se aproxima do paradigma cristão da Maria, sem contudo identificar-se, em nenhum momento, com os traços daquelas esposas e mães que são execradas: Teresa e Leonor Teles.

A Formosíssima Maria é focalizada em sua juventude e extrema beleza, apresenta relativa independência, não se encontra relacionada à maternidade no épico, e também não demonstra traços de sofrimento, muito menos de martírio que a pudessem aproximar mais

CRÍTICA LITERÁRIA II

do modelo cristão feminino, ainda que demonstre lealdade e submissão à vontade do marido, “o Rei sublime Castelhana”, respeito e admiração pelo pai, o Rei de Portugal, a quem vai pedir ajuda, entre outras características positivas:

E, vendo o Rei sublime Castelhana
A força inexpugnável, grande e forte,
Temendo mais o fim do povo Hispano,
Já perdido ùa vez, que a própria morte,
Pedindo ajuda ao forte Lusitano
Lhe mandava a caríssima consorte,
Mulher de quem a manda e filha amada
Daquele a cujo Reino foi mandada.

Entrava a fermosíssima Maria
Polos paternais paços sublimados,
Lindo o gesto, mas fora de alegria,
E os seus olhos em lágrimas banhados;
Os cabelos angélicos trazia
Pelos ebúrneos ombros espalhados.
Diante do pai ledo, que a agasalha,
Estas palavras tais, chorando, espalha: (Camões, 1975, III:101-102)

Como a Vênus que, no Canto II, tenta convencer o pai, Júpiter, a proteger os portugueses contra as armadilhas de Baco, usando sedução, argumentos apelativos e chantagem emocional “Sendo tu tanto contra o meu desejo, / Por ele a ti rogando, choro e bramo, / E contra a minha dita, enfim, pelejo” (Camões, 1975, II, 40), Maria também capricha na argumentação, no gestual e até faz alguma chantagem emocional, para conseguir que o pai lhe realize um favor, organizando uma fala triste e exagerando algumas partes, para comover e melhor convencer o pai:

– Quantos povos a terra produziu
De Africa toda, gente fera e estranha,
O grão Rei de Marrocos conduziu
Pera vir possuir a nobre Espanha:
Poder tamanho junto não se viu
Despois que o salso mar a terra banha
Trazem ferocidade e furor tanto
Que a vivos medo e a mortos faz espanto!

Aquele que me deste por marido,
Por defender sua terra amedrontada,
Co pequeno poder, oferecido
Ao duro golpe está da Maura espada;
E, se não for contigo socorrido,
Ver-me-ás dele e do Reino ser privada;
Viúva e triste e posta em vida escura,

Sem marido, sem Reino e sem ventura.

Portanto, ó Rei, de quem com puro medo
O corrente Muluca se congela,
Rompe toda a tardança, acude cedo
À miseranda gente de Castela.
Se esse gesto, que mostras claro e ledado,
De pai o verdadeiro amor assela,
Acude e corre, pai, que, se não corres,
Pode ser que não aches quem socorres. (Camões, 1975, III:103-105)

A semelhança entre esta cena passada entre a Formosíssima Maria e o pai e aquela passada entre Vênus e Júpiter é observada mesmo pelo Gama, em sua função de narrador do épico: “Não de outra sorte a tímida Maria / Falando está que a triste Vênus, quando / A Júpiter, seu pai, favor pedia”.

Além da beleza e do vigor da juventude, há, sobretudo, o denego com que se dirige ao pai que, assim como Júpiter, também cede aos encantos da filha (“Que a tanta piedade o comovia / Que, caído das mãos o raio infando, / Tudo o clemente Padre lhe concede, Pesando-lhe do pouco que lhe pede.” Camões, 1975, III:106), enviando imediatamente tropas para auxiliar o genro:

Mas já cos esquadrões da gente armada
Os Eborenses campos vão coalhados;
(...)
O valeroso Afonso, que por cima
De todos leva o colo alevantado,
E sòmente co gesto esforça e anima
A qualquer coração amedrontado.
Assi entra nas terras de Castela
Com a filha gentil, Rainha dela. (Camões, 1975, III:107-108)

Entretanto, o Gama também ressalta as distinções entre a Vênus e a Maria. Diferentemente da deusa, Maria mostra-se recatada, tímida e gentil, não lançando mão de ardis, nem de sensualidade.

Além disso, ao contrário de Teresa e Leonor, causadoras de discórdia em Portugal e/ou de guerras entre Portugal e Castela (S. Mamede e Aljubarrota), Maria é reconciliadora, procurando unir o pai e o marido, e as nações irmãs castelhana e portuguesa, legislando também pela causa cristã: “Juntos os dous Afonsos, finalmente / (...) Que co braço dos Seus Cristo peleja.” (Camões, 1975, III:109).

CRÍTICA LITERÁRIA II

Dona *Felipa*, além de formosa, gentil, companheira e recatada, como a Formosíssima Maria, apresenta muitas outras características que aproximam-na da Virgem Maria, como uma devoção extremada e a sua exemplaridade como esposa, mãe, educadora e rainha. Sem falar na paz interna em Portugal e entre as nações irmãs (Portugal e Castela), que trouxe seu casamento com o Mestre de Avis, D. João I de Portugal, e o de sua irmã com o rei de Castela:

Destas e outras vitórias longamente
Eram os Castelhanos oprimidos,
Quando a paz, desejada já da gente,
Deram os vencedores aos vencidos,
Despois que quis o Padre omnipotente
Dar os Reis inimigos por maridos
As duas Ilustríssimas Inglesas,
Gentis, formosas, ínclitas princesas.

Não sofre o peito forte, usado à guerra,
Não ter imigo já a quem faça dano;
E assi, não tendo a quem vencer na terra,
Vai cometer as ondas do Oceano
Este é o primeiro Rei que se desterra
Da pátria, por fazer que o Africano
Conheça, pelas armas, quanto excede
A lei de Cristo à lei de Mafamede.

A paz vinda com a rainha Felipa trouxe também prosperidade e a possibilidade de iniciar as viagens marítimas, evangelizando e propagando a fé cristã, ganhando fama, vencendo guerras e proporcionando experiência tão necessária à futura descoberta do caminho marítimo para as índias, entre outras conquistas portuguesas.

Eis mil nadantes aves, pelo argento
Da furiosa Tétis inquieta,
Abrindo as pandas asas vão ao vento,
Pera onde Alcides pôs a extrema meta.
O monte Abila e o nobre fundamento
De Ceita toma, e o torpe Mahometa
Deita fora, e segura toda Espanha
Da Juliana, má e desleal manha.

Não consentiu a morte tantos anos
Que de Herói tão ditoso se lograsse
Portugal, mas os coros soberanos
Do Céu supremo quis que povoasse.
Mas, pera defensão dos Lusitanos,
Deixou Quem o levou, quem governasse

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

E aumentasse a terra mais que dantes:
Ínculta geração, altos Infantes. (Camões, 1975, IV, 47-50)

A inglesa teve, inclusive, seu esforço, severidade e dedicação coroados com uma prole de figuras ilustres, que conduziram Portugal a um período de longa prosperidade e empreendedorismo rumo à Expansão.

Dona Felipa só não se aproxima mais da Virgem Maria, porque, como a Formosíssima Maria, não penitenciou nem sofreu martírios.

Sob o aspecto da penitência, ninguém está mais perto da mãe de Jesus do que Dona *Leonor Sepúlveda*. No épico, ela sofreu toda sorte de penitências, desde a fome, a sede, o relento e a nudez do seu próprio corpo, tortura muito grande para uma cristã fervorosa. Sofreu muito mais do que o apenas o seu próprio definhamento rumo a sua morte, presenciando o lento e torturante definhamento e morte dos seus filhos, sem nada poder fazer para evitar-lhes o penar; sofrimento muito semelhante ao de Maria, assistindo impotente ao martírio de Jesus:

Outro também virá, de honrada fama,
Liberal, cavaleiro, enamorado,
E consigo trará a fermosa dama
Que Amor por grão mercê lhe terá dado.
Triste ventura e negro fado os chama
Neste terreno meu, que, duro e irado,
Os deixará dum cru naufrágio vivos,
Pera verem trabalhos excessivos.

Verão morrer com fome os filhos caros,
Em tanto amor gerados e nacidos;
Verão os Cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
Os cristalinos membros e perclaros
À calma, ao frio, ao ar, verão despidos,
Despois de ter pisada, longamente,
Cos delicados pés a areia ardente.

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dous amantes míseros ficarem
Na fêrvida, implacável espessura.
Ali, despois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,

CRÍTICA LITERÁRIA II

Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão. (Camões, 1975, V, 46-48)

Casta, devota e pudorada, fiel, leal, boa mãe, excelente esposa, amorosa, companheira, tanto que segue o marido em seu trabalho, penitente, martirizada, são algumas das características detectadas em Leonor, que aproximam-na da Maria, paradigma feminino cristão.

Entretanto, de família nobre, Leonor teve uma vida confortável e feliz até o momento da expiação, inclusive tendo a possibilidade de se aventurar na Expansão ao lado do marido, regalos esses negados à grande maioria das mulheres portuguesas humildes, às quais só restou a miséria e uma infinita e dolorosa espera, como atesta o próprio épico.

Desta forma, as mulheres que mais se assemelham à mãe de Jesus são as *anônimas do Restelo*: mães, filhas, irmãs, esposas, que se despedem de seus entes queridos, sem saber que destino os aguarda. Sofredoras imobilizadas pelas circunstâncias, pelo anonimato, pela simplicidade, pela miséria e pela humildade. Mulheres que se sacrificam involuntariamente pela Expansão, pela religião, pela nação, por Portugal. Mães que perdem seus filhos sacrificados pelo “bem comum”, assim como Maria viu Jesus morrer para salvar a Humanidade. Também como a Santa, essas mulheres estão atadas, imóveis diante dos sacrifícios dos filhos, só lhes restando chorar, lamentar, sofrer, esperar...

A gente da cidade, aquele dia,
(Uns por amigos, outros por parentes,
Outros por ver somente) concorria,
Saúdosos na vista e descontentes
E nós, co a virtuosa companhia
De mil Religiosos diligentes,
Em procissão solene, a Deus orando,
Pera os batéis viemos caminhando.

Em tão longo caminho e duvidoso
Por perdidos as gentes nos julgavam,
As mulheres cum choro piadoso
Os homens com suspiros que arrancavam.
Mães, Esposas, Irmãs, que o temeroso
Amor mais desconfia, acrecentavam
A desesperação e frio medo
De já nos não tornar a ver tão cedo.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Qual vai dizendo: – «Ó filho, a quem eu tinha
Só pera refrigério e doce emparo
Desta cansada já velhice minha,
Que em choro acabará, penoso e amaro
Porque me deixas, mísera e mesquinha?
Porque de mi te vás, ó filho caro,
A fazer o funéreo enterramento
Onde sejas de pexes mantimento?»

Qual em cabelo: – «Ó doce e amado esposo,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Porque is aventurar ao mar airoso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,
Vos esquece a afeição tão doce nossa?
Nosso amor, nosso vão contentamento,
Quereis que com as velas leve o vento?»

Nestas e outras palavras que diziam,
De amor e de piadosa humanidade,
Os velhos e os mininos os seguiam,
Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quási movidos de alta piedade;
A branca areia as lágrimas banhavam,
Que em multidão com elas se igualavam.

Nós outros, sem a vista alevantarmos
Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,
Por nos não magoarmos, ou mudarmos
Do propósito firme começado,
Determinei de assi nos embarcarmos,
Sem o despedimento costumado,
Que, posto que é de amor usança boa,
A quem se aparta, ou fica, mais magoa. (Camões, 1975, IV, 88-93)

A mulher do Restelo representa todo o sofrimento da figura feminina portuguesa e até do povo português, subjacente à glória expansionista lusíada; todo o martírio, a miséria, as privações, as perdas, enfim o alto preço que os humildes precisaram pagar para que o Portugal do épico – ou alguns Reis e nobres – sonhasse com o Quinto Império. Sofrimento, aliás, muito bem ressaltado, depois, por Cesário Verde no seu “Sentimento dum Ocidental”, em diálogo franco com *Os Lusíadas*, mostrando “as varinas” portuguesas a sustentarem sozinhas não apenas suas casas e “os filhos que depois naufr-

CRÍTICA LITERÁRIA II

gam nas tormentas”, como também a nação, carregando com “seus troncos varonis” o peso da evasão masculina mar a fora.

Assim, na narração que Vasco da Gama faz ao Rei de Melinde, nOs *Lusíadas*, observa-se por um lado a exaltação dos comportamentos (e das figuras femininas) condizentes com os da exemplar Virgem Maria bíblica, mãe de Jesus. Com isso, valoriza-se e louva-se mais aquela que mais se aproxima do ideal feminino cristão, demonstrando postura submissa (à religião, ao marido, ao filho, ao Rei, ao destino...), inofensiva, conformada, casta, abnegada, martirizada, presa ao mundo espiritual, disposta a penar no plano carnal e a dedicar-se exclusivamente à família e à religião, etc. Aliás, essa postura mostra-se bastante conveniente aos ideais expansionistas de evasão masculina para as conquistas ultramarinas.

A presença de figuras femininas mais ou menos transgressoras no épico, mais ou menos distantes do padrão cristão aponta para o fato de que as fôrmas e modelos sócio-culturais e/ou religiosos não agem da mesma maneira nem com a mesma intensidade sobre todas as personagens. A presença dessas figuras ousadas revela também que a transformação (a inovação e/ou algum progresso) sempre se processa, perturbando ainda que lentamente a ordem estabelecida ou mantida através de paradigmas e instituições.

O fato de Vasco da Gama em sua narração, louvar essas figuras que se aproximam do paradigma cristão e deslouvar os comportamentos que dele se distanciam, também não significa que a obra simplesmente reproduza a ideologia dominante. Aliás, pelo contrário, na narração do Poeta, diferentemente do que ocorre na narração do Gama, figuras femininas com comportamentos muito mais ousados do que quaisquer das figuras femininas históricas, como a Vênus e as ninfas, transgridem o padrão cristão e não são diretamente condenadas (ou punidas) por isso, até porque não fazem parte do universo cristão. Assim, o épico genial de Camões se mostra sempre bastante dialético, inovador e muito menos convencional do que se poderia esperar de uma obra que passou pelo fulminante olhar inquisitorial.

BIBLIOGRAFIA:

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Camões: Épica e Lírica*. São Paulo: Scipione, s/d., 92 p.
- MOTA-RIBEIRO, Silvana. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. *Anais do IV Congresso Português de Sociologia*, Universidade de Coimbra, 17-19 de abril, 2000.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2^a ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula – histórias de deuses e heróis*. 15^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. [Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos] Porto: Porto Editora, 1975.
- SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da & CERDEIRA, Tereza Cristina. *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CONVERGÊNCIA Lusíada*: revista cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura. Ano IV – nº 7, Rio de Janeiro: Imprinta, 1979.
- MICHELLI, Regina Silva. *Vênus e Marte, Eros e Psique: o sinuoso caminho dos laços da paixão e do amor na Literatura Portuguesa*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MOTA-RIBEIRO, Silvana. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. *Anais do IV Congresso Português de Sociologia*. Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, 2000.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *Labirintos de um “Livro à Beira-Mágoa”* (Análise de Mensagem de Fernando Pessoa). Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Entre linhas desvendando textos portugueses*. Rio de Janeiro: Ática, 1984.
- SARAIVA, Antônio José. *Luís de Camões*. Estudo e Antologia. 2^a ed. Publicações Europa-América, 1959.

CRÍTICA LITERÁRIA II

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 15^a ed. Porto: Porto Editora, 1989.

VERDE, Cesário. Sentimento dum ocidental. **In:** —. *O livro de Cesário*. Porto: Paisagem, 1982.

MEMÓRIAS DA DIVINA COMÉDIA

Cristina Monteiro de Castro Pereira (UERJ)
cristinamonteiro@globo.com, cristina@compuland.com.br
e cristina-monteiro@uol.com.br

A questão da memória é um dos pilares para se pensar a *Divina Comédia*. Harald Weinrich, em seu livro *Lethe, Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), propõe este caminho.

Percebemos no poema a preocupação de diversos personagens em serem lembrados no mundo dos vivos. O purgatório é o local em que essa lembrança apresenta um significado mais pragmático: as orações feitas pelos vivos podem diminuir o tempo de penitência da alma, apressando seu ingresso no paraíso. Aqui a memória do poeta é de extrema importância para aqueles com quem encontra, pois ele pode ser um agente vivo para diminuir suas penas. O purgatório é onde a situação das almas ainda conserva traços de um processo humano, uma vez que a) as almas não estão fixas para sempre, como no inferno ou no paraíso, em sua “última morada” – trata-se de um lugar de passagem; e b) seu destino (ainda que somente no que diz respeito ao tempo de permanência neste local) ainda pode ser modificado. É justamente um homem, um “agente vivo” que vai poder ajudar as almas através de sua memória ao pedir a seus parentes, também vivos, para orarem e intercederem por eles, diminuindo assim a sua pena. O mundo terreno tem influência no mundo dos mortos no purgatório: um local em que se configura o provisório. E Dante será aquele capaz de propiciar essa intervenção.

Mas encontramos desejos e pedidos para que Dante impeça o esquecimento das almas, eternizando-as em seu poema, também no inferno, onde as preces de nada adiantariam em relação à sua salvação. Ao contrário das almas do purgatório, o estado daquelas do inferno é eterno e imutável. Se no purgatório o intuito das almas ao pedirem a Dante para delas se lembrarem tem um propósito pragmático, voltado para o futuro, no inferno as súplicas não trarão, de fato, nenhum benefício concreto – seu efeito se volta para o passado (o “passado” dos mortos, a vida terrena). As almas condenadas não podem modificar nem seu estado, nem o tempo eterno em que perma-

CRÍTICA LITERÁRIA II

necerão no inferno. Têm seu passado eternamente presente em suas penas, já que estas estão intimamente e, na maioria das vezes inversamente, relacionadas a seus pecados. O passado é seu presente. Um motivo para que o mundo dos vivos receba dessas almas um interesse e uma importância capaz de provocar um desejo (serem lembradas) que em nada lhe afetam concretamente.

Destacamos também a vaidade das almas que se une ao pavor de um destino que vai de encontro a toda uma tradição de valorização dos mortos por meio da memória. Em Roma, os “inimigos públicos” recebiam por castigo e punição terem seus retratos destruídos e as menções de seu nome apagadas. O medo de ser esquecido, de virar uma “não-pessoa”, é o que movia os condenados ao inferno a pedirem a Dante que os fizessem serem lembrados no mundo dos vivos.

Mas como Dante justifica, em sua construção poética, o fato de os mortos permanecerem com a lembrança viva de seu passado, uma vez que no Além virgiliano – assim como em uma vasta tradição clássica – as almas, já no inferno, bebem ou se banham nas águas do rio Letes e passam a vagar no mundo do esquecimento? Weinrich destaca, então, a estratégica mudança que o poeta produz em relação à localização deste rio do “esquecimento”: desloca-o do inferno para o paraíso terrestre e o conecta a um outro, o Eunoé, capaz de reforçar a “boa memória”. Desse modo, Dante soluciona um problema formal que adviria da presença do Letes no inferno em oposição à construção, na *Commedia*, baseada na memória. Então, os habitantes do inferno, por não beberem das águas do Letes, conservam intacta sua memória. O mesmo acontece no purgatório. Antes de chegar ao paraíso é que as almas passam pelo Letes. Introduzindo mais um rio, o Eunoé, Dante pôde dar a eles a funcionalidade necessária dentro da lógica de seu poema. Assim, a passagem da alma pelo Letes promove o esquecimento dos pecados já purgados; e a entrada no rio Eunoé revifica a memória de suas boas ações. Após esse duplo movimento, a alma estará pronta para “*salire alle stelle*”.

Weinrich aponta também para o fato de que, segundo a tradição agostiniana, Deus representaria a memória; Cristo, a inteligência; e o Espírito Santo, a vontade. O paraíso seria então o local da absoluta e real memória. Em contraposição, o inferno e o purgatório seriam

a expressão do esquecimento de Deus. Ainda que partes de Sua criação – e por isso partes da memória – os dois locais não são lembrados por Deus. Essa afirmação paradoxal é sustentada por Agostinho, defendendo ser possível saber que se esqueceu de algo sem, no entanto, se lembrar o que se esqueceu. Esta é a lógica que configura o paraíso como o lugar da memória e o inferno e o purgatório como aqueles do esquecimento.

Em relação às personagens, “não-lembradas” por Deus, Dante faz então o papel de “homem da memória” (cf. Weinrich, 1997, p. 50), que perpetuará a lembrança dessas almas no reino secular. Aqueles que vivem à parte da memória divina, através do poeta – duplo diferenciado de Deus – encontram seu lugar na memória terrena. A memória artificial se contrapõe à memória real (Deus) e a completa.

O lugar em que a personagem sente maior dificuldade de reter o que vê em sua memória é no paraíso, onde a memória real atua plenamente. As duas memórias se complementam no percurso de Dante: onde a “real” reina, a artificial tem menor potência. Dentro da graduação inerente à diferença proposta pela cosmovisão cristã-medieval entre Deus e homem, é a memória de um e de outro que mantém a ordem do mundo. Ao escrever seu poema, Dante expõe os homens à memória, abrindo um caminho – sempre considerando este pensamento de acordo com a visão de mundo cristã-medieval – para a conversão de cada um. Deus, a memória, cria o mundo; Dante, o “homem da memória” cria o poema.

Não devemos esquecer de que se trata de uma peregrinação em busca da conversão. E que a conversão, segundo Agostinho, está intimamente ligada à memória.

Não se pode conhecer Deus como um objeto: conhecer Deus é reconhecer-se como Deus. Ao ter a visão da Trindade, Dante vê seu rosto no Rosto. Da memória de que “é em Deus”, aliada à memória de seu percurso, faz-se a conversão. A jornada de Dante se configura como um *exemplum* da possibilidade de salvação da alma cristã.

Enfocamos a memória dentro da visão de mundo cristã-medieval. Neste caso, nos ativemos à ilusão que a obra visa provocar: em última instância, o peregrino aceita os pedidos das persona-

CRÍTICA LITERÁRIA II

gens para que as imortalize em sua obra com a finalidade de reconstruir, para si e para seus leitores, a memória do reino do Além, com seus castigos, penitências, glorificações e, mais ainda, sua visão da Trindade. A memória do poeta serve de “exemplo” do caminho da conversão. E a conversão é a ativação da memória do que “foi em Deus”.

Mas a questão da memória se desdobra. Deixamos a pretensão ilusão de lado para pensar a memória da vida e das leituras de Dante como semente para a construção da obra. Neste caso, a memória funciona como o ponto de partida para o processo da *mimesis*. O poeta não rememora, em seu poema, uma viagem empreendida: ele constrói, “partindo de sua memória pessoal”, o mundo do Além.

A *Commedia* nos permite seguir não apenas a via do peregrino em busca da conversão, mas também a do poeta. Franco Ferrucci propõe este último caminho. Por que a escolha de Virgílio como guia? Uma das possibilidades recorrentes de leitura o aponta como símbolo da Razão, mas uma Razão “doada” pela Graça. Mas também podemos adicionar um forte motivo: Virgílio é um poeta épico, o “mestre” de Dante (Inf., I, 85). A “*selva oscura*” seria então, na leitura de Ferrucci, a dificuldade do poeta de “representar” o inefável. Mas com a ajuda de Virgílio, ao mesmo tempo poeta e razão inspirado pela Graça, Dante começa o seu caminho em direção ao Verbo. Contraopondo-se a toda uma tradição de teológica negativa, que assume a impossibilidade de se falar sobre a experiência mística, Dante apresenta o mundo do além a seus leitores. Isto porque realiza a tarefa não como teólogo ou místico, mas como poeta.

Percebemos então duas vias da memória que se entrelaçam e se repelem na *Commedia*: a primeira, de acordo com a lógica cristã da obra, aponta para a rememoração; a segunda, transgredindo essa lógica, se apresenta como ponto de partida para a criação.

Luiz Costa Lima, em um ensaio ainda inédito, “A questão da memória: um breve esboço”, desenvolve a reflexão aristotélica sobre memória presente no último item de *De Anima*. Em “*De Memoria et Reminiscencia*”, Aristóteles distingue memória (*mneme*) de evocação (*anamnesis*), esta última um caminho para a restauração da primeira. O filósofo propõe que a evocação procura, a partir de um “resto”, de

uma imagem de semelhança guardada pela memória, reconstruir uma cena passada.

Partindo desta proposta, Costa Lima amplia e desdobra a possibilidade funcional da evocação e, consequentemente, da memória. O teórico se concentra no papel da imaginação nas colocações do filósofo. Destaca o fato de que a imaginação, que para Aristóteles não chega a ser uma faculdade, mostra-se presente em seu texto tanto no processo de evocação quanto naquele da memória, uma vez que ambos exigem a presença da imagem. A imaginação tem um papel bastante diverso na época de Aristóteles e no tempo em que fala Luiz Costa Lima. Se o homem parte do princípio de que as coisas são pré-dadas por suas essências, o papel da imaginação não pode ser entendido além das fronteiras de auxiliar de uma representação tradicional que busca recuperar o máximo possível da “essência” do objeto. Este era o contexto em que pensava Aristóteles. O rompimento com o pensamento metafísico, que garantia a “essência” do objeto, permitiu a possibilidade de se repensar as fronteiras da imaginação. O conhecimento de um objeto não depende mais da apreensão de uma essência, que não mais se supõe que exista, mas do próprio homem. É da relação entre o objeto, a capacidade perceptiva, sintetizadora e cognitiva do homem que o primeiro se forma enquanto se dá a conhecer. Neste outro contexto não mais se acredita que o mundo esteja pré-determinado em sua essência. Pode-se então pensar a imaginação do homem como capaz de criar. A partir da Terceira Crítica de Kant, em que o filósofo desenvolve sua teoria estética, o papel da imaginação ganha o *status* de produtor.

Apesar de Aristóteles não considerar a imaginação produtiva, o que entraria em choque com a cosmovisão da Antigüidade, Costa Lima encontra, em seu tratado, uma possibilidade futura de pensá-la como tal. Sem se ater ou deturpar o texto de Aristóteles, o teórico desenvolve as possibilidades que nele encontra, mas que não poderiam ser concebidas senão em épocas futuras. Então, a partir da letra do texto de Aristóteles, o teórico vai além dela, tornando-o ainda mais fecundo para repensar as categorias, caras ao filósofo grego, de história e de *mimesis*.

Costa Lima promove o que chama de “torção temporal”. Seguindo o autor, a evocação pode, a partir do “resto” que a memória

CRÍTICA LITERÁRIA II

guardou, se dirigir por dois caminhos temporais: ou para uma tentativa hipotética de reconstruir o passado, mas a partir de um juízo futuro que se baseia em “provas” futuras (que seria o caminho do historiador e também aquele privilegiado por Aristóteles em suas reflexões sobre a memória); ou se lançar para o “futuro”, criando uma alternativa ao passado memorizado, ou seja, construindo uma nova cena a partir da memória (este é o caminho da *mimesis*). Em ambos os casos, percebemos que a presença da imaginação se impõe na impossibilidade de reconstituição absoluta de uma cena a partir dos “restos” retidos na memória. Sem destorcer o texto, mas ousando contra sua própria base, o teórico encontra possibilidades latentes a favor de uma reflexão sobre a produtividade da imaginação.

A conclusão de Costa Lima é a de que Aristóteles não explorou todo o campo que a evocação abria. Desenvolveu a participação da evocação na restauração da memória, que aproximamos aqui do caminho temporal voltado para o passado no texto do teórico. Deixou de verificar a possibilidade da outra via, voltada para o futuro, que permite conectar a evocação ao processo de *mimesis* criativa do poeta. É para a latência desta possibilidade no texto de Aristóteles que o teórico chama atenção.

A dupla entrada proposta por Costa Lima a partir de Aristóteles nos permite entender com mais precisão a importância da questão da memória tanto para a elaboração da *Commedia* quanto para nossa aproximação à obra. A construção da obra aponta para uma lógica que desdobra o processo de rememoração que é a conversão cristã em reconstituição poética de uma viagem “real” do passado de Dante. Dentro da “lógica” da obra, a evocação trabalha para a memória em uma tentativa de reconstituição máxima possível de uma “cena passada”. Mas assim como o texto de Aristóteles incita a pensar além do que está escrito, também na *Commedia* deixa entrever a outra possibilidade da evocação. Pensando a obra a partir de um contexto diferente e sob o enfoque estético, ressaltamos que o realmente ocorre, apesar da própria letra do texto, é a utilização da memória “terrestre” do poeta para construir uma outra cena, uma “alternativa” ao passado. Por um lado, rememoração do que “foi em Deus”; por outro, *hybris*, transgressão, criação.

O homem histórico Dante Alighieri não se confunde – apesar de assim se configurar na obra – com a personagem. Logo, mesmo tendo construído uma obra literária que ecoa a arte retórica da memória e os pensamentos cristãos, o poeta não “relembra”, pois as cenas e personagens só existem a partir de sua criação. O processo de criação das personagens na *Commedia* se desenvolve a partir da memória de Dante. Ele condena, absorve e louva personagens da política italiana, da Igreja, poetas, filósofos, amigos e conhecidos. A escolha e alocação das personagens na obra têm uma estrita ligação com sua própria vida, seus escritos e suas leituras – ou seja, com a sua memória. É uma evocação que não tenta “reconstituir” uma memória, mas, com a ajuda da imaginação, cria a partir de seus “restos”. Seu pensamento – e sua memória – se reconfiguram em forma poética.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *La commedia*. 1479. Edição utilizada: *La divina commedia*. Milano: Ulrico Hoepli, 2006.

ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução integral direta do grego, ensaio introdutório, sumário analítico, léxico, bibliografia e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. Editora 34, 2006.

FERRUCCI, Franco. *Le due mani di Dio*. Roma: Fazi, 1999.

———. *Il poema del desiderio*. Milano: Leonardo, 1990.

WEINRICH, Harald. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C. H. Beck, 1997. Tradução ao português de Lia Luft: *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CRÍTICA LITERÁRIA II

O DESENCONTRO DE DUAS CIDADES: UMA LEITURA DE *SALGUEIRO*, DE LÚCIO CARDOSO

Glória Regina Carvalho de Sousa
gloriadesousa@gmail.com

Nada lhe posso dar que já não exista em você mesmo. Não posso abrir-lhe outro mundo de imagens, além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo, e isso é tudo.

(Hermann Hesse)

Cidade do Rio de Janeiro, anos 30, século XX. Cidade resplandecente, inspiração de poetas e das artes em geral. Conhecida internacionalmente como a cidade maravilhosa, o coração do Brasil se faz conhecer por suas imagens: largas avenidas, monumentos modernos, centro de negócios e símbolo do progresso do país. A capital que fixava sua imagem de centro moderno, correspondia plenamente ao projeto republicano de desenvolvimento e, aos poucos, apagava a imagem negativa com a qual o Rio de Janeiro era desclassificado, quando comparado a outras cidades modernas.

OLHARES SOBRE A CIDADE

O olhar de pereira passos

Após a reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, os elementos de modernidade introduzidos na cidade estendem-se ao conjunto do país, configurando ideologicamente uma identidade global, de forma que a imagem de cidade moderna e progressista se estende ao país. É o que ilustra Sandra Jatahy Pesavento (1999):

Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao “trem da história”, no caminho da “civilização”. Tal processo implica um predomínio do simbólico sobre o real, da representação sobre o seu referente. (Pesavento, 1999, p.159)

A transformação urbana no Rio de Janeiro criaria a desejada imagem da cidade moderna que se tornaria o emblema da nação. Graças à força da representação, a cidade maravilhosa possibilitaria a criação da imagem de um país igualmente maravilhoso. Toda representação, por trabalhar com o simbólico, provoca o efeito de “verdade” e, conseqüentemente, a cidade idealizada e imaginária se sobrepõe à cidade real.

O processo de modernização implicava uma espécie de recriação da identidade nacional. A sociedade também queria ter o status de avançada, culta e cosmopolita. O imaginário social, como forma de representação do mundo, se legitima pela crença e não pela realidade dos fatos. As reformas arquitetônicas e as mudanças no traçado urbano assumem forte representação simbólica. As modificações no espaço público alteram a representação tradicional da cidade e, atendendo ao projeto oficial da República e aos anseios de grande parte da elite cultural e econômica, inicia-se um processo ampliado de metaforização social.

Walter Benjamin, no Trabalho das Passagens (2006), toma de empréstimo o conceito de mônada de Leibnitz para compreender as alegorias da modernidade. Os monumentos, as grandes avenidas, a arquitetura moderna se transformam em símbolos construídos na representação materialista da história, se constituindo em imagens dialéticas. Segundo Benjamin, as imagens dialéticas tornam-se a chave para a mitologia de uma época, que no presente estudo é a experiência da modernidade no Rio de Janeiro nos anos 30, em sua passagem à condição de cidade moderna e cosmopolita, enquanto o Brasil construía sua imagem de país avançado.

É necessário lembrar que as representações construídas social e historicamente não são totalmente falsas, pois traduzem formas de sentir e refletir a realidade e, principalmente, traduzem os desejos da parte dominante da sociedade. Walter Benjamin ressalta a tendenciosidade da história narrada que traz a voz, a ideologia ou a visão de quem a escreve. Devido também ao caráter volitivo e à atmosfera eufórica produzida pela imagem oficial, o imaginário pode assumir um caráter mais real do que as condições concretas da existência, construindo assim a fantasmagoria da Metrópole Moderna. A representação e a eterna construção da identidade nacional traduzem versões do

CRÍTICA LITERÁRIA II

real que resultaram de experiências pessoais, opções e escolhas. É dessa forma que a imagem da cidade ideal se sobrepõe à cidade concreta. Porém a face irradiante representava apenas a superfície luminosa de outras inúmeras faces que viviam à sua sombra. Para a leitura da cidade como um todo, é necessária a compreensão de suas diversas faces, de suas características e da distinção da cadeia de novas imagens derivadas de imagens anteriores, confirmando Ítalo Calvino (1990) que diz: “o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas...”.

As imagens urbanas são os signos da cidade e constituem um cenário que comporta um conjunto de sentimentos e reflexões, pois a cidade, mais do que um conjunto arquitetônico, é o lugar onde convivem os mais diversos tipos sociais. A cidade, além de ser um espaço físico construído, é principalmente o espaço das relações sociais. Logo, é o elemento humano que cria a cidade através do fenômeno social. A cidade é construída a partir das experiências socialmente produzidas que qualificam os espaços, de modo que a imagem, concretamente construída e contemplada coletivamente, será interpretada individualmente, de acordo com o imaginário de cada indivíduo cidadão, que atribuirá significados distintos a cada imagem observada. As mensagens urbanas se comunicam por meio das imagens dialéticas e desencadeiam o processo de construção do imaginário, que cria novo tipo de informação urbana, a partir da própria experiência. Por esse motivo, a paisagem deve ser considerada como um “sistema de criação de signos” (Duncan in Correa e Rosendahl: 2004a, p. 91), constituindo-se em textos cujos significados dependerão do imaginário dos leitores que a contemplem.

A imagem não é uma visão isolada de sentimentos e reflexões; seu pragmatismo está diretamente ligado à experiência urbana que promove a inteligibilidade do presente e do passado e gera a aprendizagem necessária para as escolhas das ações capazes de alterar o comportamento humano. A construção dos inúmeros significados se realiza nos espaços geográficos e sociais da cidade, por meio da real percepção da vivência urbana. Logo, o sujeito interage com os signos da cidade, que atuam como mediadores do conhecimento de si mesma e do próprio indivíduo, de modo que imagem e imaginário se construam mutuamente. É o que cita Lucrecia D’Aléssio Ferrara (2000):

[...] interessa-nos o aspecto contínuo entre o sentido e a camada fônica ou gráfica que o apresenta instituindo um verdadeiro ponto de união entre o imaginário e a imagem ou, mais radicalmente, entre o verbal e o não-verbal, que transforma a leitura num jogo que opera com a simultânea relação imprevisível para produzir uma harmonia que faz a imagem eclodir à mesma medida que é investida de sentido; dessa maneira, a imagem não é produto do imaginário, mas se constroem mutuamente. Mediados pelo pensamento cognitivo, imagem e imaginário se reconhecem à própria medida que se concretizam, um é a própria existência do outro; confere-se o imaginário pela imagem e vice-versa. (Ferrara, 2000, p. 116 – 117)

O imaginário gera a multiplicação de significados a partir da imagem urbana de monumentos, emblemas, espaços públicos ou privados, que passam a ter significação especial pela incorporação de sentidos autônomos que se afastam da imagem concreta que lhes deu origem.

O olhar de salgueiro

Os personagens de *Salgueiro*, ao contemplarem do alto do morro a cidade ao longe, experimentam os mais diversos sentimentos e reflexões. Para alguns, a cidade surge como um universo ameaçador e desconhecido; para outros, um mundo inacessível de promessas de felicidade e prosperidade, um mundo reluzente que não lhes pertence. A imagem do morro do Salgueiro também se constrói simultaneamente ao imaginário mítico de um mundo de purgação de pecados, um universo ao qual os indivíduos excluídos da cidade distante e abastada estariam condenados a viver e a penar, como um inferno em terra. É o que ilustra a seguinte cena, ao descrever a paisagem interior do morro:

Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada. (Cardoso, 1984, p. 50-51).

É por meio do imaginário, capacidade associativa de produzir imagens e significados a partir de uma realidade concreta do cotidiano urbano, que personagens como Rosa, Teresa Homem e Vicente preferem viver no Salgueiro, permanecendo presos a seu imaginário

CRÍTICA LITERÁRIA II

inicial, repetindo sempre as mesmas ações e conformando-se com a vida miserável.

Já os personagens Marta, Genoveva e Geraldo decidem se arriscar na experiência nova da cidade, abandonando o morro em busca de uma vida melhor. É no abandono do mundo no qual se sentiam condenados a uma penosa existência e na tentativa de ingresso no mundo idealizado da cidade grande, que os personagens transformam o imaginário e criam novos significados para a imagem da cidade, alterando seu comportamento. É o que ilustra a cena:

Pela última vez olhou para trás. Seu olhar caiu sobre o Salgueiro, como para arrancar daquela terra espúria a derradeira visão que os seus olhos guardariam. [...] De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe o seu peito. Depois prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupas no caminho. O morro desaparece numa curva brusca. Marcha sem hesitação, ganhando a calçada larga, escutando ruídos de bondes e gritos de vendedores. (Cardoso, 1984, p. 254-255)

Se a imagem concreta é coletiva, o quadro de valores que fundamenta o imaginário urbano é particular e se constrói em função dos sentimentos e vivências de cada habitante da cidade.

Os diversos imaginários estabelecem uma associação de fragmentos que constroem uma visão metafórica da cidade, a qual passa a habitar o imaginário coletivo. É importante lembrar que a imagem hierarquiza os espaços das cidades e dita a ideologia do poder, seja por meio dos edifícios suntuosos e modernos, das avenidas movimentadas por veículos luxuosos e pessoas elegantes ou por meio de ruelas sujas e acanhadas com casebres pobres, habitados por pessoas esqueléticas e mal vestidas. A cena de *Salgueiro* na qual Marta e Genoveva visitam o velho Manuel na Santa Casa ilustra bem a hierarquia dos lugares, estabelecendo a antítese entre o morro – espaço da sujeira, do barulho, da miséria e da violência – e o hospital – espaço da higiene, do silêncio, do cuidado e da esperança de cura. A cena é protagonizada por Marta e Genoveva, completamente deslocadas no ambiente limpo e ordeiro, com suas roupas gastas e seu comportamento envergonhado. A certeza de sua miséria, sobretudo pessoal, faz com que as personagens sintam-se ridículas e fora do espaço que lhes cabe de direito: a favela com suas privações características.

[...] Não podiam explicar aquela súbita sensação de desconforto, aquela quase percepção da realidade interior do hospital, a falta de liberdade, a grande liberdade talvez próxima demais. Para elas, era qualquer coisa de novo aquela porta que se rasgava diante dos seus olhares atônitos, como a visão de um mundo gelado e desconhecido. [...] Tudo aquilo tinha um ar de um ridículo horrível; o velho doente, que todos conheciam tão bem, as visitas, a filha, sempre calada e indiferente, olhando-o agora com os olhos vermelhos e curiosos (Cardoso, 1984, p. 78, 79-80).

É um momento de forte tensão. Além da contraposição entre os dois espaços, Manuel, que se alegrara imensamente com a visita, logo repara a mudança na aparência e no comportamento de Marta. A filha, que a princípio tentara disfarçar, acaba por confirmar as suspeitas do pai, confessando-lhe a prostituição. É com lágrimas nos olhos e profundo sentimento de fracasso existencial que Manuel se despede das duas para não tornar mais a vê-las. A dramaticidade da passagem evidencia a situação limite entre o espaço de “heterotopia de crise” e de “heterotopia de desvio” (Foucault, 2006) a que o ambiente do hospital se transforma. Observa-se uma contestação simultaneamente mítica e real do espaço vivenciado pelos três personagens, evidenciando suas profundas angústias e recalques emergentes.

O romance *Salgueiro*, ao dramatizar os universos de forma tão definida, fornece uma imagem bipartida da cidade. Na medida em que a narrativa estabelece o contraste entre o universo da favela e a metrópole, ressalta o confinamento dos pobres e dos iletrados nos ambientes afastados ou menosprezados pelas elites. A visão da cidade é sempre marcada pelo imaginário de abismo entre os dois mundos, imaginário coletivo que é confirmado pelas experiências, muitas delas fracassadas, dos personagens na cidade. Antonio Candido (1993) lembra que as normas sociais aparecem refletidas na ficção e a estrutura narrativa de *Salgueiro* confirma a norma social de exclusão daquele que não pertence ou não interessa à elite do poder. A fronteira física também demarca a fronteira moral e cultural, e, em conseqüência, *Salgueiro* apresenta uma cidade-favela, com leis e valores próprios que, se por um lado contrastam com as leis e valores oficiais, por outro os influenciam e complementam a cidade em seu aspecto real. Desse modo, muito mais do que um cenário, a paisagem

CRÍTICA LITERÁRIA II

vernacular²⁰ do Morro do Salgueiro realiza a dialética com a metrópole e transforma-se numa paisagem mítica e heterotópica, pois a miséria humana dramatizada nesse espaço desmitifica a visão utópica da cidade. Citando Foucault, a cidade-favela se constitui como um posicionamento em intensa relação com todos os outros posicionamentos da cidade, embora, aparentemente, se encontre isolada geograficamente. Tal posicionamento é capaz de suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações entre os espaços citadinos, assim como levar à reflexão e até mesmo à subversão de conceitos e comportamentos. Os personagens vivenciam, simultaneamente, o espaço utópico da cidade aperfeiçoada – visto paisagisticamente à distância – e o espaço “inverso da sociedade” (Foucault, 2006) em seu sentido mais amplo, já que a cidade-favela constitui exatamente o inverso da radiante e utópica Cidade Maravilhosa.

Paul Claval (2004), explica que o traço predominante da maioria das paisagens vernaculares resulta das múltiplas decisões dos “atores sociais”, por vezes extremamente humildes que edificaram suas construções, atendendo às condições, muitas vezes inóspitas, em que viviam:

A arquitetura vernacular merece a priori, ser estudada porque é aquela da pessoa comum; é aquela de uma sociedade cristã onde todo mundo é, por princípio, considerado; um regime democrático não é coerente com ele mesmo se não sabe apreciar aquilo que agrada às populações mais modestas. [...]

A valorização das paisagens vernaculares testemunha, portanto, a transformação profunda do olhar que os geógrafos lançam sobre o meio-ambiente que os homens constroem. (Claval, 2004, p. 64)

Paralela à visão eufórica da cidade modernizada que compõe a cena principal da metrópole irradiante, surge por trás das luzes a visão disfórica, marcada pela crítica direcionada ao progresso excludente e autoritário. A visão disfórica sai dos bastidores e, penetrando na cena principal, realiza a leitura da cidade possível em contraponto à cidade ideal produzida pela visão eufórica. É através da leitura da cidade possível que se estabelece a relação necessária entre modernidade e experiência urbana.

²⁰ Segundo a nota do tradutor, vernacular vem de *vernaculaires*, em francês, significando indígenas, originais, nativas, relativo à massa da população. (Claval, 2004, p. 60)

O MORRO COMO PAISAGEM

Da cena à obscena

O romance *Salgueiro* se insere na visão crítica, pois denuncia as mazelas e injustiças sociais em uma metrópole idealizada aos moldes parisienses de modernidade e progresso. Entra o jogo de cenas: a miséria ao lado da riqueza, o terrível ao lado do belo, o trágico ao lado do cômico, a loucura ao lado da racionalidade. A cidade real pulsa fora da cena oficial, constituindo a cena secundária. A cena periférica, marginal, se realiza pelos elementos obscuros que nublam o brilho da capital modernizada. O romance *Salgueiro* ilustra a cena secundária com as desigualdades sociais, a miséria e as privações humanas. A obra focaliza a violência contra o ente social que ocupa a margem urbana, tanto no nível emocional quanto físico – a violência da fome e da miséria, da falta de moradia e de trabalho, e, finalmente, a violência nas diversas relações humanas.

A imagem da cidade civilizada, justa e moderna representa a máscara identificada ao cosmopolitismo. A tensão social racha essa máscara cristalizada e, através das fissuras, expõe em suas entranhas as diferentes cenas urbanas. A cena central é invadida pelas diversas cenas secundárias que, ao virem à tona, ganham significação maior do que a cena principal, pois interferem no cotidiano urbano e influenciam os demais segmentos da sociedade. O romance *Salgueiro* dramatiza as faces obscuras e indesejadas da cidade que poderiam ser classificadas de “obscenas” (Gomes, 1994), de modo que os bastidores da cena principal da cidade são representados pelos espaços da favela. É o olhar da periferia que se mostra à cidade. O movimento de tirar da cena principal tudo aquilo que não correspondia ao ideal de civilização e modernidade criou a ilusão da invisibilidade do que se torna marginal. Não é preciso estar no foco das atenções para existir e marcar sua presença. Os excluídos sempre existiram e continuam existindo na sociedade atual, e esse contingente humano fará o possível para sobreviver em uma sociedade que os rejeita e tenta ignorar sua presença.

Marshall Berman (1986), em seu estudo sobre o poema “*Os olhos dos pobres*” (Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, nº26), analisa o projeto de remodelação que expulsou os miseráveis da Paris moderna. A mesma fascinação expressa nos olhos da família de po-

CRÍTICA LITERÁRIA II

bres que contemplam o luxuoso café parisiense é expressa pelos personagens de *Salgueiro*, que, excluídos da cena principal, miram a cidade do alto do morro, conscientes do abismo existente entre o seu mundo miserável e o mundo reluzente, que não é para pessoas de sua condição social. A descrição feita por Berman para a “*Família de olhos*” perfeitamente caberia aos personagens de *Salgueiro*:

Os olhos do pai parecem dizer: “Como isso é belo! Parece que todo o ouro do mundo foi se aninhar nessas paredes”. Os olhos do filho parecem dizer: “Como isso é belo! Mas é um lugar que só pode ser frequentado por pessoas que não são como nós”. Os olhos do bebê “estavam demasiado fascinados para expressar qualquer coisa além de alegria, estupidez e intensidade”. A fascinação dos pobres não tem qualquer conotação hostil; sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante; não ressentida, mas resignada. (Berman, 1986, p. 145)

Os personagens de *Salgueiro* também apresentam uma visão sofrida e resignada da distância entre a cidade do Salgueiro e a cidade vista do alto do morro. Os personagens sentem-se condenados a uma difícil existência dentro dos limites da favela e sentem que a cidade luminosa não é para ser habitada por eles. A mítica metrópole apresenta-se inacessível e a cidade mítica, de atmosfera sombria e tentacular, apresenta-se implacável e dominadora.

Entre o vernacular e o símbolo

Analisando-se o ambiente da favela, observa-se que a subida penosa no morro, os gritos das mulheres espancadas, a descrição da sujeira dos seres e do ambiente, o barulho do vento constante no zinco dos barracos e as bandeirolas de papel a tremularem sem parar são dados realistas do espaço. Tais dados confirmam a verossimilhança necessária ao caráter naturalista do texto, porém são também dados simbólicos da narração, compondo a atmosfera mítica dos espaços. A sujeira assume valor simbólico de degradação moral, física e social, degradação que nem as chuvas torrenciais descritas no livro conseguem limpar, resultando em todos os espaços muita lama onde os personagens chafurdam. Há um forte vínculo entre os personagens e o ambiente descrito: a natureza selvagem e rude do morro, as tempestades, os casebres abafados com forte cheiro de exalações humanas, o calor insuportável ou o frio cortante. Sempre situações-limites em que as sensações dos personagens são descritas com intensidade.

A degradação humana é apresentada em comunhão com a atmosfera sombria do ambiente. É o que demonstra a passagem abaixo:

[...] Teve medo da noite. Aquelas árvores recurvas, sacudidas pela ventania, aquele céu pesado, sem nenhum rastro de estrela, começavam a atuar em sua imaginação. Ouvia, muito distante, como de outro mundo, latidos lúgubres. Pensou nos cães amarrados nos quintais abertos, sofrendo ao vento frio, desorientados com a escuridão. Também ele, se quisesse, poderia uivar daquele modo, porque tinha frio e o apavorava aquela treva sem movimento. Segurou com os dedos duros a lama em que chafurdava. O nojo invadiu-o de repente e comprimiu o peito, sentindo o coração saltar. (Cardoso, 1984, p. 211-212)

O barulho do vento cortante, descrito como uivo de lamento no zinco, simboliza o sofrimento das inúmeras privações pelas quais passam os personagens e também contribuem para a composição da atmosfera narrativa de intensos conflitos humanos e de absoluta miséria, tanto no nível físico quanto no nível moral. Em todo o romance os personagens ouvem “o vento zunir e o zinco chorando” (Cardoso, 1984, p. 146).

Ouvia o vento lá fora. Desabara de súbito, arriando as velhas copas até o chão, com um alarido sombrio de gigante agonizando. Todas as coisas pareciam sofrer naquele instante. A noite escura, estendia-se inalterável, como um corpo sem vida. E foi dessa escuridão exterior que brotou uma pequena claridade na sua consciência.[...] E pensando naquela palavra “auxílio”, escutava o vento lúgubre torturando o zinco dos casebres. (Cardoso, 1984, p. 142)

As bandeirolas simbolizam a pequena cidade existente na grande metrópole, aquela que, frágil à primeira vista – é importante ressaltar que as bandeirinhas são de papel –, resiste a todas as intempéries, pois em todo o romance, na descrição do ambiente lúgubre, estão presentes as tremulantes bandeirolas brancas de papel. O branco que simboliza a pureza e a paz é também, segundo a Física, o reflexo de todas as cores. É forte o apelo simbólico dessas bandeirolas que poderiam representar, além da cidade-Salgueiro, uma imensa população marginalizada, composta dos mais diversos tipos humanos, que tentam sobreviver em condições inóspitas em meio a um centro urbano que os rejeita. Mais do que a paz, no romance, o branco poderia simbolizar a luta pela vida.

Criaturas sobem pelo morro e as latas de água brilham, enquanto os vestidos brancos ondulam sempre. Distante, as bandeirolas tremem. As galinhas ciscam nas estradas. O brilho se torna tão violento, que sente no

CRÍTICA LITERÁRIA II

olhar estranhas cintilações se desfazendo. Ainda uma vez sonda sua alma e sente que não poderia viver naquele mundo. (Cardoso, 1984, p. 254).

O morro do Salgueiro, com sua força dominadora sobre os personagens que paradoxalmente o temem, o odeiam e o tomam como um lar eterno, assume uma espécie de caráter humano que se eleva a condição de fábula. O morro atua como um personagem que protagoniza o romance, determinando as ações e os destinos dos outros personagens. Em todo o romance observam-se manifestações de sentimentos ao morro, como temor, resignação, amor, ódio e, principalmente, como o lugar mítico de purgação de toda uma existência humana. Não é à toa que os personagens de Salgueiro comparam o morro a um inferno, descrevendo sua atmosfera sombria e implacável. Um ambiente ao qual se submetem porque consideram estarem predestinados àquele lugar e o tomam como a única coisa que realmente possuem: seu mundo.

Se quisessem fugir do inferno, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte. (Cardoso, 1984, p. 142).

Os personagens têm consciência de seu sofrimento no morro e, se o temem como força dominadora, o aceitam como universo conhecido. A narrativa evoca as imagens míticas do inferno e do paraíso, realizando a dialética entre elas.

O personagem Geraldo passa a inquietar-se cada vez mais com a questão religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus, que caracterizarão outros personagens criados posteriormente pelo autor em outras obras, e que constituirão elementos marcantes em sua narrativa. A própria comparação do morro a um inferno terreno ou a uma entidade que comanda o destino de todos, condenando-os a uma existência dolorosa dentro de seus limites, já comprova essa marca narrativa. O morro transforma-se em uma metáfora do purgatório onde se expariam as culpas dos males próprios da humanidade.

O romance *Salgueiro* cumpre sua função de denúncia social, ao dramatizar as subcondições de habitação e as vivências sofridas por uma parte da população que é marginalizada por não possuir meios econômicos para pertencer ao grupo dominante. O romance questiona e propõe a análise crítica das tensões que compõem as estruturas morais e sociais desse grupo e convida à reflexão sobre a so-

cidade atual como o reflexo de todo um processo histórico de desigualdades e exclusões.

Rio de Janeiro, cenário de sonhos e promessas, metrópole que, não sendo perfeita e ideal, torna-se, sim, maravilhosa, quando ilumina seus bastidores, a porção da cena social concernente a uma parte da população carioca que é mistura de todas as etnias e tipos sociais e valoriza as tradições culturais, que podem e devem conviver lado a lado com o progresso. Trazer para a cena principal as diversas cenas obscuras é promover a legibilidade da cidade real face à cidade ideal. É o primeiro passo para a construção de um caminho verdadeiramente democrático que vise à diminuição das injustiças sociais. E, sem o primeiro passo, é impossível dar o segundo.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Passagens (1927-1940)*. Org. Willi Bolle. Colabor. Olgária Mattos. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. **In:** *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 127-165.

BOLLE, Willi. A metrópole como espaço imagético. A construção do olhar sobre a cidade na obra das Passagens. / A Metrópole: palco do Flâneur. **In:** *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin*. 2ª ed. – São Paulo: USP, 2000, p. 49-103 e 365-400.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. **In:** —. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 429-443.

———. Lúcio Cardoso. **In:** —. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 464-467.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita **In:** *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 1988, p. 25-46.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: USP; Campinas: Unicamp, 2006.

CRÍTICA LITERÁRIA II

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. **In:** *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-94 e 123-152.

———. A nova narrativa. **In:** *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 199-215.

———. A revolução de 1930 e a cultura. **In:** *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARNEIRO, Flavio. Prosa de ficção no século XX. **In:** ——. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. **In:** CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004a.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004b.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: Imagem e imaginário. **In:** *Os significados urbanos*. São Paulo: USP; Fapesp, 2000, p. 115-131.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **In:** *Ditos & escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006, p. 412-422.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. **In:** *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 67-92.

———. Mimesis e verossimilhança. **In:** ——. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 29-70.

LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo; Otávio da Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

MARTINS, Maria Teresinha. O mundo: uma questão de signos. **In:** ——. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG, 1997, p. 9-96.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

PEREIRA, Lúcia Miguel. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. **In:** *A leitora e seus personagens*. Seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 94-98.

PEREZ, Renard. Lúcio Cardoso. **In:** —. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2ª Série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 191-210.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O efeito do espelho: da cidade maravilhosa ao país das maravilhas. **In:** —. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 157-231.

ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso, sua história e sua obra. **In:** —. *Entre lógicos e místicos*. Rio de Janeiro: São José, 1968, p. 114-122.

SANTIAGO, Silvano. Fechado para balanço / sessenta anos de modernismo. **In:** —. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 75-93.

SANTOS, Cássia dos. Da estréia com *Maleita* à publicação de *A luz no subsolo*. **In:** —. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001, p. 23-41.

SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso, nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SEVCENKO, Nicolau (org). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. **In:** —. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Cia. das letras, 1998, p. 515-620.

SÜSSEKIND, Flora. Tal naturalismo, quais romances? **In:** —. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 91-198.

CRÍTICA LITERÁRIA II

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA SERMONÍSTICA DE VIEIRA

Kellen Dias de Barros (UERJ)

kellen-violento@bol.com.br e kellendiasb@yahoo.com.br

IMAGEM E VERBO NO CRISTIANISMO

É lugar comum a afirmativa de que vivemos a cultura das imagens. Nossos meios de comunicação, nosso lazer, nossa instrução vem sendo, cada vez mais, invadida por recursos ricos em imagens. A capacidade de síntese, a cor e, especialmente, o movimento são hoje um imperativo para a maioria das produções culturais.

Indubitavelmente as imagens são uma marca de nossa era e, através delas, podemos reconhecer os traços formadores da fisionomia de qualquer cultura. Muito longe de estarem desligadas dos fundamentos das ideologias dominantes no imaginário popular, elas os ilustram.

Essa função social da imagem não foi desprezada nem mesmo na Idade Média, assim como no século XVII ibérico, que ainda vivia sob a égide dos modelos clericais e medievais.

Para iniciarmos a análise do lugar da imagem na cultura seiscentista ibérica e, mais particularmente, na oratória de Antonio Vieira, é necessário que pensemos sobre a própria palavra “imagem”, que acepções ela pode ter? Para respondermos tal pergunta, recorreremos ao *dictionaire de la langue française Petit Robert*, que apesar de versar sobre a língua francesa é o que atende mais cabalmente às múltiplas significativas da palavra em questão. Destaca o dicionário:

Image – I. reproduction visuelle d’un objet sensible. 1. reproduction inversée qu’une surface polie donne d’un objet qui s’y réfléchit 2. Représentation d’un objet par les arts graphiques ou pastiques (dessin, figure) ou par la photographie. 3. Petite estampe. II. Ce qui évoque (qqch, qqn) qui correspond à (qqch, qqn). 1. reproduction exacte ou représentation analogique d’un être, d’une chose – portrait, reflet – ressemblance. III. Représentation mentale d’origine sensible. 1. Reproduction mentale d’une perception ou impression antérieure em l’absence de l’objet qui lui avait donné naissance. *Image visuelle, auditive. Chasser une image de son esprit.* 2. Vision intérieure (plus ou moins exacte) d’un être ou d’une chose. – souvenir – illusion, vision. (Robert, 2007)

A significação da palavra é ainda muito mais ampla que a citação acima, contudo, recortamos aquilo que mais particularmente nos interessava no que concerne ao conceito de “imagem”. Sendo assim, por imagem entendemos todas as representações visíveis de uma coisa ou de um ser real ou imaginário, seja como objeto concreto, reflexo ou reprodução mental. A imagem não se limita ao fisicamente visível, mas alarga-se ao que é visível mentalmente.

Apesar de atualmente termos uma definição tão ampla de “imagem”, há uma diferença essencial entre o conceito atual e a *imago* medieval; apesar de vivermos na chamada *civilisation de l'image*, durante a Idade Média seu lugar era ainda mais agudo, como afirma Jean-Claude Schmitt: *Em effet, l'imago est le fondement de l'anthropologie chrétienne* (Schmitt, 2003, p. 23), pois a primeira vez que o homem é nomeado na Bíblia, que é o registro da Verdade para os cristãos, é chamado de *imagem*: “Faça-se o homem à nossa imagem e nossa semelhança” [*Faciamus hominem as imaginem et similitudinem*] (*Gen. 1:26*). Desenvolve, ainda, o medievalista:

Le *ad* de la formule biblique indique que, pour l'homme, cette histoire est projet, le projet d'une restitution pleine de la “ressemblance” perdue que ne demeure qu'à l'état de trace (*vestigium*) dans l'état de “dissemblance” et d'éloignement de Dieu où l'homme, par la Faute, s'est lui-même plongé. (Schmitt, 2003, p. 23)

Portanto, o homem é imagem, segue um modelo e tem sua fundamentação no que poderíamos chamar de *reflexo* de Deus. É necessário destacar, ainda, que o homem assemelha-se a Deus, mas não é igual a Ele. O Ser Supremo é caracterizado pela imutabilidade e pela completude, enquanto sua criação, pela natureza dupla, pela mutabilidade, pela falta. Acerca dessa distância entre o Criador e a criatura, desenvolveu-se um enorme arcabouço de teorias e doutrinas que abordavam a natureza de Deus e do homem.

Uma das teorias dominantes era a de que Deus é o único que É: “E disse Deus a Moisés: Eu sou o que sou. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: Eu sou me enviou a vós” (*Êx. 3:14*). A esse respeito, destaque-se o seguinte comentário:

Esta passagem do Êxodo constitui o ponto de partida para toda a especulação cristã sobre Deus enquanto Ser absoluto e último. O problema primordial da filosofia – a saber: Qual a realidade última e absoluta, o *ὄντως ὄν*? – fora solucionado pelo próprio Deus. Ele, e só Ele, é o In-

CRÍTICA LITERÁRIA II

condicionado; não foi e não será; Ele é pura e simplesmente, graças à sua transcendência ao tempo e à mudança. (Boehner & Gilson, 2003, p. 15)

As observações anteriores nos deixam entrever que a questão do tempo é de extrema importância para compreendermos a concepção de Deus na Idade Média. Como Deus É, Ele não sofre as ações do tempo. Assim, é válido repetirmos: “Ele (...) não foi e não será; Ele é pura e simplesmente” (*ibidem*), portanto não se modifica, é absoluto e pleno. Em outras palavras:

Dieu est par définition, et em vertu même des preuves qui établissent son existence, le souverain bien. Étant le bien suprême, il n’y a aucun bien au-dessus ni en dehors de lui. Dieu ne peut donc changer puisque, n’ayant aucun bien à acquérir, il n’a rien à perdre ni à gagner. C’est ce que l’on exprime en disant que Dieu est immuable et éternel. Les créatures, au contraire, n’existent que par lui, mais elles ne sont pas de lui. (Gilson, 1943, p. 185)

Apesar de Deus ser imutável, sua obra se move e perece; o tempo age sobre ela, pois as criaturas não são por si, mas são dependentes daquele que as criou. E como criaturas, não são parte de Deus, mas criadas por Ele: “elles ont été tirées par lui du néant.” (*ibidem*). Como parece evidente, há uma face nelas de imperfeição, de falta, sendo assim, “ce qui vient du néant ne participe pas seulement de l’être, mais du non être” (*ibidem*).

É preciso destacar, contudo, que apesar de a falta caracterizar o homem, ele é dotado de imensa grandeza, justamente por guardar sua semelhança para com o Ser Supremo. A criatura não pode ser igual ao Criador, mas o fato de parecer-se com Ele dota-a de uma importância sem igual no universo.

Dotado de todas as maravilhas do Criador, o homem agravou sua dessemelhança no momento da Queda, da expulsão do Éden e esse fato passou a ser usado como imagem nas igrejas, cuja ornamentação, vitrais, esculturas narravam a história cristã: a Queda, a expulsão do paraíso, a Paixão do Cristo, o Julgamento Final.

Contudo, não podemos nos esquecer de que estamos tratando da religião do Livro, das Escrituras, se a primeira vez que o homem é nomeado é como imagem, o primeiro gesto da Bíblia é a palavra criadora de Deus, a sentença *Fiat lux* é o início de todas as coisas. Complementa o medievalista:

Écriture et image: la symétrie n'est-elle pas trompeuse? A suivre les auteurs ecclésiastiques du Moyen Âge – mais leur point de vue était évidemment partial –, on se persuade vite qu'il existe entre ces deux notions une hiérarchie au bénéfice de la première. Entre le Livre et les images, il y avait une différence de dignité. L'image (y compris l'homme "image de Dieu") passe pour inférieure au prototype (...) (*idem*, p. 98)

A palavra está mais próxima da razão, os oradores sacros se assemelhavam mais a Deus, também por sua faculdade racional que os capacitava a decifrar os desígnios do Criador no mundo. A racionalidade e, conseqüentemente, o livre-arbítrio são as faculdades mais importantes cedidas por Deus aos homens, são elas que os aproximam d'Ele, que são o maior ponto de semelhança entre ambos. No domínio e na compreensão da palavra há algo de profundamente divino. Já a imagem é mais próxima dos incultos, das impressões sensíveis, e, por isso mesmo, ela foi largamente usada como recurso pedagógico para levar os fiéis analfabetos ao júbilo da fé, ao ler nas paredes e arquitetura das igrejas a História Sagrada.

Entretanto, também podemos analisar esse impasse por outra via. Voltemos ao texto bíblico:

Façamos o homem a nossa imagem, como nossa semelhança; e que ele reine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, toda a terra e todos os répteis que rastejam sobre a terra. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele os criou (*Gen. 1:26-27*).

A semelhança à imagem divina é reafirmada por três vezes, ela está inscrita na própria natureza do homem, ela "Comanda a estrutura íntima do seu ser" (Gilson, 2006, p. 280), determinando não só aquilo que o ser humano é, mas, também, o que deve ser, levando-se em conta que essa semelhança ao criador deve ser sempre aprimorada.

Percebamos a dimensão da noção de imagem: não é fisicamente que o homem se assemelha a Deus, ele é à sua imagem de senhor, de ser livre, dotado de razão. A postura, a potencialidade divina apresenta-se como uma imagem; são conceitos tomados de corpos imaginários. Na verdade, a questão passa nem tanto por aquilo em que o homem se assemelha a Deus, mas à consciência que o homem deve adquirir dessa similitude e a necessidade de apurá-la, pois, como diz São Tomás de Aquino "A imagem de Deus se encontra na

CRÍTICA LITERÁRIA II

alma na medida em que se volta para Deus ou em que sua natureza lhe permite voltar-se para Ele”.

Palavra e Imagem são primordiais à Filosofia Cristã. Elas estão em grande comunhão, se relacionam o tempo todo. Essa relação dual entre Palavra e Imagem é um recurso largamente utilizado pela Igreja, especialmente na prática oratória, um meio eficaz de persuasão, de conversão do povo.

Essa discursividade comovedora não se limitou aos séculos formadores da Idade Média, ainda sob a influência da Filosofia Cristã, os países e colônias ibéricas refletiam a idéia de Deus em suas estruturas sócio-político-econômicas e, numa luta contra a Reforma, ampliaram o espaço da retórica e dotaram os oradores sacros da função de porta-vozes divinos, que faziam uso tanto da palavra quanto da imagem na empresa de alargar o domínio da cristandade no mundo.

RETÓRICA:

PALAVRA E IMAGEM NA ORATÓRIA DE VIEIRA

A disciplina Retórica entrou fortemente nos meios eclesiástico e a Igreja passou a fazer largo uso da pregação eloqüente e ornamentada, que não se igualava ao discurso pagão, pois não tinha apenas a autoridade fundadora de Cícero, Aristóteles ou Platão, mas também a autoridade da Verdade do Onipotente.

No Renascimento, a forte tendência humanista fez com que toda essa teorização acerca do verbo saísse da clausura do universo escolástico para o embate com o homem público. Leiamos Ana Lúcia de Oliveira:

(...) a característica fundamental do Renascimento é o seu sincretismo, a concepção de uma tradição interrompida mas reencontrada, na religião, na filosofia e na própria concepção do mundo; a importância de tal premissa reside no fato de ter podido *religar* todo o passado humano, inclusive a cultura pagã greco-romana, com o fio das verdades postuladas pelo cristianismo. (Oliveira, 1992, p. 63)

Como vimos, ocorre uma imensa “reciclagem” dos preceitos retóricos; com o retorno aos clássicos e a utilização do discurso engenhoso nas praças públicas foi inevitável a inter-influência entre essas diferentes tendências discursivas. Lia-se Quintiliano à luz de A-

ristóteles, pensava-se Platão através de Agostinho, e assim por diante. A arte oratória floresce, então, com uma espécie de “missão social”, a partir do desenvolvimento da pregação cristã, envolta nas curvas das vias públicas, e com o crescimento do Parlamento.

Nesse processo em que a oratória se torna pública e pretende abarcar as almas, retoma-se um traço ciceroniano em que a figura do orador é enriquecida por grande prestígio, antes só atribuído aos teólogos e aos monges contemplativos. Esse fator veio a ser ratificado pelo concílio de Trento, que concedeu ao pregador o *status* de “porta-voz divino”, o “imitador de Cristo”. Segundo nos esclarece Marc Fumaroli:

A rhetorica sacra, filha do Verbo divino e herdeira de sua eficácia, pôde se prevalecer, não apenas de uma memória greco-latina, mas de uma majestosa tradição oratória cristã, de que a Igreja católica se prevalece com orgulho face a uma Reforma que quer se ater apenas à Escritura sagrada (Fumaroli *apud* Oliveira, 2003, p. 38)

A difusão das escolas da Companhia de Jesus, por toda Europa e também pelas colônias, foi determinante para o desenvolvimento da eloquência. Antonio Vieira, famoso orador jesuíta que será nosso principal objeto de estudo, se forma professor de Retórica nessas escolas e, com certeza, os jesuítas foram aqueles que mais intensamente abraçaram essa comunhão entre teologia e verbo, o que não significa que suas ações jesuíticas fossem limitadas ao falar, na acepção mais direta do termo; era necessário que a palavra tomasse corpo, que se tornasse exemplo.

Para Vieira, a verdadeira devoção evangélica não era simplesmente meditativa, mas a ação no bem, a conversão da potência em ato. Seria, portanto, mister agir, sair e transformar a vida para que ela fosse um testemunho da Graça Divina.

Esta preocupação com a ação, a prática diária de uma vida cristã modelar alargava-se ao momento da enunciação sermonística e implementava-a de um movimento que a fazia sair do campo puramente auditivo, para alcançar o campo visual, pois, de acordo com os preceitos retóricos da época, o que entra pelos olhos comove muito mais do que aquilo que simplesmente entra pelos ouvidos. Complementa Margarida Vieira Mendes, grande especialista na obra de Vieira:

CRÍTICA LITERÁRIA II

Em Vieira a prática verbal parece orientar-se para funções que não são meramente informacionais ou representativas. O mesmo acontece na oratória em geral, enquanto tipo discursivo, e mais ainda na eloquência sacra barroca: a palavra é aí não só actuante, enquanto gesto que transforma o mundo, mas igualmente *mise en scène* em si. (Mendes, 2003, p. 404)

Mise en scène porque não basta falar, é necessário demonstrar a Palavra, torná-la visível, palpável, realizá-la. O *Sermão da Sexagésima* foi o texto escolhido por Vieira como abertura de sua longa obra sermonística, dividida em quinze volumes, por ser um meta-sermão, por abordar a prática oratória, seu ideal. E nesse texto podemos encontrar inúmeras relações entre a palavra e a imagem, um jogo discursivo que tenta ampliar-se para tornar-se visível aos ouvintes.

Resumidamente podemos destacar alguns pontos que comprovam essa relação: o *topos* palavras/obras, desde o início do sermão Vieira, já relaciona as *suas* ações ou obras missionárias, tornando-se um exemplo vivo; a *res ante oculos*, pois Vieira apresentava-se como o pregador ideal – tema de sua fala – diante dos olhos do público; o aparecimento do *Ecce Homo* que comove os fiéis; os jogos dísticos que trazem o locutor e toda a cena momentânea para dentro do discurso, fazendo-o realizar-se diante dos olhos dos fiéis, que passavam a sentir-se partícipes da crônica divina.

Analisando a imagem escolhida para a ilustração do sermão: a parábola do semeador, partimos do vocábulo *parábola*, que é a origem do termo em língua portuguesa, *palavra*. No Houaiss temos: variação do latim *parábola*, *ae*, que por sua vez veio por empréstimo do grego *parabolé*, cujo significado é *comparação*. No dicionário etimológico da língua portuguesa, por José Pedro Machado, há a atribuição de mais um significado: *discurso alegórico*. Por alegoria entendemos, segundo João Adolfo Hansen em seu brilhante estudo sobre esse tema:

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. [...], ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antigüidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e *personificar abstrações*. (Hansen, 2006, p. 7 *grifo nosso*)

Reunindo todos esses dados, a parábola é um recurso que entende o sentido primeiro dos termos levando-o a remeter a outros sentidos, a imagens, que personificam abstrações, através de um ter-

mo comparativo. Fica-nos claro, então, que Vieira, ao utilizar uma parábola como imagem motriz de seu sermão, multiplica indefinidamente a referencialidade dos termos utilizados, pois cria novas imagens acerca de imagens já criadas comparativamente.

Sendo assim, podemos perceber que as palavras têm em seu significado uma ligação direta com a imagem e que o jesuíta, ao abordar a pregação da Palavra, não ignorou, nem no mais simples ponto, essa relação direta entre os dois elementos. Voltemo-nos ao próprio *Sermão da Sexagésima*.

Ecce exijt seminat, seminare. Diz Cristo, que saiu o Pregador Evangélico a semear a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus. Não só faz menção do semear, mas faz também caso do sair: *Exijt*, porque no dia da messe hão-nos de medir a sementeira, e hão-nos de contar os passos. (Vieira, 2001, p. 29)

Tendo estas como umas das primeiras palavras do sermão, Vieira cria a imagem mental do semeador, do orador, de Cristo pregando, e, especialmente, dele próprio, o pregador ideal, que, após ter chegado da Missão do Maranhão a Portugal, anuncia, na Capela Real, que mais valoroso é aquele que leva o Evangelho para novas terras, é aquele que, como ele, sai. É necessário destacar que, dentre as interpretações clássicas dessa parábola, a atenção não recai em especial no ato de sair, mas sim no de semear, contudo, a primeira atenção dedicada por Vieira à palavra volta-se ao sair, iniciando, assim a construção de sua própria imagem no discurso.

Dando seguimento, Vieira enfatiza ainda mais a sua autoimagem, o que poderia ser uma relação sutil e não compreendida por todos, é esclarecida com um parêntese audacioso: “Mas daqui mesmo vejo que notais (*e me notais*) que diz Cristo que o semeador do Evangelho saiu (...)” (*ibidem*). O jesuíta, utilizando a primeira pessoa, presentifica-se no sermão e convida a assembléia a notá-lo, a vê-lo como o homem ao qual se deve atribuir as qualidades do pregador ideal, que ele enumera naquele momento. Continua a, com palavras, excitar a visão de seus ouvintes, perguntando ao seu auditório: “Ora vede como todas as criaturas do mundo se armaram contra esta sementeira” (*idem*, p. 30) Vieira constrói a cena e apela à visão de seus interlocutores, pede objetivamente: “Vede”. O apelo à visão é constante, ao definir o que é necessário para o sucesso do sermão destaca:

CRÍTICA LITERÁRIA II

Para uma alma se converter por meio de um Sermão há de haver três recursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer com o ouvinte, *percebendo*; há de concorrer Deus com a graça, alumiando. Para um homem ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. (*idem*, p. 33 *grifo nosso*)

É necessário observar que Vieira não diminui a importância do ouvir, os fiéis são chamados de “ouvintes” e o que se semeia é a Palavra, como já dissemos, o universo retórico seiscentista é extremamente verbal, foi com palavra que o homem foi feito, a palavra é criadora. Contudo, não podemos nos esquecer de que sua principal criação teve como ponto de partida a *imagem de Deus*, foi tal qual uma *imagem* que o homem foi criado, não tal qual Deus, mas tal a *imagem d’Ele*. Sendo assim, não pode haver pregação que dispense a visão, serão necessários, sim, os olhos, o espelho e a luz, que demonstrarão o interior do homem como uma imagem de algo que não é ele, mas que é seu fundamento: o Criador. Continua Vieira:

Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? Por esta vista são necessários olhos, é necessária luz, é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (*ibidem*)

Nesse ponto da investigação é válido ressaltar a relação feita por Vieira entre a sua obra e a divina. Era muito comum, a partir da Idade Média, ver a criação, o mundo e suas criaturas como um espelho que refletiam a imagem do Criador e o jesuíta afirma: “O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento” (*ibidem*) O orador será aquele que revelará a Verdade ao mundo, dando o espelho no qual toda a obra de Deus se reflete, revelando sua semelhança. Ele é, portanto, o mediador necessário entre o Senhor e os homens. Cada vez mais aguda se torna a *imago oratore*.

Ainda pintando os traços da fisionomia perfeita do pregador, Vieira valoriza o *exemplum*, o elemento de convencimento que entra pelos olhos, e não somente pelos ouvidos: “A definição do pregador é a vida e o exemplo. [...] Ter o nome de Pregador, ou ser pregador de nome não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são

o que convertem o mundo.” (*idem*, p. 36). As palavras desligadas das imagens, que podem ser vistas pelos olhos, não convertem, mesmo Deus precisou lançar mão da imagem para converter:

Pois palavras que frutificam obras, vede se podem ser só palavras! Quis Deus converter o mundo, e o que fez? Mandou ao mundo seu Filho feito homem. Notai. O Filho de Deus enquanto Deus é palavra de Deus, não é obra de Deus: *Genitum, non factum*. O Filho de Deus enquanto Deus e Homem é palavra de Deus e obra de Deus juntamente: *Verbum caro factum est*. [...] A razão disto, é porque as palavras ouvem-se, as obras vêem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos (*idem*, p. 37, grifo nosso)

A obra de Deus foi tornar-se imagem, *exemplum*, visível, palpável, não apenas audível pela palavra de seus profetas. O recurso da visão foi essencial para o aprendizado. E largamente utilizado pelo jesuíta. Ainda hoje, completamente distantes dos códigos de enunciação correspondentes ao século XVII, ao lermos seu sermão, construímos em nosso plano mental as imagens que ele nos incita a criar. Complementa Margarida Vieira Mendes: “ele [Vieira] é *um argumento vivo*: em vez de contar os *exempla* e de ‘pintar’ uma *imago*, mostra-se a si, e assim demonstra e comove – a partir do seu próprio *ethos* de pregador, plasmado em *imago*.” (Mendes, 2003, p. 227). Sendo a si ou a um dado qualquer, Vieira, com suas habilidades retóricas, conseguia plasmar imagens com seu discurso.

Ecce exijt seminat, seminare. Assim Vieira construiu a cena e o material de sua enunciação. Ato de sair, Palavra semente e Imagem de semeador. Exemplo, imagem e verbo tão bem unidos em toda uma prática discursiva a serviço do Uno, a quem ele pretendia religar-se: Deus.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2002.

———. *A doutrina Cristã*: Paulus, 2002

GILSON, Etienne. *La Filosofia en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin de siglo XIV*. Madrid: Gredos, 1985.

CRÍTICA LITERÁRIA II

———. *Introducción a l'étude de Saint Augustin*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1943.

———. *O espírito da filosofia medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GILSON, Etienne & BOEHNER, Philotheus. *História da filosofia cristã*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 2003.

OLIVEIRA, Ana de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

———. *Ut pictura rhetorica: uma aproximação da sermonística vieiriana*. Dissertação de Mestrado. UERJ/ Instituto de Letras, 1992.

PÉCORÁ, Alcir. *Teatro do sacramento: A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: USP; Campinas: UNICAMP, 1994.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images: Essais sur la culture visuelle ao Moyaen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Tomo I e II. Org. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

OS BORDADOS DO TEMPO

Maria Theresinha do Prado Valladares (UERJ)

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também, se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo e acaso do outro.

(Machado de Assis, 1984, p. 52)

Tudo muda quando por fim nos apercebemos (mas quem se apercebe disso e qual a proporção do grande público para quem esse instante nunca chega?) que a história não é outra coisa se não a vida dos homens, que ela é feita da mesma matéria de que é feito o momento presente, que os mortos foram outrora tão vivos quanto nós o somos, nós que dentro de poucos anos estaremos tão mortos como eles. Para gostar da história e saber entendê-la, compreende-se que seja preciso antes do mais, ter uma experiência humana rica e forte e isso consiste muito menos em ter presenciado muitos acontecimentos do que ter meditado sobre aqueles de que fomos actores ou testemunhas.

(Joseph Hours, 1979, p. 8)

Tecendo os fios entre literatura e história, entendemos que o tempo e os espaços culturais são verdadeiros mediadores na busca das “verdades” da ficção. A relação autor/leitor é o caminho para a desconstrução dos mistérios da invenção. Os textos literários, fundamentalmente contos, deverão mostrar as transgressões à organização dos historiadores e a “obediência” à história, verdadeiro processo de transformação do mundo.

A história do ser humano tem se realizado através de violações da ordem. E violação – entendendo-se o termo como o meio de romper com a chamada “harmonia social”, imposta, – pode ser violenta ou não, velada ou não, caracterizada imediatamente ou não.

CRÍTICA LITERÁRIA II

A violação, se nem sempre se pode marcar pela revolução, é, pelo menos, o meio pelo qual o ser humano se sustem como indivíduo, fenda pela qual respira, embora nem sempre conscientemente. Mas é também pela vigilância no cumprimento da ordem institucionalizada que uma sociedade pode condenar o violador, mesmo que seus atos não se marquem como crimes previstos pelos códigos penais e que a punição para eles não esteja escrita por qualquer legislador. A violação pode ser um simples romper do papel a representar, do espaço limitado a homens e mulheres. “Inventar para abrir ou para fechar o campo da observação?” pergunta Alexandre Pinheiro Torres. Ao mesmo tempo o nosso Drummond ensina: “Lutar com palavras é luta mais vã/no entanto lutamos mal rompe a manhã”.

Um, o primeiro, é escritor português, o outro o escritor brasileiro. Dois espaços culturais, duas posturas históricas, dois questionamentos a caminho dos “bordados” do tempo.

Os processos da teoria da literatura têm se mostrado insuficientes para dar conta dos textos que, por mais que sejam lidos e relidos através dos tempos, sempre se renovam em interpretações outras e, também, sempre mostram novos mistérios, significados não apreendidos, a serem desvelados. E a história vem, então, como a grande “descoberta”, capaz de responder a insatisfação apreendida nos vazios geradores das tensões existentes no espaço entre uma leitura e outra, eliminando a linearidade, impondo a oposição e a pluralidade, democratizando as leituras, questionando.

A história pode ser pensada em dois sentidos – primeiro como o conjunto de fenômenos pelos quais a vida humana tem se manifestado e, segundo, como o conhecimento que a humanidade tem de seu passado, através do que se chama narrativa histórica.

O segundo sentido, pensado aqui inversamente em primeiro lugar, vem sempre acompanhado pela idéia de verdade, de exatidão do fato histórico. Mas, no questionamento, a “exatidão” adquire nova dimensão: a da cristalização dada pelo discurso do poder, ampliada até ter sua “verdade” afirmada e reafirmada, na medida em que um maior número de pessoas dele se ocupar. Além desse questionamento, se pergunta, também, em que afeta a formação de um povo saber que sua república ou sua independência foram conquistadas no dia tal ou qual de um determinado mês e ano ao invés de um dia ou um

mês antes ou depois? O fato histórico, já disse alguém, é o “lixo da história”.

Por outro lado, a história tem sido retratada pelo poder como sucessão de acontecimentos pessoais. O mito do herói tem se mantido quase sem brechas, explicando-se os acontecimentos através das atitudes daqueles que, em momento determinado, se destacam ou são destacados pelo discurso como figuras exemplares, no lado dos vitoriosos, ou execráveis, no lado dos perdedores. É o discurso ideológico que, de forma bastante velada, impõe ao ser humano a noção de líder e de liderado, alienando, na medida em que elementos culturais são transformados em naturais.

A palavra *história*, cuja raiz grega designa a *ação de ver*, dá ao historiador o papel daquele que *viu*, ainda que sua experiência testemunhal seja aquela acrescida da experiência de outras testemunhas, outras visões dos fatos, já consideradas *documentação*. O historiador torna-se, assim, o mediador entre os acontecimentos e o registro desses acontecimentos, criando a lacuna entre os existentes traços individuais e os traços histórico-sociais. O reconhecimento disso e o preenchimento da lacuna é o processo de desalienação. A escritura do poder, sistêmica, tem que se tornar transparente na sua oposição – a escritura fora do poder, anti-sistêmica, portanto privilegiando a liberdade.

A história como processo, o primeiro sentido, dinâmica portanto, mostra-se no exame das relações do real. E é aí que se encontra o sujeito, o homem histórico, aquele que – se consciente, “faz a hora”.

O sistema dominante “apaga” as verdades das relações do real, invertendo posições: apresenta as idéias como capazes de gerar as relações sociais e determinar o processo histórico, quando essas são geradas a partir dele.

A história, como processo, tem os seus mecanismos de defesa e, em oposição ao sistema dominante, revela o saber como um trabalho. Em tal sistema, o conhecimento é institucionalizado, tudo é harmônico, tudo está pronto. Mas o saber, que é questionador, significa busca e análise permanentes já que nele nada se encontra “arrumado”. A visão e captação desse real movimento temporal, formador

CRÍTICA LITERÁRIA II

do homem e, já que ambivalente, formado por ele, é a conscientização, fundamental para que o ser humano deixe de ser o “cadáver adiado que procria”. (Fernando Pessoa. *Mensagem*, p. 76)

A relação da literatura com a história se dá nos dois sentidos – como narrativa, no dinamismo do narrado, e, como processo, no dinamismo da construção. Como narrativa, não na preocupação com a “verdade” do fato literário, não com o apontar o uso de uma adjetivação particular ou a criação de uma imagem nova. Isto é pouco, é simplista, para explicar o seu processo. Mas o que na história levou um sujeito à adjetivação particular ou à imagem nova é o que de mais interessante existe na análise do texto literário. Portanto, a leitura e interpretação da narrativa literária não podem se limitar a apontar o fato literário pronto e acabado, mas as relações do real daquela narrativa que possam explicar o fato literário. O objeto narrado está no passado, como na narrativa histórica, mas a leitura se dá no presente, como na leitura da narrativa histórica. Há sempre um presente histórico a comandar a leitura e a interpretação. E é nesse espaço – narrativa histórica– narrativa literária – que se encontra o escritor, leitor de ambos os textos.

Note-se, então, que o fator histórico social, nessa perspectiva, deixa de ser elemento extrínseco à obra para se tornar elemento intrínseco a ela, razão de sua plenitude. Não atingir o “mistério” que a obra encerra passa a ser não saber “ler” a história, determinante mesmo de seu valor estético. Recuperar a história como sucessão de “fatos verdadeiros” é assumir a cristalização que o poder impõe através dos sistemas dominantes. Verdade histórica são versões e interpretações, ora claras, ora obscuras, que, essas sim, devem se impor como processo permanente, exercício da leitura desconstrutor-construtor, caminho da consciência plena. Escritor-leitor – o sujeito desse processo, desse cifrar-decifrar, que está nos textos e em nós. E aí se encontra a literatura.

UM FRAGMENTO

O considerar os textos literários “fragmentos de fragmentos”, como os considerou Goethe, implica uma responsabilidade histórica

de sua leitura. Isto quer dizer que o texto literário é apenas microcosmo de microcosmo no contexto histórico.

A história não tem sido valorizada como merece no estudo da literatura. Entretanto, como se apreender o sentido de uma obra se não se pensar no seu momento de criação? Não se penetra um poema medieval com olhos de poema de vanguarda. Pode-se objetar que o Fausto é eterno, independe de tempo e espaço. Pode-se dizer que a obra de Fernando Pessoa transcende o pequenino espaço português e chega até nós, já em outro século, cheia de vida e atual. Isto não invalida, contudo, as razões históricas de suas criações.

Não se defende o exame do texto literário através de um historicismo narrativo que não leva a nada. Defende-se, isto sim, o não desligamento do texto de seu contexto o que, afinal de contas, é o não desligamento do homem.

A todos nós é dada uma fatia de tempo. Todos temos obrigação de conquistarmos o nosso espaço. Como pode a literatura que, como arte, é vida, é o próprio ser existindo, desligar-se disto tudo? O poeta é o ser da pré-ciência, dono da magia da palavra. Entretanto, a sua palavra é vazia e espera um significado pleno que muitas vezes o leitor-poeta-homem-singular não encontra. Impossível, assim, o abandonar-se a história.

Refletir sobre a história é refletir sobre o homem. O homem, que faz a literatura e, principalmente, que faz a história, ainda que não o saiba.

Vamos, agora, brincar de bordar. Primeiramente em um texto de Saramago, “Cadeira”, que faz parte da coletânea de contos *Objeto quase*, publicada pela Companhia das Letras, em 1994.

Uma cadeira começa a cair, a dissolver-se. Nada é eterno, mudam-se os tempos, mudam-se os homens. O que nos resta para “bordar” é a linguagem. Misteriosa, densa, enigmática como a de todo escritor que olha o mundo e *pensa*. A observação de Saramago não é descompromissada. É de quem tem consciência da história e de quem quer espaço e tempo diferentes. Assim, a cadeira de desfaz e, com ela, o ocupante já velho, gasto, impotente.

CRÍTICA LITERÁRIA II

O escritor “visita” personagens ora de outros textos literários, Buck Jones, por exemplo, ora da realidade vivida como Leonor Teles.

Bordemos nós no tempo e espaço vivido por quem olha para a história de Portugal com a distância necessária para procurar a visão prisioneira da “Cadeira” e libertadora dos sentimentos acorrentados ao lugar do medo.

Nosso “bordado” é suficiente? Não. Apenas procura-se atravessar fios mais longos que o oceano que nos separa.

Fragmentos são partes, aparentemente desconectadas, que nos ajudam, agridem, intrigam, decepcionam ou animam. Fragmentos são caminhos de descobertas do movimento da história. Fragmentos literários exigindo descobertas históricas, como dizia Goethe.

Marina Colasanti, no seu “Onde os oceanos se encontram”, transcende o humano para recuperá-lo.

Duas ninfas, irmãs, vivem numa ilha, espaço mágico onde se dão muito bem, cada uma com sua tarefa a ser cumprida. Até que, por obra do amor, o ódio se instala. Um homem belo, que despertou sentimentos diferentes em uma das irmãs, faz com que ela peça à morte que o faça reviver. Evidentemente para ficar com ela. Os fatos não se desenvolvem assim: o amor, sempre pensado no campo da ventura, traz morte e ódio: torna humanos o que no espaço mágico se apresentava como paz e fraternidade. Há, então, a negação do amor para e pelos seres humanos.

O ser humano não tem salvação. É isto, Marina?

O “Tilburi de praça”, de Raul Pompéia, “brinca” com os leitores. Ou os leitores “brincam” com o texto, uma vez que a ingenuidade do protagonista não convence ninguém e se transforma em uma espécie de cinismo diante da vida.

Dois viúvos se casam. Desde o primeiro momento, ainda na igreja, o homem vê os olhares da mulher para outro homem. Então o protagonista *vê*. O protagonista *sabe*. O protagonista *quer*. Afinal ele tinha seus bens.

A comparação com seu anterior casamento também se faz: a esposa morta era gorda, tranqüila, cumpria suas obrigações de dona de casa e tudo mais.

Os dois tempos assinalados, o passado e o presente, ratificam o cinismo do personagem ao encarar seu atual momento.

Constrói-se a mulher através da fala do marido: ela só tem uma fala para reclamar do aborrecimento de estar em casa, apesar de o outro homem estar lá também. A fumaça azul dos charutos é que escreve no ar o destino do casal – desaparecer como marido e mulher. Cartomante sonâmbula, para que? O bordado está completo sem que se precise atentar para o título “Tilburi de praça”.

Poderíamos continuar trabalhando contos ou mesmo romances e encontraríamos o ser humano de vários tempos ali marcados. A experiência humana borda no seu tempo, aquele a que ela tem direito, a sua vida.

Seja Saramago nos trazendo o ditador e sua ruína mesmo que não nomeado, seja Marina Colasanti apontando o avesso do amor, seja Raul Pompéia com o marido que vê e sabe mas cinicamente nega o que todos sabem – a história está em todos. É fundamental para o entrosamento autor/narrador/leitor.

Plagiando Saramago, poderia ser dito “quando eu souber, eu conto outra...”, ou “se eu soubesse, contava outras...”

A história me trouxe até aqui, a história me leva para lá. O lá é um bordado a ser feito no tempo invisível da imaginação.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. *Metáforas do poder*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

BARTHES, Roland *et alii*. *Literatura e realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Don Quixote, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introd. Org. e Seleção. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CRÍTICA LITERÁRIA II

CARR, E. H. *Que é história?* Trad. Lúcia Maurício de Alverga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

COLASANTI, Marina. Onde os oceanos se encontram. **In:** *13 dos melhores contos de amor*. Org. Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. Trad. Alberto Freire. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1981.

HOOK, Sidney. *O herói na história*. Trad. Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

HOURS, Joseph. *O valor da história*. Trad. Rosa Henriques. Coimbra: Almedina, 1979.

LEFORT, Claude. *As formas da história*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes e Marilena Chauí. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MARROU, H.I. *Do conhecimento histórico*. Trad. Ruy Belo. Lisboa: Aster, 1974.

POMPÉIA, Raul. Tilburi de praça. **In:** STRAUSZ, Rosa Amanda (org.). *13 dos melhores contos de amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SARAMAGO, José. A cadeira. **In:** SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

**OS POBRES EM ENCRUZILHADAS DE HISTÓRIAS:
TUDO EM FRAGMENTOS NA OBRA DE RAUL BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/ UFRJ)
eloisaporto@globocom

Enveredar pelos caminhos da ficção é sempre uma aventura desejável e apaixonante, porém complexa e inesgotável, como qualquer aventura crítica, sobretudo em se tratando de romances desafiadores como os de Raul Brandão, que mergulham sempre tão fundo nas questões do Homem [e] do seu tempo, através de indagações inquietantes e convidativas que entremeiam narrativas inovadoras, com personagens e eventos ficcionais sempre tão complexos e comoventes.

A “condição trágica do homem moderno” e o processo de fragmentação em que se insere são patentes em muitas narrativas de Raul Brandão, antecipando uma tendência modernista ou “no limiar da modernidade”, segundo Maria João Reynaud (Reynaud, 2000, p. 17), baseada num comentário do próprio Raul Brandão em Prefácio ao Volume I das suas Memórias: “A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, *entre ruínas*, à espera...” (grifos nossos).

Fragmentação, segundo Hall, é um fenômeno moderno, iniciado no limiar do século XX, abalando as “velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social”, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo, até aqui visto como um sujeito unificado (Hall, 2003, p. 7)”.

Em *Os Pobres*, obra escrita no início do século XX, em 1906, a fragmentação acontece em vários elementos da narrativa, atingindo não apenas os narradores e personagens, com suas identidades em crise, como também os espaços em ruínas, a estrutura da narrativa, a diegese, o tempo... tudo partido e embaralhado, originando um emaranhado de fragmentos misturados, um quebra-cabeça escrito.

Comentar como a fragmentação se processa em alguns setores da narrativa *Os Pobres*, esse ousado projeto estético de Raul Bran-

CRÍTICA LITERÁRIA II

dão, é o objetivo desse trabalho, sem nenhuma pretensão de esgotar possibilidades.

A trama se constrói a partir de um emaranhado polifônico, narrada por diferentes vozes (como num vozerio) que enunciam fragmentos entrecruzados de histórias de diferentes personagens desgraçados, em diferentes tempos e espaços, degradados (“ruínas”) e degradantes (hostis).

O foco inicial se lança para o *enxurro* de pobres, uma massa disforme, de onde o primeiro narrador, ora em terceira, ora em primeira pessoa, faz saltar alguns personagens em seus mesquinhos dramas particulares.

A toda a hora vai o enxurro humano polindo as pedras. A ventania açouta o casarão e passa, levando poeira de cisma, ais, para outro mundo ignoto. Com a noite redobra a vida desta multidão feita de terriço: certos homens são sonhos, outros gritos. (Brandão, 2001, p. 28)

Por um lado, o meio social caótico e hostil, massifica e pressiona os sujeitos à igualdade (“enxurro humano polindo as pedras”) na desgraça, na indignação, na miséria, desencadeando no indivíduo “crise de identidade”, “vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2003, p. 7).

Por outro lado, esses processos sociais massificadores não são capazes de igualar todos os personagens, que segundo suas características individuais tendem uns mais para os “sonhos, outros para gritos”, uns para a “cisma”, outros mais para os “ais”...

Os personagens, focalizados em suas crises e individualidades pelas instâncias narradoras, ao mesmo tempo trágicas, banais e fragmentadas, são captadas do enxurro, da massa, da nulidade, do anonimato, do isolamento, durante seu processo de coisificação e sua trajetória de desgraças pelo mundo e têm suas subjetividades, particularidades, características inigualáveis reveladas.

O seu livro é a história patética de uma alma. Qual? A do Gebo, a de Luísa, a de Sofia, a da Mouca, a dos Pobres enfim? Não. A sua. Histórias diversas, que se resumem numa história única: a da sua alma, transitando almas, a da sua vida, percorrendo vidas. Autobiografia espiritual, dilace-

rada e furiosa, demoníaca e santa, blasfemadora e divina. (Junqueiro, Carta Prefácio. In: Brandão, 2001, p. 3)

O Gebo, a mulher do Gebo, a Luíza, a Sofia, a Mouca, a tísica, o Morto, o Velho, o Gabiru, o Pita, a Gorda, a Asilada, o ladrão e a filha (“anjinho”), o Lesma, a patroa... são prostitutas, ladrões, tísicos, loucos, órfãos, deserdados, desterrados, desonrados (como as mulheres enganadas pelos namorados e expulsas de casa), cafetões, pedintes, doentes, enfim desvalidos que ciclicamente se sucedem, incluindo até o narrador (ou os narradores).

O *Gebo* é o primeiro personagem a saltar do enxurro, misto da Candidinha e da Joana de *A Farsa*, concentra em si a patética postura pedinchona e escarnecida da primeira, aliada à inesgotável, infinita, incomensurável (e, por vezes, inverossímil) ternura da segunda. Ávido sempre por ganhar a esmola para alimentar a família, mas conformado com a exclusão e incapaz de um gesto de indignação ou de trapaça.

A *mulher* do Gebo, ao contrário, gostaria de enriquecer e procura sempre impulsioná-lo à ação, à busca, mas não é capaz de buscar ela mesma a concretização de seus sonhos. Desta forma, após a morte da esposa, o Gebo declina e esmorece crescentemente até a invalidez.

A filha, *Sofia*, a quem dedicavam-se o Gebo e a mulher integralmente, também degrada-se crescentemente após a morte da mãe, até tornar-se prostituta para sustentar o pai e a si mesma.

Intercaladamente, vão sendo contadas, aos *fragmentos*, as histórias das outras prostitutas (Luíza, Mouca, tísica, Gorda, Asilada...) e dos ladrões (Morto, Velho, Pita...), figuras sempre patéticas, degradadas, ora risonhas ora lamuriosas. Cada qual tem sua história particular de abandono, de desamparo, de orfandade ou de perdição, complementam-se e desprezam-se mutuamente, mas também dependem uns dos outros para persistirem existindo.

Entre os pobres, ainda não num universo paralelo ao deles (como ocorrerá em *Húmus*), ora participando das peripécias, ora divagando sobre os acontecimentos e os personagens ou sobre o mundo, aparece o *Gabiru*, escarnecido e menosprezado por todos, com sua loucura que, por um lado, torna-o alheio (ou descomprometido

CRÍTICA LITERÁRIA II

ou desvinculado) da realidade (na visão dos outros personagens) e, por outro lado, faz dele talvez o maior entendedor da ilógica “realidade” circundante.

Todas essas existências ficcionais, sem exceção, emergem de um enxurro de pobres, integram e/ou narram uma peripécia e novamente se afundam, submergem na lama da desgraça, de onde nunca sairão. Cada desgraça individual e isolada vai gradativamente se contextualizando, no entrecruzamento das histórias e das desgraças, até que todas mergulham novamente no mesmo enxurro, unidas pela miséria e pela indignação, igualando-se e anulando-se ou igualando-se na desgraça e na nulidade.

Por um lado, cada personagem é parte integrante dessa *massa*, constituindo “um único corpo com a multidão” (enxurro), “em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito”. O enxurro é, pois, como aquele “imenso reservatório de energia elétrica” de que fala Baudelaire, no seu “Pintor da vida moderna”.

Por outro lado, o meio social não é capaz de homogeneizar os personagens, apresentando cada qual sua própria problemática existencial, seus desejos e sonhos individuais, suas indagações acerca do mundo, seus dramas particulares, seus questionamentos e inquietações próprias, suas opiniões, uma inigualável complexidade interior, um modo único de se comportar diante das adversidades...

Os fragmentos de histórias de cada personagem, de cada um desses “gatos-pingados”, vão lentamente, em meio a várias digressões, reflexões e divagações da instância narradora, juntando-se e compondo um fragmentado quebra-cabeça de trajetórias sociais e de relações. Quanto à estrutura, portanto, o romance apresenta-se fragmentário, desmontado e desmontável, de forma que cada capítulo compõe parte importante dentro do todo, com alguma seqüência cronológica, ainda que não rígida e entrecortada por fragmentos inúmeros de outras histórias. A narrativa é composta de um *conglomerado de fragmentos intercalados e justapostos* de histórias entrecortadas, que caminham gradativamente para um entrecruzamento de trajetórias individuais, até que se possa visualizar ao fim uma trama coesa, ou melhor um enxurro coeso, construído e constituído a partir das várias peças do quebra-cabeça escrito. Inclusive, cada capítulo, lido isoladamente, funciona como uma espécie de conto, compreensível

isoladamente também, ainda que constituindo, em conjunto, uma narrativa longa (com traços de novela, de romance, de drama, de poesia...). Neste sentido, ocorre mais ou menos como acontecerá na futura obra regionalista brasileira de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, classificada por Rubem Braga como “romance desmontável”, por constituir-se de contos ou de capítulos que podem existir (ser lidos) separadamente, como contos, ainda que a obra do brasileiro os capítulos sejam cronologicamente seqüenciados e ordenados, diferentemente do que ocorrera em *Os Pobres*, décadas atrás; e ainda que a obra regionalista trate das peripécias de uma família (e uma “cachorra” muito especial) em sua retirada da seca, enquanto a obra decadentista trata das peripécias de várias núcleos de personagens ligados pela vida miserável no “enxurro”.

O todo da narrativa *Os Pobres* parece constituído de micro-partes com certa independência, são como pequenos contos interrelacionados e interligados, porém embaralhados, desordenados, num frenético enxurro de fatos, acontecimentos e personagens, digressões reflexivas e filosóficas, monólogos interiores..., que deságuam em uma estrutura narrativa maior. O macrocontexto da narrativa se constrói, primeiramente, através da ligação entre as partes, diversos capítulos ou microcontos (como nascentes, só que de esgoto), que compõem a história de cada personagem (afluentes) que, em seguida ou paralelamente, vão se juntando em histórias de personagens para constituir o enredo de cada núcleo de personagens (rios de lama ou corredeiras de histórias e núcleos e personagens entrecruzados entre si) até chegar ao emaranhado que é o enredo global da narrativa (mar de lama dos enxurros nascentes, afluentes...).

Até a instância narradora é fragmentária, multifacetada, plural, polifônica, desmembrando-se em várias... Por um lado, partes constituintes do enxurro e, por outro, construtoras do quebra-cabeça que integram; ora dentro ora fora da matéria narrada, digressivos, ora líricos, ora filosóficos... Como já acontecera em *A Farsa* e em outras narrativas, fragmenta-se (ora em primeira pessoa, ora em segunda, ora em terceira, ora no singular ora no plural) e dá voz a outros narradores, fragmentos de vozes de personagens que assumem a narração, e que não deixam de ser fragmentos do narrador central, aquele primeiro narrador. Em outras palavras, não há um único narrador, diferentes vozes enunciam a narrativa, gradativamente o narrador que

CRÍTICA LITERÁRIA II

emite o primeiro capítulo (auto-intitulado um dos desgraçados que mora no casarão, vizinho dos demais personagens), vai distribuindo (comportando-se como uma espécie de narrador central) a enunciação entre certos personagens, cedendo a voz a outros desvalidos, democratizando e pluralizando os pontos-de-vista sobre a matéria narrada e também fragmentando-se, dividindo-se voluntariamente.

A polifonia é intensa, mas os personagens que vão assumir a narração são selecionados pelo narrador central, que passa a voz para personagens como o louco Gabiru, o ladrão Morto e a dura Luísa adulta, mas não para o peregrino cansado e conformado Gebo, nem para Sofia abnegada e conformada, cada qual com o seu tipo de força pessoal e disposição para sobreviver às adversidades, mas sem ousadia, coragem nem vigor para se fazer ouvir por outros, desvozeados, portanto. Sobre esses desvozeados, o próprio narrador central e também os outros narradores “eleitos” se encarregarão dos relatos. Ao contrário, o insubmisso Gabiru tem vários capítulos reservados para suas divagações e elucubrações filosóficas, porque não se deixou silenciar/desvozear, não se subjugou aos padrões e amarras sociais, transcendendo através da sua loucura, lúcida e inconformada, como se pode observar no fragmento abaixo, que abre o capítulo “O escárnio”, ora em primeira ora em terceira pessoa, como é o caso do fragmento a seguir:

No ermo da noite o Gabiru vai tecendo a sua teia:

A matéria também sonha. Nessa mistura de homens e calhaus, torrente que leva consigo gritos e forças embravecidas, turbilhão a rasto pelo infinito fora, não é indiferente ir ser pedra ou nuvem, nascer em macieira de quintal escondido e humilde ou na água fulgindo duma fraga. Não é o acaso que reúne ou afasta as moléculas, para as fundir noutras formas. Há corpos que a química não consegue ligar, porque os separa o ódio, e outros que se atraem com sofreguidão. Depois da morte a matéria entra num mar. (...) (Brandão, 2001, p. 121)

A Luísa, depois de amadurecida à força, depois de endurecida pelo sofrimento, também recebe voz para narrar e relembrar suas desventuras, no capítulo “Memórias de Luísa”, em que a castigada e enrijecida prostituta reavalia a sua trajetória de vida desde a infância sem família, sem lar e sem carinho, introduzido assim:

É assim a história duma das mulheres.

Tive sempre frio. Esta impressão de ter os ossos gelados vem de muito longe, de pequenina. Nunca tive mãe, nem ninguém. Fecho os olhos e só vejo o Asilo, os corredores húmidos, o dormitório, o frio refeitório abobadado de granito. Toda aquela pedra parecia sepultar-nos. Também guardo de pequenina esta impressão: a vontade que tinha de beijar, sem ter ninguém a quem dar beijos. (...) (Brandão, 2001, p. 82-87)

Outro a quem o narrador central cede voz é um ladrão (o Morto), o qual depois de velho e arrependido de ter no passado usado, violentado, oprimido e abandonado a órfã Luísa (ou Asilada) num prostíbulo, grávida e desamparada, conta (no capítulo XIII, intitulado “Essa rapariguinha”) tais desventuras, a resignação da órfã virolada, seus remorsos, a pena (e o carinho) que sente da pobre criança (filha sua) que nasceu dessa violência...

Quedo-me a cismar sozinho neste velho casarão...

De noite ouço vozes, logo sufocadas, que me querem falar e não podem. Só os meus crimes de outrora (há tanto esquecidos) se põem a pregar dentro de mim.

Arqueja o lume no escuro e sinto em redor toda a treva povoada...

Foi há vinte anos e no entanto hoje, como em certas horas presagas, alguma coisa remexe e acorda dentro em mim. Oh não! bem sei, por de mais conheço a forma por que as ideias se ligam, até as mais contraditórias, e como um nada recorda um velho crime abafado... (Brandão, 2001, p. 112)

Num título que tanto pode se aplicar à mãe quanto à filha, ambas vitimadas pela vida e pelos atos do Morto (além dos delas próprias), mãe e filha parecem (ao personagem narrador do capítulo, o Morto), existências duplicadas, espelhos que fazem refletir através do tempo a mesma desgraça que ciclicamente se perpetua, o mesmo no outro, a igualdade na diferença, já que em histórias diferentes podem ser identificados fragmentos da mesma desgraça: uma criança órfã amável, ávida pelo amor de uma mãe, torna-se incapaz de amar a própria filha, deixando-a como que órfã de mãe presente (em corpo, mas não em afeto, amparo e amor).

O personagem narrador da vez, o Morto (de medo, de remorso, de fome...), olha apavorado para a filha, como provável espelho da mãe, enxergando a possibilidade de a pequena repetir tantas tragédias da mãe (em meio às tantas que não repetirá, em meio às imprevisíveis variantes), tornando-se outra, mas portadora de tantos

CRÍTICA LITERÁRIA II

fragmentos de desgraças repetidas. Situação que, por um lado, torna o destino da menina previsível, segundo condicionamentos do meio determinante, numa “concepção mais social do sujeito” (Hall, 2003, p. 30), como ocorrera a tantas personagens que povoaram os romances realistas-naturalistas ou os chamados “romances burgueses”, “tendo descido ao abismo das paixões humanas” (Robbe-Grillet, 1969, p. 13-18) e como ocorre ao próprio Morto, ladrão, como tantos outros “ladrões e prostitutas” pobres dessa narrativa de Raul Brandão.

Por outro lado, a individualidade que se verá delinear em cada prostituta, em cada ladrão e em cada um daqueles (personagens narradores) que vai abrindo sua intimidade na narrativa, tornará os condicionamentos e determinismos naturalistas, apenas algumas das forças que atuam sobre o ser, relativizando e delimitando a força de tais condicionamentos do meio. Desta forma, a obra parece jogar muito mais com as possibilidades infinitas e surpreendentes de reações e de constituições, subordinadas a fatores intrínsecos do ser, psicológicos, íntimos, individuais e irrepetíveis... (os quais eram ignorados em muitas obras do século XIX), já que cada subjetividade é fruto de processos psíquicos inconscientes, segundo Freud. O ser se torna, portanto, uma incógnita, na obra de Raul Brandão, constituída de possibilidades combinatórias infinitas (de situações, vivências, reações, sensações e sentimentos imprevisíveis), irredutível a “interacionismos” e, muito menos, a “biologizações”, como relembra Hall (2003, p. 30-31).

Percebe-se que aqueles que ganham voz são os que de alguma maneira foram capazes de lançar o olhar crítico para suas próprias vidas, para as vidas dos outros e/ou para a sociedade que os envolve, são os inconformados, não idealizados mas críticos imperfeitos. Aqueles que ganham voz são os que até foram (e permanecem) usados, mas que não estão de todo alienados, capazes de “acordar” para (de desvendar e de se indignar com) alguma mazela sua individual (Luísa), coletiva (Gabiru) ou do próximo (o Morto). Há, com isso, a mescla de instâncias narradoras (são vários narradores) e de focos-narrativos (são diferentes pontos-de-vista e perspectivas), estes últimos entendidos como “a relação entre o narrador (ou cada narrador) e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário (leitor virtual)” (Soares, 2001, p. 52).

Cada enunciação (em primeira, segunda ou em terceira pessoa) feita por um personagem narrador é uma entrada num “eu-profundo” daquele personagem, que ganha verossimilhança e muito mais credibilidade do leitor por ser feita pelo próprio personagem (em primeira ou terceira pessoa), que abre sua individualidade, sua interioridade diante do leitor, enunciando em sua própria voz (ou monólogos interiores) suas memórias, seus dramas particulares, aflições, reflexões, indagações, contestações, descontentamentos, traumas, sonhos ou desesperanças...

Coloca-se o narrador central em terceira pessoa (ou em primeira ou em segunda) para relatar outros dramas envolvendo personagens que são narradores em dado momento, bem como os dramas daqueles personagens que não possuíram posicionamento crítico ou mesmo disposição para fazê-lo, como o Gebo e a Sofia, desvozeados pelo desânimo, de acídia, pela abulia, pelo cansaço e pela indisposição para chocar os outros (e a si próprios até, por vezes), conformados com suas próprias desgraças, abúlicos.

Entretanto, passa (ou passeia) da terceira para a segunda ou primeira pessoa o narrador central que relata o drama dos desvozeados, conforme sua necessidade de emitir parecer e opinião sobre a matéria narrada (personagens, relações ou situações) ou de se manter distante para trazer credibilidade e verossimilhança, manipulando a parcialidade ou imparcialidade (esta muito mais rara) de acordo com suas necessidades expressivas. Dois capítulos enunciados pelo narrador central sobre o mesmo personagem, por exemplo, iniciam-se um em segunda pessoa, dirigindo-se ao leitor (menos parcial e mais distanciado da matéria narrada) e outro em primeira (imparcialíssimo e totalmente envolvido na matéria narrada):

O Gebo

Heis-de tê-lo encontrado, esse velho gordo, de cabelos brancos estacados e um ar de aflição que faz riso e piedade. Chora, depois caminha esbaforido. Parece que vai gritar, de cabelos brancos estacados, e, de súbito, baixinho, pede-vos esmola. Tem um riso de humilhado e o aspecto duma bola de sebo de cabelos brancos estacados. É o Gebo. É gebo por ser pícaro e roto e por a desgraça o ter calçado aos pés até o tornar ridículo.

Triste existência sem ódio e sem gritos. A vida não na entende e recebe cada empurrão com o ar espantado e aflito de quem não compreende. Que mal fizera? que mal fizera? Pois a desgraça faz rir? O sofrimento faz rir? (Brandão, 2001, p. 31)

CRÍTICA LITERÁRIA II

História do Gebo

Por fim, na entrada desse frio e rigoroso inverno, já tinha vendido tudo. De envelhecido e gasto, di-lo-eis um trapo que se deita fora ou um doido de cabelos brancos estacados, a falar sozinho. Toda a gente o conhecia. (Brandão, 2001, p. 58)

História do Gebo

Para nada me importa a história banal que esse homem gasto conta, abalado pela dor, a suor de aflição... Morta a mulher, o lar ficou gelado. Por onde a morte passa deixa muito tempo um frio de túmulo que transe os corações. A filha caíra a um canto sem palavra e o Gebo pôs-se a engordar e a chorar. Se tudo acabasse!...

Mas não, era preciso tornar à mesma vida de desespero, pisar sempre o mesmo chão, atrás de esmolas para a sustentar.

Nos dias, agora amiudados, de fome, já ninguém o esperava numa ânsia como outrora:

– E então? então? arranjaste?... (Brandão, 2001, p. 151)

Inclusive, o narrador central, em primeira pessoa, ironicamente (frisando o quanto a sociedade é irremediavelmente fria e negligente para com as aflições dos miseráveis), coloca-se insensível diante das narrativas que o Gebo faria durante suas andanças a pedir esmolas, exatamente como se comportavam os personagens insensíveis a quem o pobre ia pedir.

O narrador central usa, ao lado do discurso direto e do indireto, o indireto livre, sempre demonstrando profunda identificação com os dramas d*Os Pobres* personagens, como na passagem: “A filha caíra a um canto sem palavra e o Gebo pôs-se a engordar e a chorar. Se tudo acabasse!... (Brandão, 2001, p. 151)”, em que o narrador central parece comungar do mesmo cansaço que o personagem diante da vida desgraçada que levam. O narrador, entretanto, parece cansar-se duplamente, doer-se duas vezes, pelas dores e cansaços do personagem e pelas suas próprias, já que se coloca também como desgraçado.

A instância narradora também não se contenta em fragmentar-se e (em) dar voz a*Os pobres*, sendo ela mesma um d*Os Pobres*, parece buscar no interlocutor virtual (leitor potencial) também esta identificação, transfiguração e fragmentação, num jogo de identidade

e alteridade, dirigindo-se ao leitor (como fizera já Machado de Assis em seus Romances, presentificando o leitor, o qual deixa de ser virtual, potencial para se materializar, para se concretizar, participar, integrar-se à narrativa,) e/ou aos personagens da trama ou tentando mesclar polifonicamente a segunda pessoa em que se converte o personagem e o leitor, simultaneamente:

– Porque não morri então?...

Cala-te e sofre. E até à morte, até o teu pobre corpo cair exausto e moído, negro de pancadas.

Este velho que pára nos patamares das escadas, gordo e mole, de cabelos brancos estacados, é o Gebo. (Brandão, 2001, p. 27-28)

O tu (a quem se fala, receptor do discurso, da narrativa) passa a incorporar o personagem (de quem se falava) ao qual o narrador (quem fala, 1ª pessoa, que emite a escrita) francamente se dirige. Entretanto, o tu também não deixa de ser o leitor, receptor do livro, que acompanha o narrador e a quem a narrativa se dirige. Assim, o personagem passa de mera matéria da narrativa para interlocutor (sem deixar de ser matéria). O leitor, por sua vez, de mero interlocutor, converte-se em participante e matéria, na media em que integra uma segunda pessoa que também é do desgraçado pobre, identificando-se com ele.

O narrador, de mero emissor (discurso impessoal, enunciado em 3ª pessoa), torna-se também participante da ação, parte da matéria narrada (pois se coloca como mais um pobre desgraçado, assumindo a 1ª pessoa, por vezes). Aliás, o narrador torna-se até mesmo interlocutor, no momento em que dá a voz e a liderança narrativa a personagens e “acompanha” (ou está por trás de) suas narrações.

Neste jogo narrativo, que brinca com identidades e alteridades, todos identificam-se com todos: narrador com personagens (que são também narradores, por vezes, e a quem o narrador se dirige); personagens com narrador (que se declara também um pobre); leitor com personagem (quando é colocado como pobre desgraçado sofrendo: “Cala-te e sofre”, reunido na mesma segunda pessoa que o personagem Gebo); personagem com leitor (reunidos numa mesma segunda pessoa); leitor com narrador (já que o narrador identificara-se com *Os Pobres* personagens e depois identificou o leitor com eles, ambos segunda pessoa, tornando todos desgraçados: *Os Pobres* per-

CRÍTICA LITERÁRIA II

sonagens, narrador e leitor); narrador com leitor (quando dá a liderança da narrativa, o papel de emissor para outro, para um personagem, mantendo-se com espectador do mesmo, acompanhando suas elucubrações e só depois retomando a narração, a enunciação. O narrador assume os papéis ora de interlocutor daqueles personagens a quem passa a emissão, ora de mero observador, ora de narrador-observador, ora de narrador-personagem, ora de mero personagem, ora de narrador ora de mero leitor.

Não contente ainda com o seu processo de (multiplicação e de) crescimento individual na alteridade, o narrador propõe ao leitor a troca de papéis, leva o leitor a, como ele e com ele, (multiplicar-se e) colocar-se no lugar do outro (ou nos lugares dos outros), envolvendo todos num construtivo diálogo com a matéria narrada, com o leitor, com os personagens, partes da matéria narrada... num diálogo com o todo e com as partes, ou do todo com as partes das partes com todo e das partes com as partes e, enfim, de todos com todos...

A partir dos acontecimentos narrados, das posturas dos personagens e das relações travadas entre eles, o(s) narrador(es) tece(m) incontáveis digressões filosóficas, reflexivas e líricas, que nem são novidade em *Os Pobres*, já que aparecem em obras anteriores e continuarão a aparecer em obras posteriores. Aliás, essa sede reflexiva, digressiva e lírica da instância narradora brandoniana é cada vez maior, ao se comparar o narrador (ou os narradores) de *A Farsa* com o (ou os) de *Os Pobres* e futuramente com o (ou os) de *Húmus*.

Nota-se, na obra, grande fragmentação também nos *cenários* e no *espaço social*, uma quantidade grande de núcleos de personagens e de tramas paralelas (que se unificarão apenas ao fim da obra), como aconteceria numa novela. Entretanto, a densidade psicológica contida nas personagens e nas relações entre elas é grande, como costuma ocorrer mais nos romances. Crescentemente também nota-se o mergulho nas interioridades dos personagens sobrepondo-se às exterioridades, que culminará no extremo avesso em que são reviradas as figuras pelo narrador de *Húmus*, que absolutamente não se detém por muito em exterioridades nem em peripécias. O(s) narrador(es) de *Os pobres* já se detém menos em peripécias do que o de *A Farsa*.

A par disso, o retrato traçado pelo(s) narrador(es) para os personagens é subjetivo, introspectivo, inebriantemente impressionista, esvoaçado de comparações e de imagens que são aproximadas das personagens para desvelar-enevoando, iluminar-esfumando as figuras que são na narrativa “pintadas”.

O tempo dessa narrativa (como outros elementos estruturais seus) encontra-se picado e embaralhado como num jogo de quebra-cabeça, em que cada capítulo contém fragmentos de épocas diferentes, com poucas marcações cronológicas, em forma de memórias de diferentes momentos justapostos caoticamente, narrados por diferentes narradores com diferentes pontos-de-vista, entremeados de diversas reflexões digressivas, especulações e divagações líricas (acerca dos mais variados temas relacionados ou não à diegese) como num falatório desordenado (como num vale de lamentações), em que o leitor vê-se incumbido de atentar a cada fragmento monologado por cada narrador para ir montando gradativamente as peças (por vezes intrigantemente incompatíveis) até o final da leitura.

O tempo da narrativa, justamente por seu caráter cíclico, pela certeza da desgraça imbatível, é sentido pelos personagens como desperdício, *perda de tempo*, pois aumenta a coleção de desgraças da vida do sujeito e o aproxima da morte. O tempo é, portanto, cansativo, tedioso, perdido, pois cada momento vivido aumenta a dor, nunca a ameniza. Como todo dia é mais um tanto de desgraça que cada um precisa sofrer, então a acídia abate quase os personagens, quase sem exceção, apresentam-se abúlicos, movidos muito mais pela necessidade de sobrevivência do que por ânimo.

Viver é perda de tempo, por isso todos cultuam a *morte*, ainda que tenham desânimo até de acabar com suas vidas. Matar-se exige um esforço desnecessário, se viver e morrer são o mesmo, vão vivendo, matando e fazendo sofrer aos outros, já que o sofrimento é inevitável e é só o que conhecem. Ninguém pode dar aquilo que não recebe ou que não sabe, não conhece, não tem, logo dão sofrimento, violência, pois foi o que receberam quase sempre.

Muitos desejam a morte para si e para os outros, não são capazes de amar nem de odiar completamente. Seus sentimentos não são plenos, nem inteiros, nem claros, mas confusos, fragmentados, misturados como o enxurro em que residem. Odeiam e amam a um

CRÍTICA LITERÁRIA II

instante, choram e riem, ou riem significando choro, como a Mouca que odeia e ama a Sofia, execra e venera no mesmo instante, que despreza e preza o Gabiru; ou como o ladrão que violenta e ampara a Asilada, entre tantos outros confusos personagens com seus confusos sentimentos em seu confuso enxurro de vidas.

Neste enxurro de pobres percebe-se o descentramento e, ao mesmo tempo, a pluralidade de centros, constituindo uma “estrutura deslocada e fragmentada”, que segundo Hall, “é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder”, de forma que “as sociedades modernas (como a de *Os Pobres*) não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobraimento de uma única ‘causa’ ou ‘lei’”(Hall, 2003, p. 16). Cada pobre se guia pelas suas próprias regras, necessidades e interesses (não pelas de uma classe ou de uma nação), até se reunindo em pequenos grupos de semelhante desgraça (ladrões, prostitutas, moradores do casarão, pobres...) por vezes, mas de forma desorganizada, desarticulada, desmobilizada, desagregada e desregrada, caoticamente, constituindo uma sociedade fragmentada em que impera o individualismo e o imediatismo.

Essa sociedade de desgraçados, que é o enxurro, é “constantemente ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma” (Hall, 2003, p. 17), mas essas forças (ou “os ricos”, a exploração, as autoridades, a polícia, a fome...) que promovem tais desgraças são igualmente fragmentadas, desmobilizadas, revelando, mais que uma total desarticulação, uma articulação sempre parcial, móvel, superficial, frívola (cada rico age por sua conta e movido por seu interesse particular).

Inclusive, como aconteceu já em *A Farsa*, nota-se a fragmentação e a dispersão também em termos de nacionalidade, nota-se uma perda da identidade nacional, uma *desnacionalização* dessa sociedade ficcional, como consequência do crescente processo de globalização capitalista, segundo ensina Hall (Hall, 2003, p. 47), já que os personagens e espaços são universalizantes: um “enxurro de pobres”, sem referência clara e direta a uma nação específica, sem localização geográfica, podendo se aplicar a muitas localidades pobres em diferentes países capitalista durante o século XX...

Assim, a narrativa encontra-se embaralhada e entrecruzada de fragmentos (de histórias, de personagens, de trajetórias, de espaços, de tempos) porque assim estão as ficcionais “vidas” (dos personagens e das instâncias narradoras), os próprios personagens e narradores, os espaços e tempos, enfim assim está a sociedade ficcional. Os personagens estão despedaçados, decadentes, a um tempo explorados e exploradores, tiranizados e tiranos (são maltratados e maltratam outros pobres, roubam, enganam seus pares), desenganados, famintos, renegados, ora melancólicos ora histéricos, sempre desgostosos, desesperançados, descrentes dos sonhos, sem buscas, desorganizados, perdidos pelos boqueirões, pelos bordéis, pelas velas... O espaço físico é fragmentado (caindo aos pedaços), decadente, hostil, enegrecido, úmido, desorganizado, sem luz, enfim espaço de perdição, de excluídos. O tempo é um algoz a mais (além do espaço, do próximo, da abulia dos próprios indivíduos...), por um lado concretizador, multiplicador e perpetuador da desgraça, por outro desafiador da estagnação e dos seres, obrigados a mover-se diante das surpresas apresentadas a cada momento, na luta pela sobrevivência... As relações dos personagens são fragmentadas e fragmentadoras, destrutivas, falsas, superficiais, descomprometidas, na maior parte das vezes. A sociedade (ou o simulacro de sociedade) que de tais personagens se constitui não poderia ser menos fragmentada, degradada, decadente, perdida, caótica, estagnada, submissa mas perversa e pervertida, excluída mas ameaçadora (dessa elite que a produziu), corrupta (estragada em seu cerne), corrompida (foi destruída por interesses de outrem) e corruptora (volta-se contra os seus produtores e contra si mesma), enfim um enxurro. *Os Pobres* constituem (e se constituem de) uma lama aparentemente coesa que contém (e se compõe de) fragmentos de tudo, porque está tudo fragmentado: identidades (de personagens e narradores), personagens (em frangalhos física, psicológica, moral, financeira e até culturalmente: abúlicos, individualistas, desmobilizados, desnacionalizados, pressionados pela massificação crescente, oprimidos, explorados, espoliados, desamparados, desinformados...) e suas relações (sociais, profissionais, familiares...), sociedade, cenários em ruínas, tempo picotado e embaralhado, a “voz” narradora e seus escritos, os pontos-de-vista, as situações, as trajetórias, a narrativa e sua forma, seus elementos estruturais...

CRÍTICA LITERÁRIA II

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Portuguesa. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. **In:** —. *Poesia e prosa*: volume único. [Edição organizada por Ivo Barroso]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 853.
- BRAGA, Rubem. Prefácio. **In:** RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*.
- BRANDÃO, Raul. *Os pobres*. Projeto Vercial, 2001.
- . *Memórias*, vol. I. 6ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, s/d.
- CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. (org. e colab.) *Cinqüentenário da morte de Raul Brandão: 1930-1980*. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980.
- EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Bertrand, 1983.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- REYNAUD, Maria João. *Introdução à edição crítica do Húmus, de Raul Brandão*. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Coleção Nova Crítica. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 15ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho*: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.

**TRADIÇÃO E RESGATE DA MEMÓRIA EM TORNO DAS
PROVAS DO SUJEITO EM
DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO**

Evanete Barboza de Lima
evanete.lima@ig.com.br

O filme “*Deu a louca na Chapeuzinho*” (2005), possibilita uma releitura do conto tradicional “*Chapeuzinho Vermelho*”, no qual se baseia, retomando-o e inovando-lhe o enredo. Há um bandido guloso roubando as receitas de doces dos moradores da floresta e é preciso descobri-lo. Para tanto, a polícia toma os depoimentos dos envolvidos na intriga; cada narrativa, segundo o ponto de vista de cada depoente, é como uma peça de um quebra-cabeça que vai sendo montado até se chegar à verdade. Nessa trama, o personagem feminino, um narrador suspeito, tem que superar provas para alcançar sua meta: proteger o livro de receita da família, considerado, neste trabalho, como um livro de memória, a escrita de uma cultura transmitida de geração a geração (tradição) que remonta à época do ser primitivo. O lobo também tem que superar provas referentes ao *Ethos*: construção de sua auto-imagem que quebra a tradicional concepção do lobo como mau, na tentativa de conferir esse *status* à vovó e a menina. A partir desses pressupostos, instauram-se as seguintes questões: em que o filme respeita e transgreda a estrutura do conto original? O que amarra todas as narrativas para se chegar à verdade? Frente a essa problemática que se levanta em relação à perspectiva deste trabalho, o mesmo propõe uma análise do *corpus* eleito que enfatize a conservação da tradição – o uso do capuz pela menina – e o resgate da memória, simbolizado na recuperação do livro de receita, como prova final do sujeito.

Para este trabalho, tomemos o conceito de “conto de fada” conforme Torreira (1985, p. 13, 16-18): “*é o que se caracteriza por apresentar a intervenção do maravilhoso no destino do personagem ou personagens principais (herói ou heróis).*” De acordo com as *características formais desse gênero* (ibidem), vejamos as particularidades do filme que respeitam e transgridem a estrutura do conto original: a) O filme não começa com “Era uma vez”, mas o *tempo é indeterminado, num passado indefinido*; b) *Espaço geográfico indefi-*

CRÍTICA LITERÁRIA II

nido: os espaços se dividem em interior (a casa da vovó) e exterior (floresta e montanha); *c) Personagens típicos*: na maioria dos contos de fada, os personagens não têm nome próprio, são representados por seu papel social e/ou familiar. Os nomes podem sugerir uma peculiaridade e a vestimenta, uma denominação metonímica da personagem. No filme, temos uma *tradição /transgressão* na atribuição de nome próprio que identifica o personagem: a vovó tem um nome que aponta para a tradição familiar, conservada por mulheres: as Pucketts. Já o nome da menina, também ligado à tradição familiar, sugere uma peculiaridade, respeitando o conto tradicional: –“*por que chapuzinho Vermelho?*” – é a pergunta do inspetor Nick. –“*Chapeuzinho Vermelho por causa do capuz vermelho que eu uso*” –responde a menina. *d) Personagens maravilhosos*: é natural a conversa entre o ser humano e uma pedra, uma árvore, um pássaro. Para Torreira, esses poderiam ser considerados como extensões das fadas boas ou más (bruxas). Aos que auxiliam o (s) herói (s), chamam-se mediadores e aos que se opõem, antagonistas. No filme, Chapeuzinho conversa com os pássaros, que a ajudam a fugir do Lobo, mas sua grande mediadora é sua avó. Os demais personagens são comuns à maioria dos contos de fada: sapo, coelho, porquinho etc; *e) Prova*: o herói tem que realizar tarefas quase sempre impossíveis e consegue com a intervenção de uma fada ou de um objeto mágico. No filme, a personagem feminina tem que superar provas para conquistar a meta pretendida: proteger o livro de receita da família, levando-o para a casa da vovó. O Lobo também tem que superar provas, na tentativa de mostrar que a vovó e sua neta são as vilãs da história; *f) Presença da oposição bem versus mal*: os personagens destacados dos contos de fada representam as forças do bem e do mal sem meio termo – ou é totalmente bom ou totalmente mau. O antagonista da narrativa fílmica é o coelho: –“*Você é um coelho muito mau*” –diz-lhe a menina, quando o enfrenta; *g) Recompensa: final feliz*. O livro roubado pelo coelho é recuperado, a menina volta a usar o capuz que abandonara e a vovó, a menina e o Lobo são convidados pelo inspetor Nick para trabalharem na agência de investigação “*Final Feliz para sempre*”.

O presente da narrativa: o narrador não reproduz a fala do sujeito, cada “*eu*” é responsável por seu discurso. O que já era fato apresenta-se em cada narrativa como se fosse algo acontecendo num

aqui e num agora, anterior ao presente da narrativa e “reinventado”²¹ a cada vez que um narrador/enunciador narra/enuncia, apontando para a enunciação, presenteia-se o passado e o “agora” é um tempo novo, ainda não vivido (Silva, 2005, p. 50, 53)²², pois, embora seja fato para o narrador (eu), é desconhecido do inspetor (tu) e do espectador – alguém exterior ao ato de narrar que, ausente, toma conhecimento dos fatos ao mesmo tempo em que o inspetor. Nesse modo de narrar, temos um enunciado dialogal que se inscreve numa interação na qual pode ser interrompido ou desviado a qualquer momento pelo interlocutor-inspetor (Maingueneau, 2002, p. 53), pois cada narrador fala em forma de depoimento que, como fios, tece a narrativa, fornecendo as provas necessárias para desvendar a intriga e se chegar à verdade. O inspetor Nick Pirueta sabe que está diante de um grande quebra-cabeça, mas, no final, todas as peças se encaixarão.

IMPLICAÇÕES NA FALA DO NARRADOR NO INÍCIO DO FILME

Chapeuzinho Vermelho! Você conhece a história, mas toda história tem sempre mais do que contam. É como aquele velho ditado: Não julgue um livro pela capa, se você quiser saber a verdade, tem que virar as páginas.

Os contos são narrativas criadas e transmitidas oralmente pelo povo e esse narrador afirma que o espectador conhece a história de Chapeuzinho vermelho. Ele parece querer instigar o receptor a buscar uma verdade que possivelmente existe na tão conhecida história e que não foi contada, verdade que não pode ser sustentada apenas pelo que se vê na capa do livro que aparece no início do filme e no início da fala de cada um dos quatro narradores da história recontada em “*Deu a louca na Chapeuzinho*”.

Antes do início propriamente dito do filme, há um resumo das narrativas da menina e de sua avó; em seguida, tem-se a conclusão a

²¹ Concepção de Benveniste (*Apud* Silva, 2005, p. 50, 53).

²² Gustavo Adolfo Pinheiro da Silva (2005) afirma que, segundo Maingueneau, há uma oposição entre enunciado e enunciação: “*aquele é a marca do acontecimento que é a enunciação*” (2004, p. 56).

CRÍTICA LITERÁRIA II

que chegou o inspetor Nick e que pode ser considerada como uma pista para que o receptor amarre a narrativa e também chegue à verdade: “– *Precisamos de um mandato de prisão para um bichinho pequeno e felpudo*”.

O filme propicia a discussão sobre a retomada de textos clássicos e a possibilidade de se ter registros e releituras diferentes. Não se cria uma nova história, apropria-se de uma já existente, usada como centro temático da narrativa fílmica, na qual há uma ampliação da extensão do conto original: a história é retomada, o enredo é renovado ao mesmo tempo em que se recupera o conto clássico. O inspetor enfatiza que há “*quatro suspeitos, o que significa quatro histórias*”, quatro pontos de vista diferentes e que propiciam essas releituras ao espectador.

No texto-base, a menina é designada pela mãe a ir à casa da vovó, porém no filme ela faz entregas de doces para a confeitaria de sua avó. A narrativa está repleta de elementos que representam a modernidade: gravador, aparelho que capta som, telefone, carros, bonde, ventilador, televisão, máquina fotográfica, bicicleta etc. Também há os elementos referentes à memória: os quadros na parede redonda da cozinha que remontam à época do homem primitivo, a partir dos quais a vovó conta a história das Pucketts para a neta (todas usavam capuz e faziam doces, espalhando doçura pelo mundo), e o livro de receita da família.

Há, então, dois livros na trama: o do começo do filme e o de receitas, formando, assim, uma dicotomia: narração X escrita, sendo que cada conceito dessa dicotomia, guarda algo em comum: são duas escrituras de gêneros diferentes que convergem para a TRADIÇÃO e a MEMÓRIA. Tomemos uma cena do filme, em que a personagem Chapeuzinho, aborrecida com sua avó, tira o capuz, deixando-o cair no chão e imersa em profunda tristeza, recorda um diálogo que as duas tiveram na cozinha da matriarca:

Chapeuzinho: – Como consegue se lembrar dessas receitas todas?

Vovó: – Estão todas aqui nesse livro, todas as receitas criadas pela família Puckett, geração após geração. Veja, aquela é Silvia Puckett, do Pólo Norte, ela encontrou o melhor chocolate quente do mundo lá. E aquela é Ema Puckett, ela voou com queijadinhas para o outro lado do oceano. Oh, desde que se descobriu que os bichos gostam de guloseimas, as Pucketts fazem e colecionam receitas por todo o mundo, aprimorando,

dando o toque especial das Pucketts. Entende, Chapeuzinho, quando você põe o seu capuz, você carrega uma tradição maravilhosa. É um trabalho divino levar doçuras ao mundo.

O segundo livro, o de receita, mencionado nesse diálogo, tem a ver com a tradição – pois as receitas são criadas geração após geração: é a escrita de uma cultura que se transmite e se perpetua no seio familiar –, e a memória: tudo está escrito para não ser esquecido. O primeiro livro, entretanto, remete ao conto e está relacionado com os quatro pontos de vista da narrativa, pois é aberto toda vez que uma personagem começa a narrar. Esse abrir do livro aponta para a narração de uma história que se perpetuou (memória) através da tradição oral.

Entretanto, o que há na capa desse livro? A imagem de um lobo feroz e uma menina de capuz, muito assustada, que remete à tradicional história de um lobo mau que devora a vovó doente que mora em um bosque e sua inocente netinha, a quem dera um chapeuzinho de veludo vermelho e que vai visitá-la, levando-lhe, a mando de sua mãe, vinho e bolo debaixo de seu avental²³. Para saber a verdade sobre as imagens da capa, é preciso virar as páginas.

E ABRIU-SE O PRIMEIRO LIVRO

No começo do filme, após os resumos das narrativas da neta e sua avó, o livro de título “*Red Riding Hood*” é aberto na primeira página e a câmera avança para a casa da Sr. Puckett. A menina acaba de chegar e percebe algo estranho: o lobo está disfarçado e, ao se revelar, ela lhe diz: – “*Você de novo?*” – dando a entender ao receptor que eles já se conheciam. – “*Ah! Seu lobo maluco! O que você fez com a vovó?*” – é a pergunta que lhe faz, obtendo a seguinte resposta: – “*Já cuidei da sua avó e você é a próxima*” –, mas, amarrada, a vovó sai do armário e, no mesmo instante, entra um lenhador pela janela. Até aqui, ainda não sabemos o enredo do filme.

A retomada de alguns pontos da história tradicional (1ª história)

– Foi um dia como qualquer outro. Eu estava fazendo entrega para a confeitaria da minha avó.

²³ Versão dos irmãos Grimm

CRÍTICA LITERÁRIA II

Com essas palavras, a menina começa a narrar, tornando em presente para o inspetor e o espectador aquilo que para ela é um passado bem próximo. Aparece o primeiro livro sendo desfolhado; aberto na primeira página, dá uma visão geral da floresta, porém a câmera avança para a casa de Chapeuzinho de onde sai em sua bicicleta. Enquanto a avó vive uma vida louca, ela entrega os doces de sua confeitaria; encontra o coelho e vê as pessoas abandonando suas casas. Os moradores da floresta têm suas receitas roubadas e, falidos, precisam se deslocar. Os doces estavam virando uma espécie em extinção, era preciso fazer alguma coisa. Para contar-lhe o que estava acontecendo, a menina liga primeira vez para sua avó que se omite, dizendo não poder fazer nada, pois é apenas uma velha aposentada, e não concorda com a neta, que quer atravessar a floresta com o livro de receita da família para protegê-lo do bandido guloso. Aborrecida, Chapeuzinho sobe para a casinha na árvore e está conversando com um pássaro quando escuta um barulho, desce e vê que o vidro da porta de sua casa fora quebrado, entra e acha uma pedra na qual está escrito “*you’re next*” (“*você é a próxima*”).

Chapeuzinho crescera sem que sua avó percebesse; não é questionada sobre o que quer, mas questiona, pois está vivendo um conflito interno: é uma adolescente que nunca saiu da floresta e que vive presa às vontades da vovó Puckett até que, ao ser ameaçada, toma uma decisão por conta própria: desobedecendo a ordem da matriarca, tira o livro do cofre da família e empreende uma travessia pela floresta, a fim de chegar a sua casa com o livro salvo. Proteger o livro de receita da família pode ser entendido como conservar a TRADIÇÃO e preservar a MEMÓRIA.

Ao empreender a travessia, chega à casa de um bode que só fala cantando por ter sido enfeitado por uma bruxa, de lá liga segunda vez para sua avó; o espectador já sabe que esta, naquele momento, participa de um campeonato de esportes radicais na neve, pois essa informação já fora fornecida no resumo de sua narrativa no início do filme. A esquiadora emite um grito, desliga o celular e sua neta pensa que ela está em perigo.

PROVAS DO SUJEITO OU HEROÍNA

Em sua travessia, Chapeuzinho cai do bonde guiado pelo coelho no meio da escuridão da floresta e é abordada pelo Lobo. Nesse contexto não temos a menina inocente do conto original – esta não alimenta conversa com estranhos e acha que o Lobo faz perguntas demais. Ao se assustar com um grito e um gesto do canídeo em sua direção, ela foge e, com a ajuda dos pássaros, consegue enganá-lo; ao cair no rio, este promete pegá-las – ela e a avó – e provar que as mesmas são pessoas más.

A menina segue por um atalho, uma trilha antiga e pede ajuda ao bode; quando estão no carrinho, nos trilhos na montanha, são surpreendidos por uma avalanche e pelos trilhos explodidos; o carrinho em que estão cai e, de repente, aparece sua avó voando; ao ver a neta caindo, grita: – “Chapeuzinho, use o seu capuz, use o seu capuz”. A menina, espantada, obedece e é salva, ela e a cesta em que escondera o livro.

Tendo vencido esses incidentes, chega, afinal, à casa da vovó e, para cumprir sua promessa, o Lobo já está lá, disfarçado da matriarca e em cima de sua cama. Ela entra, vai até o quarto e começa o diálogo que remete à história tradicional.

– Que mãos grandes você tem!” – “E que orelhas enormes você tem!

– E, vovó, que olhos grandes você tem!” – “E, além de tudo, que mau hálito você tem!

O Lobo, furioso, parte para cima de Chapeuzinho que lhe pergunta o que fizera com sua avó, ele diz que já deu um jeito nela, sendo a menina a próxima; a vovó sai do armário toda amarrada e, nesse momento, o lenhador entra pela janela com um machado na mão. Todos se assustam e, então, chega a polícia, o chefe de polícia e, por último, o inspetor Nick Pirueta que conduzirá o interrogatório.

ETHOS: construção através da desconstrução da 1ª narrativa

Inspetor: Vamos ouvir a história que o lobo tem para contar. (...)

Lobo: – Eu sei a verdadeira história.

O lobo é um repórter investigativo, sua fala inicial nos remete às implicações feitas pelo narrador do início do filme: há algo a mais nessa história e só vamos saber se virarmos as páginas do livro. Ele

CRÍTICA LITERÁRIA II

já é conhecido do inspetor, pois esteve metido na história da galinha dos ovos de ouro, investigando o caso. Esse segundo narrador se revela como um repórter que sabe a verdadeira história; ele tem uma coluna “*Fatos e Contos de fada*” e investiga, há seis meses, o bandido guloso que rouba as receitas dos moradores da floresta. Quando começa a narrar, o livro, novamente desfolhado, abre na primeira página e a câmera pára, de novo, na casa de onde a menina sai em sua bicicleta para fazer entregas. O canídeo está passando e a ouve cantando; ao vê-la passar, segue-a, pois quer descobrir para quem trabalha. Dentre tantas interrogações, ele quer saber “*por que o capuz vermelho?*” e vai buscar informações com um carneiro que, subornado, fala-lhe sobre a vovó e a menina e que esta última subira a montanha num bondinho.

Através de um aparelho que capta sons, ouve-a falar com o bichinho felpudo sobre o bandido guloso e, precipitadamente, conclui que ela trabalha para o tal. Vê quando ela cai, porém, em sua narrativa, parecia querer ficar escondido para não ser visto por Chapeuzinho, porém o esquilo, seu parceiro, cai na frente dela e isso o obriga a se aproximar e iniciar uma conversa. Ele quer ver o que há na cesta que carrega, mas ela não deixa. Nesse ínterim, ligeirinho, o esquilo, prende-lhe a longa cauda na máquina fotográfica e o Lobo emite um grito, fazendo um gesto que a assusta. Ela, então, foge desesperada pela floresta.

Essa cena evoca a capa do livro que aparece no início do filme, mas como diz o narrador inicial, um livro não pode ser julgado por sua capa, é preciso virar as páginas. O narrar do Lobo é como o virar de página para se entender o porquê de seu grito e de seu gesto assustador, desconstruindo o que ficou entendido com o narrar de Chapeuzinho.

Perseguida por aquele que ficou tradicionalmente conhecido como o vilão do conto, ela o vence com a ajuda dos pássaros. Ele promete que vai pegá-las – ela e a avó – e provar que ambas são más. Como no conto tradicional, ele quer chegar à casa da vovó antes da menina e é o coelho que lhe ensina um atalho pelo rio. Acabam, lobo e esquilo, chegando aos trilhos na montanha e logo entram num carrinho. Passando por um túnel, o esquilo acende algo que pensa ser uma vela, vendo que é dinamite, tentam apagá-la e acabam acenden-

do as demais, vendo-se obrigados a jogá-las fora, explodindo os trilhos por onde Chapeuzinho também vai passar. Contudo, conseguem chegar antes dela, ao mesmo tempo em que a vovó; esta se enrosca toda em seu pára-quadras, caindo dentro de um armário. Em seu depoimento, o Lobo revela que a vovó já estava amarrada, então o urso, o chefe de polícia, lhe pergunta:

– Você disse que a velhinha já estava amarrada, como aconteceu isso?

Lobo: – Eu não sei, talvez pra ela se passar por inocente. Eu só escrevo as notícias, eu não produzo.

Ele acredita que a vovó e a neta são más, as provas que superou e seu depoimento estão relacionados ao *ETHOS* (Maingueneau, 2004, 95-103, 213), pois, intencionado a provar que elas são as verdadeiras vilãs, constrói sua auto-imagem, desconstruindo a narração do ponto de vista da menina e se despojando da velha concepção de antagonista. Ao se falar em lobo, nos contos de fada, o discurso que se produz se harmoniza com a imagem cristalizada que dele se tem, é um discurso centrado na tradição: o lobo é sempre mau, porém, a partir de indícios na narrativa desse personagem no filme, ou sua “*maneira de dizer*” que remete a uma “*maneira de ser*” (*Ibidem*) (uma identidade, um caráter), vê-se que não há harmonia do discurso com o personagem lobo de modo que o espectador constrói (dá corpo) a figura de um sujeito que em nada se assemelha ao do conto tradicional. Esse espectador, porém, não confere o *status* de “más” a vovó e a menina, tão pouco tem dúvidas quanto ao caráter dessas, pois, de fora e distanciado, ele dispõe de uma história a partir de quatro perspectivas que o ajudarão a chegar à verdade que o Lobo diz conhecer, mas se equivoca. Esse espectador precisa estar atento ao desfolhar das páginas do livro.

DIGRESSÃO: O PONTO DE VISTA DE QUEM DESCONHECE A NARRATIVA CENTRAL

Inspetor: – Olha, eu quero saber mais sobre esse sujeito com o machado. Como ele entrou na história?

A questão a ser respondida com essa terceira narrativa é: como explicar a entrada do lenhador na história? Podemos inferir que há um questionamento em relação à versão de “*Chapeuzinho Vermelho*”, segundo os irmãos Grimm, que introduziram um caçador no

CRÍTICA LITERÁRIA II

conto. Desse modo, a história do lenhador é como uma digressão da narrativa central, que será retomada pelo depoimento da vovó.

Quando este começa a narrar, o livro novamente é desfolhado e aberto na mesma página só que a câmera não pára na casa da menina, avança para um estúdio na floresta, onde Francis, fazia um teste para um comercial de creme para calos nas mãos; ele não fora muito bem e, muito desanimado, sai dali; a menina passa por ele de bicicleta. O aspirante a ator dirige um caminhão de doce no palito, ao voltar para o seu trabalho de sempre, enquanto vende doce e diverte as crianças, seu carro é assaltado, isso o deixa desesperado, pois pode perder o emprego. Nesse momento, porém, recebe uma ligação do estúdio onde estivera: estão-lhe dando uma nova chance. Empenhado em encontrar um lenhador dentro de si, deixa o caminhão ali e sai pela floresta, derrubando-lhe as árvores, a fim de realizar seu sonho. Já é noite quando está terminando de cortar uma espécie gigantesca e ouve um grito vindo da casa da vovó; decidido a ir até lá, a árvore cai e rola atrás dele; não conseguindo ser mais rápido do que aquele tronco enorme, se vê obrigado a nele subir. Ficando preso entre duas árvores, o tronco o joga pela janela da casa da vovó no momento em que o Lobo está falando: – “*Eu já cuidei da sua avó, você é a próxima*”. Todos se assustam com aquele homem enorme com um machado na mão. O efeito de seu narrar sobre o inspetor levou-o a concluir que, entre todos, aquele ator era o que menos sabia sobre toda aquela história. Tudo apontava para a vovó.

RETOMADA E ENCADEAMENTO DE ALGUNS PONTOS DAS 1ª E 2ª NARRATIVAS

Inspetor: – Quem diria, vovó, talvez não seja a grande confeitadeira que todos pensam que é. Está roubando receitas para proteger seu império açucarado?

Vovó: – Oh, não, senhor Pirueta, meu único crime é fazer guloseimas escandalosamente deliciosas.

Chapeuzinho: – A minha avó não guarda segredos e, mesmo que guardasse, ela me contaria tudo. Contamos tudo uma pra outra, não é vovó?

Vovó: – Claro, querida, quase tudo.

Chapeuzinho: – Quase tudo?

Inspetor: – O que está escondendo, vovó?

Vovó: – Minha família se preocupa muito, eu não queria que eles descobrissem.

Inspetor: – Descobrissem o quê?

Chapeuzinho: – É, o quê?

A vovó começa seu depoimento e o livro, rapidamente desfolhado, se abre de novo na primeira página; a câmera, também muito rápido, avança para a montanha onde a esquiadora salta de um avião. A história volta à cena do primeiro telefonema da menina: sua avó está com algo na mão e do modo como é mostrado parecem agulhas de tricô, porém quando a câmera mostra-o por inteiro, vê-se que são equipamentos para esquiar. A vovó do conto tradicional (Grimm) está doente, a do filme é cheia de saúde e não gosta de ficar em casa tricotando, ela gosta de praticar esportes radicais, mas não conta à família para não preocupá-los; ela não tinha tempo livre para receber a neta e está de saída para um campeonato de esportes radicais na neve quando esta liga a primeira vez. A cena volta para a montanha onde aparece o coelho, a quem dá um autógrafa, e uma equipe européia de esquiadores cuja missão é destruí-la. No momento em que a menina liga segunda vez, ela atende no celular exatamente na hora em que está enfrentando os bandidos e diz:– *“Tenho que desligar querida”* – emitindo um grito que assusta a neta. Ao perguntar ao esquiador trapaceiro para quem trabalha, este lhe responde: – *“Fui contratado pelo vilão do filme.”*

Nessa narrativa, as cenas são mostradas de modo simultâneo: para vencer, ela provoca uma avalanche, que acontece no momento em que, primeiro, o Lobo com o esquilo e, depois, Chapeuzinho com o bode passam de carrinho pelos trilhos na montanha. Escapando de pára-quedas, vê a neta caindo e grita: – *“Chapeuzinho, use o seu capuz, use o seu capuz.”* Ao olhar para baixo, próximo à sua casa, vê o Lobo chegar com o esquilo; ela entra pela chaminé e seu pára-quedas prende no ventilador, enroscando-se todo nela que cai dentro do armário onde guarda seus troféus. Quando a menina chega, o Lobo joga o esquilo onde está a vovó e, no momento em que a surpreende, sua avó consegue, usando o esquilo, abrir a porta e sair, ainda amarrada. Ela diz ao inspetor: – *“Eu teria cuidado daquele lobo sozinho,”*

CRÍTICA LITERÁRIA II

mas aí aconteceu a coisa mais doida do mundo”: a entrada inesperada do lenhador pela janela.

Ao ver que sua avó mentira, a menina diz que não sabe mais o que significa ser uma Puckett e, ela que nunca tirava o capuz, aborrecida, deixa-o cair no chão e sai; lá fora os repórteres percebem que está sem o capuz. Sentada à beira de uma cachoeira, lembra do diálogo com sua avó na cozinha da casa da matriarca onde esta lhe fala sobre a tradição do capuz e dos doces para as Pucketts e sobre o livro de receita como um livro de memória

O que amarra as quatro histórias? Após todos os depoimentos, o inspetor começa a amarrar a história, voltando-se para alguém que esteve presente na narrativa de cada um: o coelho.

Inspetor Nick – parece que está faltando outra peça nesse jogo: alguém que esteve envolvido na história de todos vocês. Sim, tem mais alguém, o único que estava com a Chapeuzinho quando ela caiu, que conhecia um atalho para a casa da vovó, que conhecia os esquiadores cruéis e alguém que estava lá, quando o caminhão de espetinho foi levado.

Vovó: – Essa não, o coelhinho!?

Aqui se revela a *inversão*: o Lobo se livra do status de mau como queria, sendo este conferido, não à vovó e sua neta, como pensava o mamífero canídeo, mas ao coelho, o animalzinho felpudo sobre o qual, até aquele momento, não caíra nenhuma suspeita.

Última prova: A última prova será recuperar o livro das mãos do bandido. O coelho entra na casa da vovó, coberto com um capuz vermelho, e rouba o livro de receita da mão do porquinho, um policial que acabou dormindo, pois já era madrugada; Chapeuzinho o segue, mas é presa pelo vilão e, em seguida, salva, graças à colaboração do Lobo, do lenhador, à coragem da vovó e seu tradicional capuz vermelho. Os quatro narradores-personagens dessa história, num verdadeiro trabalho de equipe, conseguem resgatar o livro de receita da família Puckett.

Ao voltar a usar o capuz, Chapeuzinho volta a carregar uma TRADIÇÃO familiar e ao recuperarem o livro de receitas, eles, na verdade, realizaram O RESGATE DA MEMÓRIA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3ª ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

SILVA, Gustavo Adolfo Pinheiro da. *Pragmática: a ordem dêitica do discurso: as representações do EU e seus efeitos de sentido*. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2005.

TORREIRA, Ramon Quintela. *Estudos adicionais e complementação pedagógica – Série Literatura Infantil – Módulo 3: Contos de fadas [sic]*. Projeto crescer – Ensino individualizado. Fundação Brasileira de Educação – Niterói, 1985.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a8.htmV> Acesso em 25/03/2007.

FILMOGRAFIA

Deu a louca na Chapeuzinho (Hoodwinked, 2005). Diretores Cory Edwards, Todd Edwards e Tony Leech.