

ISSN: 1519-8782

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA
Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Universidade Veiga de Almeida
Rio de Janeiro, 24 a 28 de agosto de 2015



CADERNOS DO CNLF, VOL. XIX, Nº 06
ESTILÍSTICA E LÍNGUA LITERÁRIA



RIO DE JANEIRO, 2015

**UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA
RIO DE JANEIRO – RJ**

REITOR

Arlindo Viana

DIRETOR ACADÊMICO

Eduardo Maluf

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Katia Cristina Montenegro Passos

**PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO,
PESQUISA E EXTENSÃO**

Maria Beatriz Balena Duarte

DIRETOR DO CAMPUS TIJUCA

José Luiz Meletti de Oliveira

COORDENADORA DO CURSO DE LETRAS

Flávia Maria Farias da Cunha

COORDENADORA LOCAL DO XIX CNLF

Anne Caroline Morais Santos

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-185 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – <http://www.filologia.org.br>

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETOR

José Mario Botelho

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Regina Céli Alves da Silva

SEGUNDA SECRETÁRIA

Eliana da Cunha Lopes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Anne Caroline de Moraes Santos

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Naira de Almeida Velozo

DIRETORA CULTURAL

Adriano de Souza Dias

VICE-DIRETOR CULTURAL

Agatha Nascimento dos Santos Dias

DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

José Enildo Elias Bezerra

VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

DIRETORA FINANCEIRA

Marilene Meira da Costa

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Maria Lúcia Mexias-Simon

**XIX CONGRESSO NACIONAL
DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**
de 24 a 28 de agosto de 2015

COORDENAÇÃO GERAL

José Pereira da Silva
José Mario Botelho
Adriano de Souza Dias
Agatha Nascimento dos Santos Dias

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

Anne Caroline de Morais Santos
Eliana da Cunha Lopes
Regina Céli Alves da Silva
Maria Lúcia Mexias-Simon
Marilene Meira da Costa
Naira de Almeida Velozo

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

Anne Caroline de Morais Santos
Eliana da Cunha Lopes

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

Marilene Meira da Costa
José Mario Botelho

COORDENAÇÃO LOCAL

Anne Caroline de Morais Santos

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos tem o prazer de apresentar-lhe a segunda edição do número 06 do volume XIX dos *Cadernos do CNLF*, com 8 (oito) trabalhos em 110 (cento e dez) páginas, sobre os temas “Estilística e Língua Literária”, que foram apresentados no XIX Congresso Nacional de Linguística e Filologia de 24 a 28 de agosto deste ano de 2015.

Na primeira edição, foram publicados apenas 4 (quatro) trabalhos, com 53 páginas, com os trabalhos de: Clovis Gomes Correa Filho, Elio Marques de Souto Júnior, José Ricardo Carvalho, Lucia Maria Moutinho Ribeiro e Manoela Barreto Borges, correspondentes aos textos recebidos até o final da primeira semana de agosto. Os demais foram acrescentados nesta segunda edição, seguindo a ordem alfabética dos títulos. Trata-se, portanto, dos trabalhos de: Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães, Caio Cesar Esteves de Souza, Egle Pereira da Silva e Fabiana de Paula Lessa Oliveira.

Dando continuidade ao trabalho do ano passado, foram editados, simultaneamente, o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página do Congresso; em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2015* (DVD) e em suporte impresso, nos três primeiros números do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*.

Todo congressista inscrito nos minicursos e/ou nas oficinas recebeu um exemplar impresso do livro de *Minicursos e Oficinas*, tendo sido possível também adquirir a versão digital, pagando pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2015*.

O *Almanaque CiFEFiL 2015* já trouxe, na primeira edição, mais de 130 textos completos deste XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, junto com o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação*, para que os congressistas interessados pudessem levar consigo a edição de seu trabalho, além de toda a produção do CiFEFiL nos anos anteriores, não precisando esperar até o final do ano para ter sua produção acadêmica publicada.

A programação foi publicada em caderno impresso separado, para se tornar mais facilmente consultável durante o evento, assim como o *Livro de Resumos*, sendo que o livro de *Programação* foi distribuído a to-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

dos os congressistas, mas o livro de *Resumos* foi distribuído apenas aos congressistas inscritos com apresentação de trabalhos, visto que vários deles precisariam comprovar imediatamente, em suas instituições, que efetivamente participaram do congresso.

Aproveitamos a oportunidade para lhe pedir que nos envie, por e-mail, as críticas e sugestões para que possamos melhorar a qualidade de nossos eventos e de nossas publicações, principalmente naqueles pontos em que alguma coisa lhe parece ter viável melhoria.

Rio de Janeiro, dezembro de 2015.



SUMÁRIO

0. Apresentação –	05
<i>José Pereira da Silva</i>	
1. A construção da identidade a partir de uma análise estilística do conto “O Regresso do Morto”, de Suleiman Cassamo	08
<i>Fabiana de Paula Lessa Oliveira</i>	
2. A estilística queer na problematização do homoerotismo no ensino de literatura	22
<i>Elio Marques de Souto Júnior</i>	
3. A linguagem do conto de terror e o processo de reconto oral e reescrita	35
<i>José Ricardo Carvalho e Manoela Barreto Borges</i>	
4. A poesia em <i>Iracema</i> : gestos de vanguarda e construção de um mito	50
<i>Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães</i>	
5. A tradição medieval em “Os Sinos” de Antônio Nobre	71
<i>Lucia Maria Moutinho Ribeiro</i>	
6. Alvarenga Peixoto e a crítica literária	81
<i>Caio Cesar Esteves de Souza</i>	
7. Literatura e pintura: conjunções estéticas	88
<i>Egle Pereira da Silva</i>	
8. Matizes eloquentes: as transliterações metafóricas de imagens corporais na parenética de Antônio Vieira	96
<i>Clovis Gomes Correa Filho</i>	

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
A PARTIR DE UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DO CONTO
“O REGRESSO DO MORTO”, DE SULEIMAN CASSAMO**

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UFRJ)
fabiana-lessa@ig.com.br

RESUMO

Objetiva-se, neste trabalho, analisar o conto “O regresso do morto”, do escritor moçambicano Suleiman Cassamo, dando ênfase a alguns aspectos estilísticos empregados para a construção das identidades do sujeito e da nação. A narrativa gira em torno da trajetória de um *magaíça* – mineiro quando regressa – que partira em busca de melhores condições socioeconômicas na África do Sul. Todavia não é fácil ser imigrante. Partida e chegada norteiam a história, mas outro aspecto relevante é o tempo. Destacam-se os momentos passados, como: a infância de escassos recursos; a juventude repleta de sonhos; e a suposta morte, visto que se tivera apenas a notícia por um recém-chegado do “País do Rand”. Através de linguagem objetiva, seca, “descarnada”, o narrador em terceira pessoa percorre as fases da vida do protagonista, por conseguinte, (re) pensa Moçambique pós-independência. Como fundamentação teórica, utilizam-se os textos de Kabwasa (1982); Ki-Zerbo (2006); Martins (1989); Hall (2006) e Silva (2013).

Palavras-chave: Identidade. Moçambique. Cassamo. Conto. Estilo.

“– ah, onde te ficou a trouxa de sonhos, *magaíça*? –”
Noémia de Sousa

Suleiman Cassamo nasceu em 1962, em Marracuene, na província de Maputo, Moçambique. Estudou engenharia mecânica e tornou-se professor universitário. É membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) da qual foi secretário-geral de 1997 a 1999 e membro e cofundador do Conselho de Redação da revista *Eco*. Como escritor, colaborou em jornais e revistas literárias, como *Charrua*, *Gazeta de Artes e Letras*, *Notícias*, *Eco*, entre outros. Publicou três obras: *O Regresso do Morto* (1989), traduzida em várias línguas; *Amor de Baobá* (1997); e *Palestra para um*

Morto (1999). Em 1994, a Radio France Internationale (RFI) concedeu-lhe o prêmio Guimarães Rosa pelo conto “O caminho de Phati”.

Em *O Regresso do Morto*, Suleiman Cassamo retrata sobretudo o mundo real do Sul de Moçambique, contrastando o rural e o urbano, a tradição e a modernidade, o velho e o novo. Numa linguagem simples, enxuta, permeada de expressões de origem ronga – sua língua materna – dá uma musicalidade nova à língua portuguesa. Discutindo a questão, Joseph Ki-Zerbo afirma:

O problema das línguas é fundamental, porque diz respeito à identidade dos povos. E a identidade é necessária, tanto para o desenvolvimento quanto para a democracia. As línguas também dizem respeito à cultura, aos problemas da nação, à capacidade de imaginar, à criatividade. Quando falamos numa língua que não é originalmente a nossa, exprimimo-nos de forma mecânica e mimética, salvo exceções (mas governa-se para exceções?). Não fazemos mais do que imitar. Mas, quando nos exprimimos na nossa língua materna, a imaginação liberta-se. (KI-ZERBO, 2006, p. 73)

Vale a pena mencionar os temas que se destacam na obra: a morte que tanto representa o fim da vida, como as dificuldades, os obstáculos do dia a dia. E as mulheres que são consideradas a força motriz da sociedade. No conto em estudo, que dá nome ao livro, a narrativa gira em torno de um jovem que parte em busca de melhores condições de vida em um país estrangeiro, abandonando às suas raízes, sua família, nem se despede da mãe. Ao retornar, após a sua suposta morte, não tem o reconhecimento dos seus, apenas de sua mãe, representando a terra, reconhece-o.

Segundo Philippe Lejeune (2014, p. 54), “as margens do texto comandam toda a leitura”. Sendo assim, volta-se o olhar para o título do conto “O regresso do morto”. Logo se percebe a ideia de deslocamento, que norteará a narrativa, tendo em vista que regressar é “voltar ao ponto de partida” (HOUAISS, 2001, p. 2412). Mas a questão é quem regressa. É possível um morto retornar? Vale lembrar, por sua vez, que a morte em África faz parte do ciclo da vida: “esta vida eterna é vista como um movimento circular, que vai do nascimento à morte e da morte ao nascimento”

(KABWASA, 1982, p. 14). Acredita-se que, após a morte, tem início a vida invisível dos espíritos, dos ancestrais.

É importante destacar a dedicatória do conto: “*Aos Maga-íça, va Mafelandlelne*”, (CASSAMO, 1989, p. 70) – aos mineiros quando regressam, aos que morrem pelo caminho –, a partir das margens, o leitor vai construindo o sentido do texto. Ao ler a dedicatória, o que chama a atenção à primeira vista? Suleiman Cassamo utiliza a língua ronga, do Sul de Moçambique, uma forma de marcar e valorizar a sua identidade, sem perder de vista a pluralidade em África. Ao longo do conto em língua portuguesa, são inseridas expressões de origem ronga, apontando o hibridismo linguístico, decorrente da colonização. Tomaz Tadeu da Silva, em “A produção social da identidade e da diferença”, argumenta:

A hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada. (SILVA, 2013, p. 87)

Embora tenha ocorrido, nas colônias portuguesas, uma imposição da língua, não têm como retornar e/ou remontar as origens africanas. Se bem que esse hibridismo diversifica, por isso também contribui para o enriquecimento da cultura do país, que já é visto como mosaico cultural, devido à presença de árabes e indianos, antes mesmo da chegada dos portugueses no século XV.

(...) é impensável e impossível rejeitar as línguas impostas pela colonização porque, objetivamente, elas foram integradas ao nosso patrimônio cultural, elas unem povos africanos entre si e com a comunidade internacional. As línguas fazem-nos ter acesso a filões fabulosos de cultura e história que são portas incontornáveis para entrar no mundo contemporâneo. Mas com as condições de sairmos da posição de colonizados e de que não nos obriguem a deixar as nossas próprias línguas no vestíário ou no caixote de lixo do mundo moderno. (KIZERBO, 2006, p. 73)

Corroborando a discussão, Stuart Hall afirma:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos, sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2006, p. 50)

Suleiman Cassamo participa do processo de construção da identidade nacional, como contador de histórias, por meio de seu discurso híbrido, ele repensa aspectos da história moçambicana em plena guerra civil (1975-1992). Não é difícil, portanto, entrevê a temática da morte nos contos de *O Regresso do Morto* (1989). São narrativas curtas da década de 1980, que exploram o tênue limite entre vida e morte, como se fizessem parte de um fio que de repente estanca. Olha para seu país em transformação, onde tradição e modernidade caminham juntas, o fim da guerra civil aproximase, deixando milhares de mortos e a nação para se reconstruir. Sendo assim, o escritor constrói sentidos sobre o país com os quais se identifica.

Walter Benjamin, ao abordar sobre o narrador, distingue dois grupos: o “camponês sedentário” – aquele que narra as suas experiências de dentro da terra – e o “marinheiro comerciante” – é o que está fora da terra e narra suas vivências com olhar distanciado. Percebe-se, no conto, um olhar de/para dentro da terra, mesmo quando se remete a partida.

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (...) “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como aquele que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

Contar histórias sempre esteve presente no cotidiano do ser humano, primeiramente nas narrativas orais, passadas de geração a geração para a preservação da tradição, por meio de mitos e ritos, até a sua passagem para a escrita. No entanto, o objetivo primeiro era transmitir uma experiência, um ensinamento, como se vê na voz do narrador, que é “camponês sedentário”.

Inicia-se a história com o narrador em terceira pessoa descrevendo a chegada e a partida do protagonista:

Veio do poente incendiado, lá do fim do mundo, pelo atalho dos fundos.

Foi no derradeiro canto das codornizes, no último voo da rola, a oração das rãs nos pântanos, a terra cobrindo-se de sombras e de silêncio.

Os mortos, quando regressam, diziam, trazem a cruz pesada da própria tumba dobrando-lhes a coluna. Porém, ninguém nunca os viu de regresso.

Mas eis que este retorna. (CASSAMO, 1989, p. 71)

Cria-se uma expectativa, desde o início do conto, sobre quem chegou e partiu comum também nas narrativas orais para prender a atenção dos ouvintes. O narrador onisciente neutro sabe, mas não diz quem é o sujeito das ações de vir e ir. Contribuem para o clima de mistério, de suspense, o momento do regresso – “poente incendiado” –, o lugar da partida – “fim do mundo” – e o caminho escolhido – “atalho dos fundos”. Dessa forma, o narrador visa despertar a curiosidade do leitor/ouvinte para que com ele vá tecendo a história, conforme argumenta Benjamin:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

É preciso despertar o prazer do leitor/ouvinte, a fim de que não se perca o gosto por tecer histórias. Trazer para o texto escrito as marcas da oralidade é uma forma de preservar as tradições, atingir um maior número de leitores/ouvintes, em uma sociedade onde a taxa de analfabetismo é muito alta. Faz-se necessário adaptar as técnicas.

Na abertura do conto, já se percebe a ideia de movimento pela presença dos verbos vir (veio) e ir (foi) que é a temática do conto. Como a narrativa gira em torno do deslocamento, do trânsi-

to, foca-se no espaço externo. Outro aspecto relevante é o tempo, emprega-se o presente narrativo – inicia-se o texto com verbos no passado. De repente, o narrador passa a empregar os verbos no presente, com objetivo de dar maior dinamismo à narrativa, envolver o leitor, fazendo-o sentir-se mais próximo dos acontecimentos. No final, retoma o emprego do tempo passado.

Ao descrever o momento da partida (da terra natal), o narrador explora o imaginário cultural moçambicano. É necessário retomar o fragmento para uma análise mais acurada: “Foi no derradeiro *canto das codornizes*¹, no último *voo da rola*, a *oração das rãs* nos pântanos, a terra cobrindo-se de sombras e de silêncio”. (CASSAMO, 1989, p. 71, grifo nosso). Evidencia-se um resgate à memória coletiva ao explorar os elementos da natureza em sintonia com o ser humano. Lembrando Maurice Halbwachs,

A memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2013, p. 69)

Percebe-se, na visão de mundo africana, uma integração entre o homem e a natureza. Sendo assim, as narrativas – lendas, mitos, contos – recriam esse universo que tem como essência a força vital. “Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissociável cadeia significativa” (PADILHA, 2007, p. 26, *apud* ALASSANE NDAW). É interessante observar a simbologia envolvendo a partida, pode-se realizar uma leitura a partir dela:

O simbolismo da codorna está ligado sobretudo aos seus hábitos de ave migratória, e ao caráter cíclico que esses hábitos implicam.

¹ Segundo *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2001, p. 753), o vocábulo “codorniz” é o mesmo que codorna. Sendo assim, utilizou-se a simbologia de “codorna” na análise do conto.

Caráter um tanto ou quanto estranho, aliás, que lhe permitirá substituir na China, a fênix. Na China antiga, a codorna, assim como a andorinha, reaparece com a estação do bom tempo; acredita-se que ela se transforme, durante o inverno, em ratazana ou rã. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 261)

Pássaro mensageiro da renovação cíclica, entre os índios da pradaria. É a rola que leva no bico o galho de salgueiro com folhas, o que aproxima o seu simbolismo do simbolismo da pomba. (*Id. ibid.*, p. 787)

Diz-se da rã que ela volta sempre ao ponto de partida, mesmo se é afastada dele. (...) Ela se tornou assim uma espécie protetora dos viajantes. (*Id. ibid.*, p. 764).

A leitura simbólica dos elementos da natureza sugere a ideia de regresso: as codornizes são caracterizadas por serem aves migratórias, retornam “na estação do bom tempo”; a rola representa passagem, “renovação”, um novo ciclo; e as rãs voltam “ao ponto de partida”, além de serem “protetoras dos viajantes”. Pode-se ler, então, a trajetória do protagonista, parte no fim do “bom tempo” como as codornizes; inicia-se uma nova fase; por fim, retorna ao lugar de origem. As migrações são decorrentes de uma busca por melhores condições de vida, mas nem sempre se encontra o imaginado em outro país.

É inegável a forte relação na África com os elementos naturais que vêm carregados de sentidos. Inclusive, os elementos essenciais à vida (fogo, água, terra e ar) encontram-se permeados na narrativa. O retorno acontece com o “poente incendiado”, o que sugere “poente”? Possivelmente, o significado primeiro é o período em que o sol se põe. Pode-se depreender também como um momento de passagem/transição. Além disso, está “incendiado” que traz a ideia de que apresenta uma cor como a do fogo, que remete “à morte e ao renascimento”, como leem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 441). Já o voo dos pássaros pode simbolizar a ligação entre o céu (Ar) e a terra (Terra). As rãs nos pântanos, por sua vez, remetem a água por ser seu habitat natural.

A rã é empregada em diversas acepções simbólicas. A principal delas está relacionada com o seu elemento natural, a água. Na China, as rãs eram usadas, ou imitadas, para conseguir chuva. Vinham repre-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sentadas nos tambores de bronze, porque chamam o trovão e a chuva. A rã (...) é um animal lunar, que corresponde a água, ao elemento Yin. Nos equinócios, a codorna, ave do fogo (yang) se transforma, ao que se acredita, em rã, animal aquático, depois volta a sua condição de codorna, segundo o ritmo fundamental da natureza. Mas – e nos diferentes pontos de vista não deixam de ter relação uns com os outros (...) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 764)

Vale destacar que as rãs estão nos pântanos, e o sentido atribuído ao local no Oriente é de “concordia e de satisfação, fonte da prosperidade” (*Id. ibid.*, p. 681). Diferentemente, por exemplo, do Ocidente, que é de estagnação. Além disso, há uma oração das rãs nos pântanos, que pode ser para proteger o viajante na sua jornada em busca de prosperidade.

Além dessa interação entre o homem e o meio, encontra-se, na narrativa, a presença de crenças populares, como se observa: “Os mortos, quando regressam, diziam, trazem a cruz pesada da própria tumba dobrando-lhes a coluna. Porém, ninguém nunca os viu de regresso”. (CASSAMO, 1989, p. 71). Como já foi dito, a morte faz parte do círculo da vida na cosmogonia africana e representa a passagem do mundo visível para o mundo invisível, como aponta Kabwasa (1982). Nota-se também o hibridismo cultural no fragmento acima, os mortos regressam com uma cruz nas costas, símbolo do cristianismo.

O hibridismo tem sido analisado, sobretudo, em relação com o processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas. Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, o hibridismo – a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças – coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo da hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma pelo hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas. (SILVA, 2013, p. 87)

De fato, as nações africanas sofreram influência dos colonizadores, como se observa na literatura, por exemplo, que pode representar o imaginário coletivo. O fato dos mortos regressarem

trazendo uma cruz nas costas, lembra o caminho percorrido por Jesus Cristo até o calvário.

Mas eis que este retorna. Uma mala de chapa no lugar da cruz. Vem arrastando um par de botas sólidas, a poeira desenhando continentes nas gangas suadas, o olhar sem chama debaixo do capacete: Se é que os mortos se cansam, devia estar muito cansado. (CASSAMO, 1989, p. 71)

Ao observar a descrição do possível morto no regresso, vê-se que ele retorna não com uma cruz nas costas, mas com uma “mala de chapa”, embora o percurso também seja marcado de grande sacrifício, de dor, de sofrimento. Abandona sua família, seu país, suas tradições para trabalhar nas minas da África do Sul, visando a uma melhor condição social, a sonhar com “roupas de valor”, “confortáveis mantas”, e/ou, simplesmente “o pão de agradável odor, guardando dias sem bolor, a farinha dissolvendo-se saborosa na boca”. (CASSAMO, 1989, p. 72). É citado justamente o pão, símbolo de alimento essencial, que também remete ao cristianismo: “Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, apesar disso, é o nome que se dá a sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida”, (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 681, grifo do autor), que simboliza o corpo de Cristo.

Vê-se, então, um mineiro regressando pelos elementos que o compõem: “mala de chapa”; “botas sólidas”; “olhar sem chama”; “capacete” (CASSAMO, 1989, p. 71). As “botas sólidas” revolvem a terra e traçam novas configurações, identidades. Vale ressaltar “o olhar sem chama”, alma do fogo, símbolo de “morte e renascimento”. Logo, sem luz e sem vida perdidas no contrato de trabalho. Devido à proximidade geográfica, em tempos difíceis como os vividos na segunda metade do século XX, muitos moçambicanos migraram para a África do Sul, vivendo em péssimas condições. Kathryn Woodward aponta o aspecto econômico como uma causa determinante da migração dos trabalhadores: “motivadas pela necessidade econômica, as pessoas têm se espalhado pelo globo”. (WOODWARD, 2013. p. 22)

É imprescindível abordar a forma em “O regresso do morto”, já que pode contribuir para a construção de sentidos no texto.

Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, *a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção*. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor com uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução (...). (BOSI, 1997, p. 7, grifo nosso).

Partindo da conceituação de Alfredo Bosi, observa-se, no conto “O regresso do morto”, uma condensação do sentido que se revela ao leitor de uma forma mais rápida e surpreendente. É uma narrativa de forma breve, os períodos são curtos, o que realça um estilo conciso, “seco”, simples. Além de predominar orações coordenadas, como se observa no decorrer do texto.

Na coordenação, as orações se apresentam uma após outra, cada qual com independência de construção, uma não fazendo parte da outra. A coesão entre elas pode ser apenas de natureza semântica, sem vocábulo com a função específica de estabelecer nexos: é a coordenação assindética. (...)

A construção assindética é mais comum na língua oral, tem um tom mais espontâneo, menor rigor lógico; é mais ágil, sugere a simultaneidade ou a rápida sequência dos fatos. (MARTINS, 1989, p. 137).

O foco narrativo é em terceira pessoa, centrado no narrador onisciente neutro, “ele sabe o que se passa no céu e na terra, no presente e no passado, no íntimo de cada personagem”. (D’ONOFRIO, 2002, p. 60). Apesar de ser onisciente neutro, pode-se perceber juízo de valor, como se vê no fragmento: “Houve a habitual ndzava, a velha queixando-se das pernas e o homem lamentando a tosse, *mas sem nada grave*”. (CASSAMO, 1989, p. 72, grifo nosso). Para o narrador, não é grave o estado de saúde das personagens. “A neutralidade do narrador onisciente é, portanto, apenas aparente, pois (...) são detectáveis indícios de seus critérios de valor”. (D’ONOFRIO, 2002, p. 60). Além disso, quando o narrador diz: “Se é que os mortos se cansam, devia estar muito cansado” (CASSAMO, 1989, p. 71), faz um comentário acerca dos fatos, lembrando o narrador onisciente intruso.

A voz do narrador sobressai, ele vai contando a história, dando voz, em determinados momentos, às personagens, através do discurso direto. A linguagem é objetiva para caracterizar o ambiente hostil em que vive e/ou passou a viver. De uma vida dura, difícil, pesada, como se observa na seleção lexical: “pesada mala de chapa”, “botas sólidas”, “olhar sem chama”, “ossos rangerem”, “tronco seco”, entre outras que expressam a atmosfera densa. “Mirou a casa, atentamente. Uma lâmina pairou no ar como um raio e, em arco, fulminou o tronco seco. Uma mulher, entre duas palhotas, rachava lenha. Ao fitá-la, o fogo avivou os olhos mortos”. (CASSAMO, 1989, p. 71)

Uma das primeiras referências espacial e afetiva que se tem é a casa. É nela que reside o bem-estar, a segurança, o refúgio. Pode-se viajar para várias partes do mundo, mas é em casa que se sente à vontade, seguro, livre das convenções sociais.

Para Gastão Bachelard (1981, p. 65), “Toda imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade”. De fato, a casa reflete “um estado de alma” no conto. Há um destaque para o ambiente externo, como se vê: “mirou a casa” e “uma mulher, entre duas palhotas, rachava lenha”. Não deixa de falar de uma intimidade, encontram-se ali as suas origens através das imagens da casa e da mãe.

Além disso, não se pode deixar de mencionar a metáfora dos olhos que percorre toda a narrativa de acordo com os estados d’alma da personagem. No fragmento acima, o fogo reanimou “os olhos mortos”. É o renascimento ao voltar para a casa.

Segundo Massaud Moisés (1999, p. 101), “o tempo constitui um dos aspectos mais importantes – se não o mais importante – da prosa de ficção”. Vale ressaltar a importância dele na narrativa. Os tempos são sobrepostos: presente (chegada do possível morto); passado recente (chegada de um mineiro à cidade há sete anos); passado intermediário (a partida da terra natal) e passado distante (a infância).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Há sete anos apareceu um mineiro, vindo da África do Sul, nas terras da mãe do protagonista Moisés, trazendo a notícia da morte do rapaz. Soubera através de amigos, pois ele trabalhava em outro “compond”. Muitos jovens partem para a África do Sul com sua “trouxa de sonhos” em busca de emprego e bons salários, mas encontram a precariedade das condições de vida e/ou de trabalho. Não demora muito para seus sonhos irem se desfazendo. Geralmente, abandonam sua família, sua terra, suas tradições para trabalharem em outro país, onde são explorados, subjugados, sofrem discriminação.

A migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades. A migração é um processo característico da desigualdade em termos de desenvolvimento. Nesse processo, o fator de “expulsão” dos países pobres é mais forte do que o fator de “atração” das sociedades pós-industriais e tecnologicamente avançadas. O movimento global do capital é muito mais livre que a mobilidade do trabalho. (WOODWARD, 2013. p. 22)

As migrações podem ocorrer por diversos fatores, como: climáticos/ambientais; socioeconômicos, políticos, guerras, entre outros. No caso de Moçambique, esses aspectos somam-se, tendo em vista os quase 30 de guerra, decorrentes de divergências nas áreas política, econômica e social. Além disso, a década de 1980 foi marcada por uma forte seca no país.

Moisés é atraído desde a infância, quando via os magaiças descerem dos comboios, “com os olhos brilhantes de orgulho” (CASSAMO, 1989, p. 72), como as próprias minas de diamantes, decide o caminho a seguir. Observe o diálogo entre mãe e filho:

- Não vou mais à escola – decidi – O professor bate muito.
- Vais ser burro de carregar sacos – sentenciava a mãe.
- Burro não, mineiro. Estudar para quê?

E acrescentava com os ombros cheios:

- Volto com massónica para varrer toda a gente! (CASSAMO, 1989, p. 72).

No entanto, ele retorna com os “olhos sem chama”. (*Id. ibid.*, p. 71). Não via a escola como meio de ascensão social, sofria agressões, reflexo da colonização que utilizava as instituições sociais como meio de coerção, de dominação. Aos 19 anos, partiu sem se despedir. Chegada à notícia de sua morte, a família vestiu luto e ainda assim se encontrava sua mãe.

Há uma força que a magnetiza. Domada por tal poder, olhos rasgados e húmidos de emoção, avança, passo a passo, para o Morto. Os ossos fortes apertam-na num abraço.

– Não chores, mãe. Eu não morri...

Ela já havia desmaiado. (CASSAMO, 1989, p. 72).

A mãe extasiada pela emoção de reencontrar o filho, mesmo que supostamente morto, desmaia. Retomando a epígrafe, e a “trouxa de sonhos, magaiça?”. Ficou do outro lado da fronteira, onde foram mortos. Enfim, tem-se a morte dos sonhos nas minas sul-africanas, e o renascer da vida com o regresso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gastão. *A poética do espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002, vol. 1.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. *O Correio da Unesco*, Brasil, ano 10, n. 12, p. 14-15, 1982.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Trad.: Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MARTINS, Nice Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: Edusp, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduff/Pallas, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 73-102.

SOUSA, Noémia. Magaiça. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. (Orgs.). *Poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003, p. 198-199.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.

**A ESTILÍSTICA *QUEER*
NA PROBLEMATIZAÇÃO DO HOMOEROTISMO
NO ENSINO DE LITERATURA**

Elio Marques de Souto Júnior (UFRJ)
eliomsj@yahoo.com.br

RESUMO

Este minicurso se propõe a investigar de que forma os pressupostos teóricos da estilística e dos estudos *queer* podem se articular no ensino de literatura a fim de conscientizar os aprendizes acerca do uso estético da linguagem nos textos literários e seus efeitos na construção do homoerotismo masculino. Conforme Carter (2007), nos últimos anos, muitos linguistas aplicados têm se dedicado ao estudo da relação entre língua, literatura e educação, destacando a complementaridade dos estudos linguísticos e literários. Nesse contexto, a literatura, além de ser um artefato cultural e histórico (ZYNGIER, 1994), é uma forma de uso da linguagem (ZYNGIER, FIALHO & RIOS, 2007). Desse modo, ao estudar os meios pelos quais o significado é construído nos textos literários pelo uso da língua, a estilística constitui um aporte teórico-metodológico para o ensino da literatura (MORGGARD, 2010). Nesse sentido, a análise estilística focaliza os aspectos fonológicos, lexicais, semânticos, pragmáticos e discursivos nos textos, bem como o processamento cognitivo de tais aspectos. A linguagem também exerce um papel central nas teorizações *queer*, uma vez que a sexualidade e o gênero são construídos historicamente por discursos institucionais, tais como o religioso, o médico-psiquiátrico, o pedagógico etc., cujo objetivo é classificar os comportamentos sexuais com base em uma concepção de normalidade (BUTLER, 2003; FOUCAULT, 2001; LOURO, 2004; MISKOLCI, 2012; SULLIVAN, 2003). Com efeito, concebendo a educação como uma prática transformadora (HOOKS, 1994), é possível combater a homofobia nas escolas através da conscientização dos aprendizes acerca do fato de que, através do discurso, é possível desconstruir ou reforçar preconceitos e discriminações.

Palavras-chave: Ensino. Estilística. Homoerotismo. Literatura. *Queer*.

1. Introdução

A literatura, segundo Cosson (2006), além de ser uma prática discursiva e social, é um espaço no qual convergem leituras do

histórico, do social e do cultural. Tendo em vista que o discurso não é neutro nem desinteressado, mas atravessado por relações de poder e pela ideologia, o texto literário, ao representar certas identidades, pode marginalizá-las ou legitimá-las. (SIMPSON, 2004)

Nesse sentido, a sala de aula de literatura, assim como a de língua, pode constituir um ambiente onde significados e identidades são negociados e construídos nas interações dialógicas mediadas pelo discurso nas quais os sujeitos se engajam (MOITA LOPES, 2002). De fato, o trabalho com a linguagem é um dos modos para que se possa problematizar identidades sexuais na sala de aula. (TÍLIO & SOUTO JÚNIOR, 2014)

Tendo em vista que, nos últimos anos, tem havido um aumento no interesse em torno da relação língua, literatura e ensino (CARTER, 2007), a estilística passa a ser uma ferramenta metodológica para abordar textos literários. Isto posto, este artigo propõe uma perspectiva *queer* da estilística para problematizar as identidades homoeróticas masculinas na aula de literatura.

Na primeira seção, será discutida o conceito de estilística, que pode ser definida como o estudo dos efeitos causados nos leitores por escolhas linguístico-discursivas (ZYNGIER, 1994). Além disso, será enfatizada como uma abordagem estilística do texto literário pode ajudar a desenvolver a conscientização literária dos aprendizes a fim de que possam interpretar tais textos de forma autônoma e crítica.

O foco da segunda seção será na análise dos pressupostos teóricos da teoria *queer* cujo postulado principal é o de que as categorias de gênero e sexualidade são construções sociais e discursivas (LOURO, 2004). Portanto, por meio da desconstrução dos discursos falocêntricos que estabelecem e sustentam a ideologia heteronormativa, a teoria *queer* busca questionar as visões naturalizadas e essencializadas dos gêneros e das sexualidades.

As premissas da estilística *queer* serão discutidas na terceira seção, apoiada na análise crítica do discurso, que concebe a linguagem como prática social e, por isso, atravessada por ideologias

e relações de poder (FAIRCLOUGH, 2001), a perspectiva *queer* da estilística visa problematizar as representações do homoerotismo masculino através de uma análise das escolhas linguístico-discursivas feitas pelo autor do texto literário.

2. O ensino de literatura e a estilística

A literatura, enquanto prática cultural, constitui um registro sócio-histórico da evolução da sensibilidade do ser humano (ZYNGIER, 2001). Os textos, assim como a história de sua recepção, refletem os modos como determinados temas foram privilegiados e pensados ao longo da história da civilização. Portanto, o ensino de literatura possibilita que os aprendizes compreendam a importância da arte literária em suas vidas (COSSON, 2006). Entretanto, ainda hoje, discute-se se o foco do ensino de literatura deve ser na perspectiva histórica, sociológica ou na análise textual. (ZYNGIER & FIALHO, 2010)

Como afirmam Zyngier, Fialho & Rios (2007), o principal objetivo do ensino de literatura é o de sensibilizar os aprendizes para o texto escrito. Considerando o texto literário como uma ação comunicativa, faz-se necessário conscientizar os aprendizes acerca do uso linguístico em tais textos. De fato, o texto literário é um artefato linguístico, uma vez que é constituído por uma combinação de recursos linguísticos que se materializam no uso.

Nesse sentido, o ensino de literatura deve possibilitar a conscientização do leitor para as escolhas linguísticas que influenciam a construção do significado de um texto literário, bem como para a percepção do que é dito ou escrito de forma implícita (MCRAE & CLARK, 2004; SIMPSON, 2004). Assim, tal conscientização pressupõe a aquisição e o desenvolvimento de certa habilidade para compreender e avaliar padrões linguísticos nos textos literários, o que remete a uma abordagem estilística no ensino de literatura.

A estilística, conforme Norgaard, Montoro & Busse (2010), é o estudo de como os significados são construídos nos textos lite-

rários por meio da escolha de determinados recursos linguísticos. Os estilistas, pois, aplicam modelos provenientes da linguística como ferramenta analítica. Desse modo, a análise estilística busca descrever e explicar como e por que os textos significam de uma forma particular, produzindo, assim, determinados efeitos nos leitores. (ZYNGIER & FIALHO, 2010)

Há, segundo Zyngier (2001), duas correntes de análise estilística, as abordagens textualmente orientadas e as contextualmente orientadas. As primeiras interessam-se apenas pela descrição de padrões linguísticos, desconsiderando como os textos literários significam em um dado contexto. As abordagens textualmente orientadas concebem "o texto como predominantemente monológico, estável e autorreferente". (MCRAE & CLARK, 2004, p. 329)

As abordagens contextualmente orientadas, por outro lado, compreendem o texto literário a partir de uma visão dialógica na qual o significado é construído na interação entre autor, leitor e texto (MCRAE & CLARK, 2004). Tais abordagens buscam investigar como as forças históricas e sociais influenciam a produção e recepção dos textos. Assim, para essas abordagens o texto literário e o contexto social estão em uma relação dialética.

Aplicada ao ensino de literatura, a abordagem contextualmente orientada da estilística, também chamada de estilística pedagógica, visa desenvolver a conscientização literária dos aprendizes (ZYNGIER, FIALHO & RIOS, 2007). Tal conscientização "depende de atividades que promovam a sensibilização dos aprendizes para a experiência estética verbal" (ZYNGIER, FIALHO & RIOS, 2007, p. 195). O processo de conscientizar-se literariamente se dá por meio da percepção dos recursos linguísticos responsáveis por efeitos estilísticos durante a leitura.

Os objetivos da conscientização literária incluem o reconhecimento de padrões verbais e da ideologia subjacente na construção de textos literários, fornecendo, portanto, aos aprendizes metalinguagem para que estes possam descrever e avaliar sua experiência literária (ZYNGIER, 1994). Nessa perspectiva, quanto mais os leitores estiverem conscientes acerca do uso estético da

linguagem, mais serão capazes de justificar sua interpretação. A prática da conscientização literária, pois, deve focar como os textos literários significam e não o que significam. (MCRAE & CLARK, 2004)

No que diz respeito ao aspecto cognitivo, o processo de conscientização literária tem como objetivo principal o desenvolvimento da consciência de unidades, padrões, regras e categorias da linguagem em uso, assim como da habilidade de refletir criticamente sobre os textos literários a fim de expressar julgamentos e opiniões apropriados (ZYNGIER, 1994). Assim sendo, tendo em vista a articulação entre conscientização literária e reflexão crítica, é possível discutir questões de gênero e sexualidade na aula de literatura por meio da articulação entre estilística e teoria *queer*.

3. Teoria *queer*: transgredindo as normas de gênero e sexualidade

O termo *queer*, segundo Spargo (2000), "antes lançada ou sussurrada com um insulto, é agora orgulhosamente reivindicada como uma marca de *transgressão*" (SPARGO, 2000, p. 3). A transgressão, conforme Jenks (2003), "é aquela conduta que destrói as regras e transgride os limites" (JENKS, 2003, p. 3). No contexto dos estudos *queer*, transgredir as regras significa contestar as normas regulatórias de gênero e sexualidade. (BUTLER, 2003)

Nesse sentido, a teoria *queer* questiona a oposição heterossexualidade/homeroatismo, questionando a ideia de que a heterossexualidade é natural e, portanto, compulsória, o que remete ao conceito de heteronormatividade (LOURO, 2004). A heteronormatividade é uma estrutura ideológica onipresente que se refere à noção de que os sujeitos são criados para ser heterossexuais mesmo que não venham a relacionar-se com o sexo oposto. (MISKOLCI, 2012)

Com efeito, a teoria *queer* visa compreender as identidades sexuais e de gênero para além das normas sociais que regulam tais identidades (SULLIVAN, 2003). Assim, os teóricos *queer* buscam

desnaturalizar compreensões heteronormativas das categorias de gênero e sexualidade. De acordo com Louro (2004), a teoria *queer* insere-se no quadro do pós-estruturalismo que estuda a relação entre os sujeitos, a vida social e as práticas de construir significado.

Nessa perspectiva, o significado não é visto como pré-existente ao sujeito, mas é construído nas interações sociais mediadas pelo discurso (MOITA LOPES, 2002). Assim, a teoria *queer* encontra na teoria desconstrutivista de Derrida, nas reflexões de Foucault acerca da construção discursiva da sexualidade e na noção de gênero como ato performativo de Butler meios para embasar a crítica à normalização dos gêneros e das sexualidades.

A desconstrução é uma teoria que, além de destacar o caráter construído do significado, proporcionou um abalo no pensamento metafísico ocidental, uma vez que este se apoiava em oposições binárias, tais como masculino/feminino, heterossexual/homoerótico, para estabelecer uma hierarquia ou supremacia de um termo sobre o outro (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004). Derrida (1991) pontua que desconstruir significa decompor os discursos com os quais as oposições binárias são estabelecidas, revelando seus pressupostos, suas ambiguidades e suas contradições.

A perspectiva da desconstrução pode sustentar a proposta de problematizar os binarismos e a lógica falocêntrica, conceito útil para pensar a questão do gênero e da sexualidade (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004). O modelo falocêntrico da sociedade ocidental atribui significado às coisas e aos sujeitos tomando como base sempre o masculino, ou seja, considerando o falo como ponto de referência e centro a partir do qual ocorreria todo o processo de subjetivação.

Assim como Derrida, Foucault (2001) enfoca o papel do discurso na construção da sexualidade. De fato, a sexualidade é "uma categoria construída de experiência que têm origens históricas, sociais e culturais" (SPARGO, 2000, p. 12), ou seja, ela não é fruto da biologia ou da genética (FOUCAULT, 2001). Nesse sentido, a sexualidade constitui um dispositivo histórico construído

fundamentalmente pelo discurso religioso e médico-psiquiátrico do século XIX.

A doutrina cristã encarregou-se de condenar o homoerotismo, considerando-o um ato transgressivo, uma sodomia. A explosão de discursos sobre o sexo no século XIX não só atualizou o discurso religioso, mas também transformou o sujeito homoerótico em uma espécie com anatomia e psicologia distintas. Assim, o sujeito homoerótico passa a ser compreendido a partir da sua sexualidade, isto é, "nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo, subjacente a todas as suas condutas". (FOUCAULT, 2001, p. 43)

Da mesma forma, Butler (2003) afirma que os gêneros são construtos sociais e discursivos, e, assim, atos performativos. A performatividade, para a autora, diz respeito a um ato discursivo que produz aquilo que ele nomeia, ou seja, a linguagem torna-se um discurso delimitador e formador dos objetos e sujeitos. Nessa perspectiva, a categoria do gênero é resultado de um discurso performativo, o que demonstra que os sexos não têm nenhuma validade intrínseca e ontológica.

A noção dos gêneros como atos performativos permite que se desnaturalize o laço entre sexo e gênero, expondo os mecanismos culturais que produzem a coerência do gênero que, dessa forma, torna-se uma categoria inteligível (BUTLER, 2003). Tal inteligibilidade baseia-se na sequência sexo-gênero-sexualidade na qual o sexo biológico determina o gênero que, por sua vez, determina a sexualidade. Portanto, a concepção butleriana de gênero constitui um modo de desestabilizar as relações normativas que regem os gêneros e as sexualidades.

4. A estilística *queer* na problematização da identidade homoeerótica masculina

Neste artigo, o que se chama de estilística *queer* baseia-se na análise crítica do discurso, que compreende o discurso como ação sócio-histórica, sendo, portanto, uma prática social, (FAIR-

CLOUGH, 2001). Nesse sentido, o discurso não só representa o mundo e as relações sociais, mas os constroem. Assim, a estilística *queer* é uma abordagem textualmente e contextualmente orientada.

Conforme Fairclough (2001), há três funções da linguagem e dimensões de sentido que interagem em todo discurso, quais sejam, a função identitária, que relaciona-se às formas pelas quais as identidades são estabelecidas no discurso, a função relacional, que refere-se a como as relações sociais entre os participantes do discurso são renegociadas e representadas, e a função ideacional, relacionada a como os textos significam a vida social, assim como contribuem na construção de crenças e sistemas de conhecimento.

Assim, na perspectiva da análise crítica do discurso, a identidade social é compreendida como uma construção discursiva, sendo fragmentada, contraditória e instável (MOITA LOPES, 2002). Desse modo, a análise estilística *queer* busca verificar como, a partir dos padrões linguístico-discursivos, as identidades sexuais e de gênero são construídas, reestruturadas e contestadas no discurso.

Portanto, uma das principais metas da análise crítica do discurso é explicar como os discursos são construídos por relações de poder e pela ideologia dominante (FAIRCLOUGH, 1996). Ideologia pode ser conceituada como a visão de mundo compartilhada por uma determinada classe social, não podendo, portanto, ser dissociada da linguagem. Na verdade, a linguagem expressa e é moldada pela ideologia.

A análise crítica do discurso estuda ainda como os textos, literários ou não, significam em um contexto sócio-histórico particular (FAIRCLOUGH, 2001). Assim, é preciso compreender que, para cada contexto de enunciação, corresponde um contexto ideológico (BAKHTIN, 2004). Nessa ótica, em todo texto literário convive uma multiplicidade de vozes com pontos de vista e crenças contraditórios. De fato, o discurso romanescos constitui uma arena onde diversos interesses sociais estão em conflito.

Nesse sentido, tendo em vista que, para os teóricos *queer*, as categorias de gênero e sexualidade são construídas social e discursivamente, a estilística *queer* visa compreender como o homoerotismo é representado por meio de escolhas linguístico-discursivas nos textos literários. Assim, a perspectiva *queer* da estilística articula as funções da linguagem postuladas pela análise crítica do discurso com conceitos como performatividade e falogocentrismo.

Primeiramente, a análise estilística *queer* do texto literário deve reconhecer o aspecto falocêntrico do discurso que sustenta a ideologia patriarcal, sexista, homofóbica e heteronormativa, reforçando, assim, a dominação masculina e a consequente subordinação das mulheres e de tudo que, de certa forma, está relacionado ao feminino, como o homoerotismo. Tal discurso designa aos sujeitos papéis sexuais e de gênero baseados na sequência sexo-gênero-sexualidade.

Os discursos falocêntricos apoiam-se em uma lógica identitária fundada na polarização e exclusão binárias da diferença sexual (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004). Centrada no masculino, a percepção ocidental de diferença sexual aproxima-se mais da noção de dicotomia do que de diferença. O sistema dicotômico binário atribui significados e valores específicos a sujeitos e coisas que compõem a realidade.

Nesse sentido, a análise estilística *queer* de textos literários visa desconstruir os discursos falocêntricos, possibilitando a reorganização semântica dos significados comumente atribuídos às categorias de gênero e sexualidade (MOITA LOPES, 2013). Desse modo, os aprendizes serão capazes de questionar a ideologia subjacente ao sistema falocêntrico que sustenta os discursos heteronormativos.

Como a ordem do discurso falocêntrico produz oposições binárias herarquizantes, as escolhas de determinados itens lexicais pelo autor podem revelar a presença de ideologias estreitamente relacionadas ao discurso religioso e médico ou ao movimento de defesa dos direitos civis de sujeitos homoeróticos. Não é raro en-

contrar palavras pejorativas para referir-se a esses sujeitos, mesmo por autores abertamente homoeróticos.

O fato de que alguns personagens de obras literárias empreguem termos como "bicha" e "viado" em português ou "*queer*" e "*fag*" em inglês pode constituir uma estratégia do autor para destacar o imaginário social em relação ao homoerotismo. Tal emprego, muitas vezes, funcionam como atos performativos (BUTLER, 2003), ou seja, como atos que criam o sujeito homoerótico como pecador, desviante, doente, criminoso etc. (FOUCAULT, 2001)

Além disso, adjetivos utilizados pelo narrador ou pelos personagens para qualificar os sujeitos homoeróticos pode refletir estereótipos de gênero e sexualidade. Os estereótipos, conforme Butler (2003), são construções sociais e mentais que fazem com que sujeitos e eventos tornem-se compreensíveis. Assim, os sujeitos projetam os estereótipos no mundo para que este faça sentido.

Outra questão importante é o uso do discurso direto ou indireto pelo autor. No discurso direto, a subjetividade do personagem é mantida por meio da citação literal do seu discurso (BAKHTIN, 2004). Assim, é possível retratar fielmente os pensamentos dos personagens acerca dos acontecimentos. O discurso indireto, em contrapartida, permite que o autor manipule o discurso dos personagens para servir a seus interesses.

Assim, o discurso direto de um personagem pode revelar como ele compreende sua identidade sexual e como percebe as sanções morais e sociais às quais tal identidade está submetida. No discurso indireto, quando não se identifica o personagem autor do enunciado, o narrador pode inserir no discurso alheio seu posicionamento ideológico em relação ao homoerotismo.

5. Considerações finais

Tendo em vista que a escola é uma das instituições sociais que constroem as categorias de gênero e sexualidade através de práticas discursivas que marginalizam aqueles sujeitos que não se

conformam com o modelo heteronormativo da sociedade (LOURO, 2004), a aula de literatura constitui um espaço onde a identidade homoerótica masculina pode ser problematizada a fim de enfrentar a homofobia.

Assim sendo, o texto literário deve ser compreendido a partir da sua relação com os aspectos sócio-históricos, refletindo certa visão de mundo e possibilitando o questionamento, consentimento ou recusa por parte do leitor (ZYNGIER & FIALHO, 2010). Nesse sentido, a estilística *queer*, por meio da análise de padrões linguístico-discursivos dos textos literários, visa problematizar a construção da identidade homoerótica, atentando para como esses padrões são estratégias para marginalizar ou legitimar identidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARTER, R. Foreword. In: WATSON, G.; ZYNGIER, S. (eds.). *Literature and stylistics for language learners: theory and practice*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

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

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyros, 1991.

_____; ROUDINESCO, E. *De que amanhã: diálogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

- JENKS, C. *Transgression*. London/New York: Routledge, 2003.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MCRAE, J.; CLARK, U. Stylistics. In: DAVIES, A.; ELDER, C. (Eds.). *Handbook of applied linguistics*. Oxford: Blackwell, 2004.
- MOITA LOPES, L. P. da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- _____. Gênero, sexualidade, raça em contextos de letramentos escolares. In: MOITA LOPES, L. P. da. (Org.). *Linguística aplicada na modernidade recente*. São Paulo: Parábola, 2013.
- MISKOLCI, R. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- NORGAARD, N.; MONTORO, R.; BUSSE, B. *Key terms in stylistics*. London: Continuum, 2010.
- SIMPSON, P. *Stylistics: a resource book for students*. London/New York: Routledge, 2004.
- SPARGO, T. *Foucault and queer theory*. Cambridge: Icon Books, 2000.
- TÍLIO, R.; SOUTO JÚNIOR, E. M. de. Gênero e sexualidade em livros didáticos: impactos da avaliação do PNLD. In: FERREIRA, A. de J. (Org.). *As políticas do livro didático e identidades sociais de raça, gênero, sexualidade e classe em livros didáticos*. Campinas: Pontes, 2014.
- SULLIVAN, N. *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press, 2003.
- ZYNGIER, S. *At the crossroads of language and literature: literary awareness, stylistics and the acquisition of literary skills in a eflit context*. 1994. Tese (de Doutorado). – University of Birmingham (England).

_____. Towards a cultural approach to stylistics. In: *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n. 24, p. 365-380, 2001.

_____; FIALHO, O. Pedagogical stylistics, literary awareness and empowerment: a critical perspective. *Language and Literature*, vol. 19, n. 1, p. 13-33, 2010.

_____; _____. RIOS, P. A. do P. Revisiting literary awareness. In: WATSON, G.; ZYNGIER, S. (Eds.). *Literature and stylistics for language learners: theory and practice*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

**A LINGUAGEM DO CONTO DE TERROR
E O PROCESSO DE RECONTO ORAL E REESCRITA**

José Ricardo Carvalho (UFS)

ricardocarvalho.ufs@hotmail.com

Manoela Barreto Borges (UFS)

manubela86@hotmail.com

RESUMO

Este artigo discute os processos envolvidos na rescrita do conto de terror “A Dama Branca”, exibido em formato de áudio apresentado no programa de rádio “Contos da Madrugada” para alunos do ensino fundamental. O objetivo principal deste trabalho é compreender o funcionamento discursivo do gênero conto de terror na modalidade oral e escrita, analisando os elementos que geram o efeito do fantástico e do terror no texto fonte apresentado em áudio e na versão reescrita produzida por uma aluna da classe do ensino fundamental. Descrevemos aspectos estruturais dos contos de terror, examinando em que medida o estilo de linguagem, a abordagem temática e a forma composicional são retomados na retextualização do texto oral para o escrito.

Palavras chaves: Oralidade. Gênero de terror. Produção textual.

1. Introdução

[...] a literatura, no sentido próprio, começa para além da oposição real e irreal. Se certos acontecimentos no universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginários, contestam assim a natureza do imaginário no resto do livro. Se tal aparição é apenas fruto de uma imaginação superexcitada, é que tudo o que a cerca é verdadeiro, real.

(TODOROV, 2004, p. 165)

O trabalho que se segue tem o intuito de compreender como se dá a produção da reescrita de contos de terror por alunos do ensino fundamental que estabelecem contato com o texto a partir da

leitura em voz alta do professor ou a audição de voz narrada. Observamos que há pouco aproveitamento dos trabalhos em que a oralidade se faz mais presente na interação entre alunos e professores, por isso valorizamos o primeiro contato com o gênero conto de terror por meio da modalidade oral. Este fato se deve principalmente pela valorização dos recursos do discurso oral para entusiasmar e envolver o aluno. Desta forma, temos por objetivo investigar o comportamento linguístico oral dos alunos diante da interação do texto oral com o texto escrito com intuito de aproximar as práticas orais das práticas letradas. O falante produz enunciados diversos a depender do gênero textual e de sua modalidade falada ou escrita.

Nesse contexto, debruçamo-nos em compreender os elementos que compõem o gênero de terror, visto que o gênero em discussão produz certo fascínio nas crianças. Diante deste fato, examinamos atividades de reconto oral com o texto “Dama de Branco”, observando a passagem do discurso oral para o discurso escrito. Tal pesquisa resultou em uma ampla reflexão sobre a linguagem falada por alunos que ainda não dominam totalmente os princípios do discurso escrito. Evidenciamos recursos ímpares no funcionamento do discurso falado que nos leva a crer a importância de estudar suas propriedades a interferência de seus fundamentos na reescrita realizada por alunos do quinto ano do ensino fundamental. Os dados desenvolvidos no projeto PIBID (Produção Textual no Ensino Fundamental: Oralidade e Escrita na Formação do Professor-Pesquisador) foram coletados ano de 2013 em uma escola do município de Itabaiana – SE.

Do ponto de vista pedagógico, a atividade do reconto oral valoriza a bagagem linguística da criança, pois envolve uma série de processos cognitivos e internacionais que atuam sobre o domínio da competência sociocomunicativa. Nesse sentido trabalhamos explorando os gêneros textuais, com ênfase nessa pesquisa no *de terror*, por ser oriundo da tradição oral, afina-se com os propósitos de compreensão da oralidade em textos narrativos. Durante o processo do reconto e da produção de uma história em que o aluno assume o papel de narrador na primeira pessoa, o falante necessita

explorar o conhecimento intuitivo estrutural do gênero para comunicar-se, devendo atentar-se para o funcionamento linguístico a ser utilizado para organizar os enunciados, criando unidade de sentido que reproduza a história ouvida.

Neste percurso, apresentamos a história com recursos audiovisuais e exploramos aspectos que estimulavam os alunos a reconhecerem propriedades particulares do conto de terror, diferenciando-os de outros gêneros. Em seguida, realizamos a exposição do conto “A Dama Branca” apresentado no programa de rádio Contos da Madrugada, pedindo que os alunos observassem os sons produzidos na sonoplastia e como são manifestadas as sensações do narrador pelo tom da voz na primeira parte da narrativa. Além disto, pedimos a realização de um exame minucioso sobre a estrutura da narrativa (situação inicial, mistério e desfecho), bem como a atividade de textualização realizada por meio da escolha vocabular e a organização dos enunciados proferidos pelo narrador. Expomos a seguir a transcrição de uma narrativa apresentada, em áudio, para os alunos.

Contos da madrugada

“A Dama Branca” adaptação de “Conto Carioca” de Vinicius de Moraes.

O rapaz vinha dirigindo o seu conversível novo pela Avenida Beira Mar, ele vinha despreocupado, ouvindo música com olhar distraído pelo asfalto e retração, até que alguém liga para o seu celular. (toque de celular)

– Diga aí meu irmão! Hoje à noite foi um sucesso, eu acabei de ganhar um dinheirão no cassino, peguei algumas gatas e ainda consegui arrancar um belo conversível do meu pai, tudo bem, eu tive que prometer a ele que eu me esforçaria nos estudos, mas isso é o de menos.

A noite era longa, fria, iluminada pela luz da lua, cheia de uma paz, talvez macabra; mas o rapaz nada sentia. Até que subitamente, ele vê uma mulher sentada num banco à beira da avenida. O seu pé agiu no freio quase que automaticamente. Ele deu uma marcha à ré e levou o carro junto ao meio fio próximo a Dama Branca. O rapaz se empolgou ao ver aquela jovem mulher elegante e bonita, com o

rosto envolto no véu e toda vestida de branco.

– E aí gata sozinha há essas horas?

Ela não respondeu, limitou-se apenas a olhar serenamente o rapaz no conversível, enquanto o vento agitava-lhe suavemente seus cabelos cor de cinza.

– Sabe que é perigoso uma mulher tão bonita como você, ficar sozinha aqui até essas horas?

A voz da dama parecia vir de longe e possui um leve sotaque nórdico.

– Eu perdi a condução... não sei... É tão difícil arranjar condução aqui.

O rapaz passou a ver a dama com olhos de cobiça. Que criatura fascinante, tão branca, pensava ele. As pernas da jovem tinha uma alvura de marfim e suas mãos pareciam porcelanas brancas. O rapaz sentiu uma sensação estranha, um arrepio percorreu todo seu corpo, mas ele não se conteve e chamou a jovem para entrar no conversível:

– Vem! Eu levo você.

E ela foi, abriu a porta do conversível e sentou-se ao lado do rapaz, a noite estava fria e ao tê-la aconchegado, talvez por emoção, o rapaz tremeu. Os braços da dama eram frios como mármore e sua boca gelada como éter, vinha dela um suave perfume de flores que o deixava inebriado. Ela se deixou passiva nos braços dele, entregue a seus beijos mansos. Quando a madrugada rompeu, o rapaz acordou de sua dormência amorosa. A dama branca parecia mais branca ainda e olhava fixamente para o mar de onde vinha um vento gelado.

– Minha querida, agora vou levar você embora, onde você mora?

A dama olhou para o rapaz com os olhos quase inexistentes de tão claros e serenamente lhe respondeu: – Me leve pra Botafogo, por favor.

O rapaz logo arrastou o conversível. Ele estava delirante e percorreu todo o caminho em alta velocidade, seguindo as orientações da dama.

– Pode parar... é aqui...

O rapaz parou o conversível e olhou para ela espantado.

– Mas, porque aqui?

– Porque eu moro aqui. Venha me ver quando quiser e muito obrigada por tudo.

E dando no rapaz um último e longo beijo frio como éter, a Dama Branca abriu a porta do conversível, passou através do portão fechado do cemitério e desapareceu junto a uma névoa branca.

Discutimos a maneira como o conto é narrado e como os personagens e as ações são introduzidos na composição do texto de terror. Em seguida, buscamos ressaltar o conflito vivido na narrativa “A Dama Branca”, fazendo com que os alunos se colocassem na situação de oferecer uma carona para um desconhecido pela madrugada. Muitas formas de reagir ao conflito vivido pelo protagonista foram levantadas pelos alunos, permitindo-lhes a criar outras possibilidades de desenvolver a trama com imaginação. De acordo com Bakhtin (1992):

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem autossuficientes, conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunidade verbal. (BAKHTIN, 1992, p. 317)

Para evidenciar o clímax, a narrativa foi interrompida, levando os alunos a criar novas hipóteses de como seria o final da história. Por fim, foi exposto o momento do desfecho quando ocorre a revelação de que a protagonista é uma alma que vive em um cemitério. A partir da análise do enredo propomos uma reflexão sobre o que há de comum nos finais de um conto de terror. Observamos que o conto de fadas possui elementos mágicos para promover o desfecho feliz, já no conto de terror ocorre uma revelação confrontante ou fantástica para a resolução de um mistério presente no enredo. Por meio de um amplo diálogo com a turma, os alunos vão aos poucos internalizando a estrutura e se motivando para a realização do reconto oral e a produção escrita.

Nas atividades de contação de história evidenciam-se, normalmente, a presença de variados usos linguísticos, em que se ve-

rificam a alternância do registro culto na voz do narrador e o registro coloquial na fala dos personagens. No domínio do narrador de conto de terror, encontramos expressões rebuscadas, estruturas sintáticas pouco usadas pelos alunos, além de vocábulos utilizados em outras épocas. Somente por este fato, o contato com as narrativas fantasmagóricas do gênero de terror já seria algo bastante interessante para o leitor iniciante. Nota-se, todavia, que ao contar este tipo de história promove-se uma intensa comoção, estimulando o diálogo no momento da exposição da história. Uma das grandes dificuldades ao se promover esta atividade é, justamente, a compreensão do diálogo, visto que a noção de roda de leitura na tradição escolar é pouco trabalhada. Observamos algumas nas práticas da sala de aula que a atividade de contação de história se restringia a dois momentos: a leitura do conto, seguido do desenho da história.

2. O trabalho com a oralidade no conto “A Dama Branca” na sala de aula

A fim de promover atividades dialógicas na sala de aula, organizamos um conjunto de atividades com o conto de terror na modalidade oral e escrita em diferentes suportes. No primeiro momento, vimos pequenas curtas cinematográficas em vídeo, examinando a linguagem do terror com algumas histórias. No segundo momento, fizemos a leitura de contos de terror. Observamos os efeitos do terror em diferentes narrativas a fim de familiarizá-los com a linguagem do terror tanto em textos literários, orais e cinematográficos.

Sobre a linguagem de terror no cinema, Carroll (1999), autor do livro *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, traça caracteriza os enredos de terror por meio de exemplos de filmes famosos como: “O exorcista”, “Drácula”, entre outros. Em sua obra, podemos encontrar, claramente, os elementos estruturais do enredo de horror e como estes elementos ajudam a estruturar o gênero conto de terror. Para o autor, a estrutura do terror esta dividida em quatro momentos: irrupção, descobrimento, confirmação e

confronto. Estes quatro momentos da narrativa são elementos básicos para se promover uma história de terror. Geralmente, eles aparecem nos enredos dos filmes de terror, mas aparecem, em parte, também, nos contos de terror. Segundo Carroll (1999), podemos observar elementos do horror nos enredos dos filmes de terror da seguinte forma.

- a) *Irrupção* – Momento em que se é apresentado o monstro ou ser sobrenatural.
- b) *Descobrimto* – Momento que se descobre na narrativa a origem desse ser fantasmagórico.
- c) *Confirmação* – Momento em que são apresentadas provas e convence-se que da existência do mal.
- d) *Confronto* – Momento em que ocorre o desfecho da narrativa e se finda o mal.

Já Todorov busca compreender a elaboração do fantástico no enredo de terror por considerar que nele se produz o efeito de vacilação ou hesitação diante de descrições que vão para além dos fatos naturais e objetivos, caminhando em direção ao sobrenatural. “O fantástico tem, pois, uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o *maravilhoso* e o *estranho*” (TODOROV, p. 24 – grifo nosso). A marca do fantástico encontra-se na fantasia, na imaginação e no extraordinário que ultrapassam a barreira do possível no plano do mundo natural. Sem acontecimentos estranhos não há viabilidade de ocorrer o fantástico. Souza (2011) caracteriza aspectos retóricos do fantástico, sintetizando estudos de Cesarani (2006) que nos remete ao fantástico no plano dos procedimentos narrativos da seguinte forma:

- 1) posição de relevo dos *procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe.

- 2) Ceserani (2006) ainda elenca *sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica*: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o *Eros* e a frustração do amor romântico; 8) o nada. (SOUZA, 2011, p. 8 – grifo nosso)

Os personagens e a atmosfera dos contos de terror necessitam de elementos fantásticos como a presença de monstros, acontecimentos ou cenários sobre o qual o leitor-espectador hesita na possibilidade de sua existência diante dos acontecimentos narrados.

O fantástico implica, pois não só a existência de um *acontecimento estranho*, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também *uma maneira de ler*, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para *Manuscrito*, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades linguísticas. Em uma frase de Roger Caillois podemos assinalar uma indicação referente a esta propriedade do fantástico: “Este tipo de imagens se situa no centro mesmo do fantástico, a metade do caminho entre o que dei em chamar imagens infinitas e imagens travadas [*entraves*]... As primeiras procuram por princípio a incoerência e rechaçam com teima toda significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado permite reconverter, termo por termo, em discursos correspondentes. (TODOROV, 1980, p. 19)

A presença do fantástico aparece no conto “A Dama Branca” quando se percebe que a moça que conversa com o rapaz durante o trajeto de uma carona trata-se de alma que atravessa a porta de um cemitério.

Notamos que os elementos fantásticos permanecem na reescrita da aluna que realizou a passagem do texto ouvido em áudio para a modalidade escrita com a devida adaptação. Para o desenvolvimento da reescrita foi proposto dois desafios para a aluna: o primeiro foi o de realizar a passagem do texto escrito para o texto falado; o segundo foi o da aluna escrever em primeira pessoa co-

mo se o fato tivesse acontecido com se ela fosse o personagem-narrador. O primeiro problema identificado no texto produzido pela aluna foi modificar o título da história, visto que a personagem “Dama Branca” que corresponderia à personagem fantasma. A aluna não realizou a troca do título por “Cavalheiro Branco”, já que agora o enredo contaria a história de uma mulher que dá um carona que encontra um homem em avenida deserta.

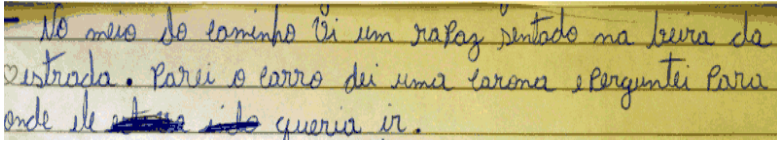
Reescrita de uma aluna do ensino fundamental de uma escola pública de Sergipe.

“A Dama Branca”

- Eu estava andando pela *avenida Beira Mar*. escutando rádio.
- Meu amigo ligou, no meio da conversa disse a ele:
 - Eu estava no casino, peguei varias gatas, e ainda ganhei um carro do meu pai! Foi fácil, prometi a ele que ia estudar pra valer, agora estou aqui curtindo.
 - No meio do caminho vi um rapaz sentado na *beira da estrada*. Parei o carro dei carona e perguntei par onde ele queria ir.
 - Ele respondeu: Vou para Bota fogo.
 - Aquele rapaz era todo branco, seus cabelos eram com de cinza, e suas mãos eram geladas como gel, então ele falo:
 - Pare aqui.
 - Eu respondi: aqui? fiquei espantada ao ver que estava ao lado de um cemitério e o perguntei: o que você veio fazer cemitério?
 - Ele respondeu: eu moro aqui!
 - No momento não levei a sério, mas quando vi ele atravessar o portão sem precisalo abrir, percebi que, aquele rapaz não era um pessoa normal, mas sim alguém do além.
 - fique com medo ao força a visão, e ver que esse rapaz tinha desaparecido no nevoeiro.

Logo no início da narrativa, a aluna que reescreve o conto, apresenta o primeiro fato estranho que o leitor aceita no plano da leitura no conto de terror. Trata-se do fato de uma moça oferecer

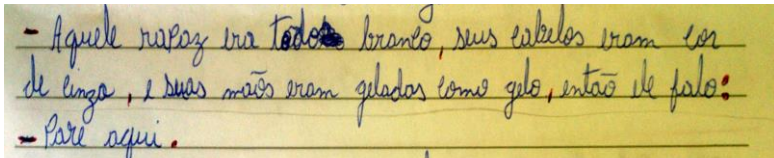
uma carona a um homem desconhecido que se encontra em uma avenida.



- No meio do caminho vi um rapaz sentado na beira da estrada. Parei o carro dei uma carona e perguntei para onde ele ~~estava indo~~ queria ir.

- No meio do caminho vi um rapaz sentado na beira da estrada. Parei o carro dei uma carona e perguntei para onde ele queria ir.

Há neste momento a apresentação do elemento sobrenatural por meio de pequenas pistas dadas pelo narrador, tanto na versão transcrita em áudio como na que foi realizada pela aluna quando reescreve o conto ouvido. Apesar da aluna não perder o foco no enredo, o narrador não desdobra a abordagem do convite da carona realizado pela moça ao cavalheiro.



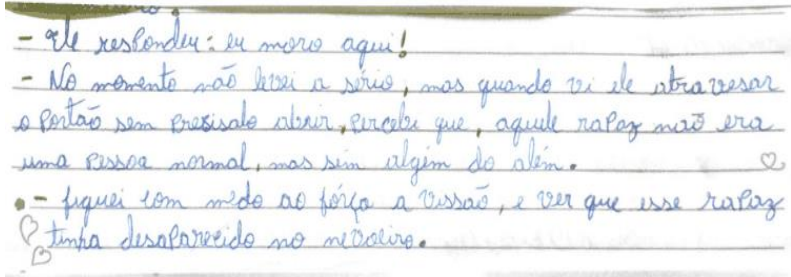
- Aquele rapaz era ~~todo~~ branco, seus cabelos eram cor de cinza, e suas mãos eram geladas como gelo, então ele falou:
- Pare aqui.

- Aquele rapaz era todo branco, seus cabelos eram cor de cinza, e suas mãos eram geladas como gelo, então ele falou:
- Pare aqui.

Há indícios de *descobrimto* do que virá no instante posterior do enredo, no momento em que se tem a informação da temperatura gelada do homem que nos leva ao clima espanto, estranhamento e suspense. Se há dado lógico que é frio da rua que se encontra, há também menção ao uma visão de um ser diferente. Este aspecto se encontra mais explícito na versão apresentada em áudio quando se caracteriza a Dama Branca.

O terceiro elemento é expresso pelo momento da *confirmação* de que o protagonista do conto deu carona para alguém que já morreu. Na versão em áudio o rapaz se dá conta disto, quando vê a

Dama atravessar o portão do cemitério sem abri-lo. Tal certeza demarca a confirmação de um fato que promove o fantástico na narrativa. Nota-se que o elemento *descobrimento* e convencimento do fato expresso se entrelaçam na tensão estabelecida antes de cessarem-se as dúvidas.



- Ele respondeu: eu moro aqui!
- No momento não levei a sério, mas quando vi ele atravessar o portão sem precisalo abrir. Percebi que, aquele rapaz não era uma pessoa normal. Mas sim alguém do além.
- fiquei com medo ao força a visãõ, e ver que esse rapaz tinha desaparecido no nevoeiro.

Neste enredo não temos o *confronto* entre o bem e o mal, mas constatação de que a Dama (ou cavalheiro) some no nevoeiro. Neste caso, de acordo com a proposta de análise de proposta por Carrol (1999) ocorre uma *variação de estrutura do conto com a subtração do movimento confronto, sendo identificados, somente, os seguintes acontecimentos no enredo da narrativa. irrupção, descobrimento e confirmação.*

Por meio da dinâmica realizada, é possível identificar o funcionamento da linguagem do gênero do conto de terror. No trabalho de produção texto, observamos aspectos complexos sobre formulações que geram o efeito do fantástico, do terror e do suspense. Sob o aspecto gráfico da versão reescrita, podemos observar a dificuldade de a aluna pontuar e dar coesão ao texto, todavia, no processo de reescrita, foi possível identificar a manutenção de um

propósito comunicativo que sustentou formulações específicas do conto de terror.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Débora. Adaptação do conto "A Dama Branca" de Vinícius de Moraes. Disponível em: <<http://youtu.be/GeS-AF111N0>>. Acesso em: 17-01-2014. Produção Acadêmica em áudio da Universidade Federal de Sergipe, 2009.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de O. O texto oral e sua aplicação em sala de aula: unidade discursiva e marcadores conversacionais como estruturadores textuais. *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: IP-PUC/SP, 1998.

BAKTHIN, Michail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais de língua portuguesa*: 1ª a 4ª série. Brasília, MEC/SEF, 1997.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad.: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Edufpr, 2006.

GRIMM, J. e W. *Os contos de Grimm*. Trad.: Tatiana Belinky. São Paulo: Paulinas, 1989.

MORAES, Vinicius de. Conto carioca. In: MORAES, Vinicius de. *Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. O fantástico em Machado de Assis: "Entre santos". *Revista Pandora Brasil*. Edição especial n. 6, maio 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à narrativa fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ANEXOS

Conto carioca

Vinicius de Moraes

O rapaz vinha passando num Cadillac novo pela Avenida Atlântica. Vinha despreocupado, assoviando um blue, os olhos esquecidos no asfalto em retração. A noite era longa, alta e esférica, cheia de uma paz talvez macabra, mas o rapaz nada sentia. Ganhara o bastante na roleta para resolver a despesa do cassino, o que lhe dava essa sensação de comando do homem que paga: porque tratava-se de um "duro", e era o automóvel o carro paterno, obtido depois de uma promessa de fazer força nos estudos. O show estivera agradável e ele flertara com quase todas as mulheres da sua mesa. A lua imobilizava-se no céu, imparticipante, clareando a cabeleira das ondas que rugiam, mas como que em silêncio.

De súbito, em frente ao Lido, uma mulher sentada num banco. Uma mulher de branco, o rosto envolto num véu branco, e tão elegante e bonita, meu Deus, que parecia também, em sua claridade, um luar dormente. O freio de pé agiu quase automaticamente e a borracha deslizou, levando o carro maneiroso até o meio-fio, onde estacou num rincho ousado. Depois ele deu ré, até junto da dama branca.

– Sozinha a essas horas?

Ela não respondeu. Limitou-se a olhar serenamente o rapaz do Cadillac, com seu olhar extraordinariamente fluido, enquanto o vento sul agitava-lhe docemente os cabelos cor de cinza.

– Sabe que é muito perigoso ficar aqui até estas horas, uma mulher tão bonita?

A voz veio de longe, uma voz branca, branca como a mulher, e ao mesmo tempo crestada por um ligeiro sotaque nórdico:

– Perdi a condução... Não sei... é tão difícil arranjar condução...

O rapaz examinou-a já com olhos de cobiça. Que criatura fascinante! Tão branca... Devia ser uma coisa branca, um mar de leite, um amor pálido. Suas pernas tinham uma alvura de marfim e suas mãos pareciam porcelanas brancas. Veio-lhe uma sensação estranha, um arrepio percorreu-lhe todo o corpo e ele se sentiu entregar a um sono triste, onde a volúpia cantava baixinho. Teve um gesto para ela:

– Vem... Eu levo você...

Ela foi. Abriu a porta do carro e sentou-se a seu lado. Fosse porque a madrugada avançasse, a noite se fizera mais fria e, ao tê-la aconchegada - talvez emoção - o rapaz tiritou. Seus braços eram frios como o mármore e sua boca gelada como o éter. Vinha dela um suave perfume de flores que o levou para longe. Ela se deixou, passiva, em seus braços, entregue a um mundo de beijos mansos.

Quando a madrugada rompeu, ele acordou do seu letargo amoroso. A moça branca parecia mais branca ainda, e agora olhava o mar, de onde vinha um vento branco. Ele disse:

– Amor, vou levar você agora.

Ela deu-lhe seus olhos quase inexistentes, de tão claros:

– Em Botafogo, por favor.

Tocou o carro. A aventura dera-lhe um delírio de velocidade. Entrou pelo túnel como um louco e fez, a pedido dela, a curva da General Polidoro num ângulo quase absurdo.

– É aqui - disse ela em voz baixa.

Ele parou. Olhou para ela espantado:

– Por que aqui?

– Eu moro aqui. Venha me ver quando quiser. Muito obrigada por tudo.

E dando-lhe um último longo beijo, frio como o éter, abriu a porta do carro, passou através do portão fechado do cemitério e desapareceu.

- Eu estava andando pela caminhada Beira Mar, ouvindo rádio.
- Meu amigo ligou, no meio da conversa disse a ele:
- Eu estava no casino, fiz várias gatas, e ainda ganhei um carro do meu pai! foi fácil, prometi a ele que ia estudar pra valer, agora estou aqui curtindo.
- No meio do caminho vi um rapaz sentado na beira da estrada. Parei o carro de uma carona e perguntei para onde ele ~~estava indo~~ queria ir.
- Ele respondeu: Vou para Bota Segura.
- Aquela rapaz era todo branco, seus cabelos eram cor de lenço, e suas mãos eram geladas como gelo, então ele falou:
- Pare aqui.
- Eu respondi: aqui? fiquei espantado ao ver que estava ao lado de um semitério e o perguntei: O que você veio fazer no semitério?
- Ele respondeu: eu moro aqui!
- No momento não ouvi o sorriso, mas quando vi ele abraçar o portão sem precisar abri-lo, percebi que, aquele rapaz não era uma pessoa normal, mas sim alguém do além.
- fiquei com medo ao forçar a visião, e ver que esse rapaz tinha desaparecido no nada.

**A POESIA EM IRACEMA:
GESTOS DE VANGUARDA
E CONSTRUÇÃO DE UM MITO**

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães (UFU)
anarosa.psi@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é o de apresentar uma leitura da obra *Iracema*, de José de Alencar, tendo em vista a narrativa poética e a linguagem plurissignificada por meio do caráter mítico oriundo no romance. Para isso, partiu-se de uma apresentação dos conceitos de construção da poeticidade, narrativa poética e invenção linguística. Após isso, foram elencadas as composições elementares e características do Romantismo brasileiro, como por exemplo, a nostalgia, a idealização do índio e a beleza e refúgio trazidos pela natureza, neste período. O Romantismo brasileiro, como *corpus* do trabalho, vem simbolizado e justado pela obra de Alencar, e, posteriormente, passou-se à investigação sobre a representação da narrativa poética e construção do mito em *Iracema*.

Palavras-chave:

Iracema. Narrativa poética. Romantismo. Linguagem plurissignificada.

1. A narrativa poética em *Iracema*

A abordagem da pesquisa que aqui se apresenta é teórica, e provém de pesquisa bibliográfica e documental. Por meio de leitura analítica da obra, objetiva-se uma análise dos efeitos de sentido criados na construção do discurso da linguagem poética e do mito de origem do povo brasileiro. Será utilizada a pesquisa bibliográfica sobre o romance, referências da história da literatura brasileira e referências teóricas acerca da poesia, narrativa poética e romance. As referências teóricas sobre o romance alencariano serão provenientes de Franquetti (2006) e Campos (1992), além de outras que esta pesquisa bibliográfica apontar; sobre a literatura brasileira, os autores utilizados serão Bosi (2003; 2004), Candido (1972; 1982; 1996); já as referências teóricas acerca da poesia da poesia e

da narrativa serão, Tadié (1972), Jakobson (1978; 1983; 2007) e Paz (1982).

A concepção de poesia afina-se com as ideias de Paz (1982) para quem a poesia pode ser definida como conhecimento, que proporciona a salvação, o poder e o abandono. É considerada uma operação mental capaz de transformar o mundo, por meio da libertação interior, visto que, a atividade poética é revolucionária por natureza. O autor (1982) realiza uma analogia do poema, como sendo um caracol onde ressoa a música do mundo. A palavra, nesse sentido, torna-se plural em sentidos, pois, a poesia possibilita a significação de duas ou mais coisas ao mesmo tempo.

De acordo com Jakobson (2007, p. 153) a poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre o som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa. Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe, *Alles Vergänliche ist nur ein Gleichnis* [“Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”]. (JAKOBSON, 2007, p. 149)

Ainda segundo Jakobson (1983), o dominante é definido como sendo o centro de enfoque do trabalho artístico, ou seja, ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes, por garantir a integridade da estrutura. O dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um dado cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também a arte de uma época, então encarada como um todo particular. A linguagem poética e emotiva frequentemente se superpõe, razão pela qual são também tomadas uma pela outra. Se numa mensagem verbal a função dominante é a estética, tal mensagem pode, com certeza, utilizar muitos instrumentos da linguagem expressiva; mas todos estarão submissos à função decisiva

va do trabalho, isto é, deixam-se transformar pelo dominante. Uma vez que se considera, com base nas referências citadas neste projeto, *Iracema* como texto calcado pela linguagem poética, os referenciais teóricos dos estudos poéticos atendem bem aos propósitos de estudo do romance.

Além da poesia em si, acredita-se, na esteira do que defende Tadié (1972), que a poética deva trabalhar também nos limites entre os gêneros, nas fronteiras da literatura, porque todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa. Toda narrativa é uma relação de acontecimentos, que são relatados e encadeados. A exposição consagrada a um sentimento é apenas uma análise; às palavras, é um discurso ou um diálogo; e só se pode relatar uma sucessão de sentimentos, ou de palavras, quando eles tomam a forma de acontecimentos. *Iracema* enquadra-se nessa categoria, já que a narrativa poética é um fenômeno de transição, ou melhor dizendo, a tensão, entre o romance e o poema. A hipótese metodológica de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens, a quem ocorre uma história em vários lugares, mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de representação, e a função poética, mediados pela ação das personagens

Candido (1972, p. 67) afirma a força das grandes personagens, vem da complexidade que o romancista lhe concedeu. A personagem fictícia oscila entre o trabalho reprodutivo e inventivo do autor. Os casos variam muito e as duas alternativas não existem em estado de pureza. Nesse mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria, pois são mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.

Como se pode notar, essas referências teóricas parecem abarcar grandemente a estrutura da linguagem em *Iracema*, ao passo que as referências da historiografia literária brasileira dão suporte para a compreensão do romance em seu contexto, acrescentando-se a isso o surgimento do tema da nostalgia como um dos

aspectos a ser investigado uma vez que em torno dele se unem tanto o mito de construção da nação quanto a poeticidade desse mito.

A nostalgia é uma emoção que surge no indivíduo, a partir da percepção de não poder mais reviver certos momentos passados, embora, frequentemente, esse tempo vivido seja idealizado ou irreal. A fixação nesse passado faz o sujeito remoer aquilo que já está longe no tempo e no espaço, a ponto de não mais olhar para frente e vivenciar o presente. A nostalgia é uma palavra grega que significa “saudade de um lar que não mais existe ou nunca existiu”, pode ser um obstáculo para o crescimento. Inicialmente, é o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à sua finitude, e que se expressa sob a forma dessa emoção. É uma maneira de se permanecer imóvel no tempo presente, ao refugiar-se em uma temporalidade fundida e aconchegante, pois, também o futuro é percebido como incerto e arriscado. (KRISTEVA, 1989)

A nostalgia era constantemente atribuída aos soldados em guerra e aos imigrantes vindos do interior e, com isso, a perda e a nostalgia são sentimentos tão parecidos que muitas vezes podem se confundir, pois os eventos do passado são manipulados e reconstituídos perante a audiência do presente, estabelecendo-se dessa forma uma conexão dinâmica entre ambos os tempos. Freud em “*Sobre a Transitoriedade*” (1916), analisa os lamentos de um poeta, cujo pensamento recai, invariavelmente, a fadada extinção da beleza, seja ela o esplendor humano, bem como a Natureza que se faz destruída pelo inverno. Por isso, tudo que se constitui como belo, ao cair em decadência, leva o sujeito a um penoso desalento e rebelião frente ao valor dado pela escassez do tempo e ao significado poderoso da destruição. A duração da harmonia natural é condicionada à vida emocional de cada indivíduo, que, assim, dará o tom e o definido espaço atmosférico para sua plenitude ou aniquilamento. Pelo fato de possuímos uma dose generosa quanto à capacidade de amar, que se denomina libido, os objetos danificados derivarão do luto decorrido da morte de toda a beleza e, a partir disso, a energia novamente é liberada, mesmo que protelada poderá substituí-lo por outros ou retornar de maneira provisória ao

ego. Quando o ego, finalmente, renunciar o objeto perdido e a idealização encravada no mesmo, conseguirá averiguar o alto conceito das riquezas do mundo e organizará em seu Eu o mérito do efêmero. A nostalgia, pois, é tema recorrente no Romantismo e não seria diferente com *Iracema*; parecem-nos produtivos, entretanto, os estudos sobre nostalgia herdados de Freud para a compreensão do romance alencariano, já que a protagonista explicitamente sofre de nostalgia, nostalgia que marca o mito de origem proposto por Alencar.

Feitas as considerações acima, pode-se ressaltar que a relevância do trabalho aqui exposto está em propor uma discussão acerca da construção do discurso poético da obra *Iracema*, que pode ser caracterizada como uma narrativa poética, associando essa poeticidade ao modo encontrado pelo autor para criar o mito de origem brasileiro – ou seja, a hipótese é que porque poética, a linguagem de *Iracema* favorece o caráter mítico que atravessa o romance.

Assim sendo, justifica-se um estudo que tanto considere o caráter mítico da obra quanto um que, tomando a narrativa poética como texto em que há dominante poético (JAKOBSON, 1983) possa estipular, na corporalidade da escritura de Alencar, a poesia. Para Jakobson (2007), a análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. Observa-se que a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter nenhum outro. A emoção e o sentimento são, portanto, melhor expressos na língua comum do povo, isto é, na língua comum de todas as classes, que expressam a personalidade do povo que a utiliza – ressalte-se aqui que essa língua comum, no caso brasileiro era, para Alencar, a língua dos índios.

A narrativa poética tem como característica a inovação da linguagem, por meio das palavras que se misturam a imagens e sons, estimulando a redescoberta dos significados inseridos como

mensagens essenciais, por se tratar de um gênero híbrido, está situada entre o narrativo e o poético, pois é estruturada na forma de narrativa e acolhe do poema seus meios de ação e efeitos. Também se aproxima dos mitos, porque tem o compromisso com a natureza e a atemporalidade. (TADIÉ, 1972)

Dito de outro modo, a contribuição que esta pesquisa propõe para a leitura da obra alencariana é situar a força da criação do mito em bases de poesia e, mais do que isso, na esteira do que afirma Haroldo de Campos, em uma linguagem que é “arqueografia da vanguarda”, presente em um texto que desafia categorizações, sendo ele mesmo, em termos de gênero, fundador, para tanto, uma leitura da gramática poética do romance impõe-se como mecanismo de leitura.

2. *O Romantismo no Brasil*

Segundo Roncari (2002), o Romantismo no Brasil corresponde ao período que se estende de 1836, ano do lançamento da revista *Niterói*, até 1871, ano da morte de Castro Alves. Esses dois acontecimentos são os marcos do movimento no país, entretanto, tais periodizações são relativas, pois as fronteiras do início e do final do movimento são fluidas. No Brasil, o Romantismo tem uma significação distinta daquela que normalmente é apontada nas literaturas europeias, porque, no caso brasileiro, coincide com o Romantismo a tomada de consciência das particularidades da nação, ou seja, de que era necessário que o brasileiro se situasse como tal, rejeitando identidades com os portugueses e outros europeus. É por isso que, nesse momento, a tomada de consciência da necessidade do estabelecimento de uma identidade vem atrelada ao necessário estabelecimento de parâmetros constituintes dessa nacionalidade. Tanto os costumes como a cultura que vinham sendo absorvidos pelos brasileiros da civilização europeia precisariam ser revistos:

A independência política do país, em 1822, com a ruptura dos laços coloniais com Portugal e a organização de uma nação independente, tinha sido o fato mais decisivo para a emergência de uma

consciência nacional. Ela não vinha, porém, de forma tranquila, pois, antes de tudo, significava para os homens livres do Brasil a perda de uma identidade segura: a de poderem considerar-se tão portugueses e europeus quanto os da metrópole, comungando os mesmos valores ocidentais, civilizados e cristãos. Apesar dos interesses políticos e econômicos bastante divergentes desde o século XVIII, foi somente após a Independência que os homens livres brasileiros se defrontam com esta pergunta crucial a respeito de sua identidade: quem eram? Europeus ou americanos? (RONCARI, 2002, p. 288)

Dessa forma, à maneira do Arcadismo, o Romantismo expande-se como movimento de negação; negação, neste caso, da literatura luso-brasileira, para buscar algo mais profundo e revolucionário, porque visava redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do brasileiro no mundo e na sociedade. De acordo com Candido (1981), o Romantismo evoca tudo a novo juízo, ao conceber de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte. “Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde adequar-se ao presente”. (CANDIDO, 1981, p. 9)

O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na modelagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o polo brasileiro, que afirmava a sua identidade nacional, e de outro, o polo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. Segundo esse desenho de contrastes, Bosi (2004, p. 177) assegura que o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, enfim, o nativo por excelência em face do invasor, o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu.

O Romantismo, na medida em que rejeitava o mundo urbano-burguês e, pela imaginação, idealizava o mundo da natureza e do indígena, deu aos brasileiros os elementos com os quais podiam identificar-se e transformá-los em símbolos da nacionalidade: as matas, os índios, a fauna e a flora. Assim, perguntava José de Alencar: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?”. (*apud* RONCARI, 2002, p. 300)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Portanto, manteve-se durante todo o Romantismo o senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Com isto, já é possível indicar os elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo, nome adequado e insubstituível, que não deve, porém, levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de peculiaridades. O seu interesse maior, conforme Candido (1981, p. 14), do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando um movimento harmonioso e íntegro, que ainda hoje aparece a muito o mais *brasileiro*, mais autêntico dentre os que tivemos:

À razão, o Romantismo opôs o sentimento, à mente o coração, à ciência a arte e a poesia, ao materialismo o espiritualismo, à objetividade a subjetividade, à filosofia ilustrada o cristianismo, ao corpo e à matéria o espírito, ao dia a noite, ao preciso o impreciso, ao equilíbrio a expansão e o entusiasmo, à vida social ampla a comunhão restrita de gênios e eleitos, aos valores universais os particulares e exóticos, ao estático e permanente o movimento, ao estável e instável, etc. Seria infundável enumerar todas as inversões e negações que a visão romântica opôs às forças desencadeadas pelas duas grandes revoluções, a francesa e a industrial. E ela não se resumiu à representação artística e literária, mas extravasou também para as ideias políticas e históricas. (RONCARI, 2002, p. 297)

Para Roncari (2002), a literatura já não guardava ilusões sobre o passado, a poucos interessava uma volta ao domínio colonial, pois a possibilidade de uma vida melhor ou sem vícios se transferiu para o futuro. Mesmo quando idealizava o passado, como faziam os românticos europeus com a Idade Média e os brasileiros com a família patriarcal (por exemplo, nos romances de José de Alencar), era por meio de projeções fantasiosas de algo que já consideravam irremediavelmente perdido. Por isso, são representações nostálgicas, tingidas pela melancolia ou pelo sentimento de perda de quem já não acreditava na possibilidade do retorno, e que servem apenas para a evasão e contraste com as precariedades do mundo moderno que viviam:

A literatura esteve presente nos principais meios de formação da opinião: nos jornais, nos púlpitos e nas tribunas políticas, e era considerada o principal cimento para soldar as opiniões na construção da nacionalidade. À que difundia e ordenava a língua, ao mesmo tempo em que elegia valores que considerava característicos nacionais, a literatura deu aos homens livres espalhados pelas diferentes regiões do país algo comum, com o que todos poderiam identificar-se e seria legítimo assumir como seus. Esse envolvimento com os problemas do tempo e da nação deu à literatura brasileira uma grande capacidade de descobrir e revelar o país nos seus contrastes, diferenças sociais e regionais, dissensões culturais, religiosas e políticas. Os temas universais do homem, com a salvação da alma, a vivência amorosa e o destino pessoal, passaram a ser representados num espaço e tempos históricos, seja no Brasil do século XIX, seja em algum momento do passado colonial. (RONCARI, 2002, p. 294)

Nesse período, a natureza passa à categoria de símbolo do país, uma forma de evocá-lo, compreendê-lo e admirá-lo. Os românticos, dessa forma, conseguiram impor símbolos até hoje aceitos para nacionalidade, sobretudo, conseguiram constituir, na época, uma imagem positiva da nação brasileira.

Alencar detectou as variantes da língua portuguesa no Brasil e, com isso, assumiu o português brasileiro. Descreveu costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, libertou-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata, afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico e particular. O Romantismo no Brasil para Macedo Soares corresponde (*apud* CANDIDO, 1981, p. 10): “Em suma, despir andrajos e falsos atavios, compreender a natureza, compenetrar-se do espírito da religião, das leis e da história, dar vida às reminiscências do passado, eis a tarefa do poeta, eis os requisitos da nacionalidade da literatura”.

A altivez, o culto da vindicta, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os descrevem cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de cancelar da independência política do país com o brilho de uma grandeza heroica específica brasileira. Deste modo, o indianismo serviu apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade

Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu. (CANDIDO, 1981, p. 20)

3. *A poesia em Iracema: gestos de vanguarda e construção de um mito*

O título do trabalho: "A poesia em *Iracema*: gestos de vanguarda e construção de um mito", procura dar conta de anunciar que a perspectiva de estudo adotada concebe *Iracema* como possuidor de um caráter carregado de modernidade devido à invenção linguística detectada no discurso de Alencar, em que a composição baseada em estruturas da língua tupi, do uso das figuras de linguagem e do plano do significante, contribuem para o desenvolvimento dos simbolismos e da plurissignificação das palavras na confecção da linguagem poética. Por ser considerada uma narrativa poética, a obra circula entre o poema e o romance, e, dessa forma, há um embate entre a função referencial e a função poética, o que oferece ao leitor à redescoberta dos significados embutidos na mensagem, como, também, a renovação linguística.

O lugar de centro da literatura romântica brasileira, segundo Bosi (2003), pela natureza e extensão da obra produzida, viria a caber com toda justiça a José de Alencar. Para Roncari (2002, p. 152):

O romantismo de Alencar é no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott. O que lhe dá um sentido na história da nossa cultura e ajuda a explicar muitas das suas opções estéticas.

Alencar utilizou-se da imaginação europeia com seus castelos e cavaleiros e, a partir disso, estabeleceu um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, o que traduz a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, o que oferece a um país de mestiços o alibi de uma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário.

De acordo com Candido (1981) e Roncari (2002), o herói romântico sonha viver em um mundo heroico, onde possa dar expansão às suas potencialidades e encontrar o amor entre as agruras vividas e nele a sua realização mais ampla. Desse modo, Alencar enfatiza os índios como heróis nacionais, ao idealizá-los e ao estabelecer correspondência entre eles e os heróis europeus, a fim de que a literatura brasileira pudesse buscar sua identidade. O indianismo dos românticos denota tendência para particularizar os grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira (RONCARI, 2002). Segundo Candido (1981, p. 222), “o viço da árvore, o faro do bicho, o ardor do sangue e do instinto: eis os mitos primordiais que valerão, no código de Alencar, pureza, lealdade, coragem”. Ainda, para o autor (1981, p. 233), as características dos romances de Alencar sugerem que

Os seus diálogos, na maioria excelentes quanto à distribuição e à dosagem, denotam igual tendência para idealizar. Talvez correspondam ao esforço de dar estilo tom a uma sociedade de hábitos pouco refinados, composta na maioria de comerciantes enriquecidos ou provincianos em pleno reajustamento. As cenas mundanas, as conversas, parecem ter poucas raízes na realidade de cada dia, sendo uma espécie de convenção literária calcada nas crônicas sociais do tempo. Mas superados estes obstáculos à nossa acomodação, poderemos sentir o seu excelente e variado estilo, como aparece principalmente n’*O Guarani*, *Iracema*, *Lucíola*, *Senhora* e *O sertanejo*.

Alencar possui uma vasta obra e seus romances podem ser subdivididos em cinco categorias, segundo Candido (1981), como: os romances urbanos ou de costumes (*Diva*, *Senhora*, *Lucíola*); os romances históricos (*As Minas de Prata*, *A Guerra dos Mascates*); os romances regionalistas (*O Sertanejo*, *O Gaúcho*); os romances rurais (*Til*, *O Tronco do Ipê*) e os romances indianistas (*Ubirajara*, *O Guarani*, *Iracema*). Como tipo de personagens é possível identificá-los em três categorias, ainda de acordo com o autor (1981): os inteiriços, os rotativos e os simultâneos. Os inteiriços são sempre os mesmos, no bem e no mal, inteiramente fixados de uma vez por todas pelo autor, como exemplos, há D. Antônio de Matriz, Lore-dano, Peri, Arnaldo, de *O Sertanejo*. Os rotativos passam do bem

para o mal, ou do mal para o bem, como *Diva*, de feia e meiga a bonita e má. Já os simultâneos, são aqueles que o bem e o mal perdem, praticamente, a conotação simples com que aparecem nos demais, cedendo lugar à complexidade humana com que agem, como, Fernando Seixas (*Senhora*).

A obra *Iracema* de José de Alencar, *corpus* deste trabalho, foi publicada em 1865 e, conforme salienta Franchetti (2006, p. 9), apenas no Brasil constam 113 edições em português, além de publicações em latim, uma em inglês e duas em braile. Também há três adaptações para verso de cordel e uma para histórias em quadrinhos.

Inicialmente, quando o romance foi lançado, poucos críticos manifestaram juízo favorável, pois, segundo eles, haveria na obra, falta de correspondência com a linguagem portuguesa, devido aos descuidos com a língua e a inserção de vocábulos em tupi-guarani. Entretanto, Machado de Assis (2010, p. 14) detectou a originalidade da produção:

O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heroicas, nem cabos de guerra; se há ai algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a procema da guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente voltado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores dos seus infortúnios [...]. Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana.

Ainda de acordo com Machado de Assis (2010, p. 16.), no romance existiriam o primitivo, a ingenuidade dos sentimentos e o pitoresco da linguagem, os quais seriam norteados pela abundância de imagens e ideias, fatores que possibilitaram a rusticidade dos costumes e simplicidade selvagem em combinação como, por exemplo, em *Iracema*, a personagem idealizada pela arte e dotada de uma alma capaz de amar se sentir. “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima”. (MACHADO DE ASSIS, 2010, p. 19)

A partir do século XX, *Iracema* recebe melhor recepção da crítica e se afirma no posto de cânone, devido a sua arquitetura geral e a construção linguística. Como estudiosos do romance, destacam-se Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos. Para Franchetti (2006), Proença estudou com concisão o estilo de Alencar em *Iracema*, enfatizando a forma básica de construção textual. Já Campos (1992, p. 131), teceu reflexões acerca do caráter radicalmente moderno desse livro como, também, para a invenção linguística detectada no discurso de Alencar. No século XXI, Franchetti (2006, p. 17) ainda acrescenta que as alterações literárias revelam novas constatações para o leitor quanto à obra: “[...] a simbologia do espaço no qual transcorre a ação e especialmente o estilo, todo pautado pela linguagem e forma de expressão que o autor atribuiu aos primitivos do país”.

A edição de *Iracema* é composta por uma carta, que se inicia antes da narrativa, como um prólogo e termina depois das notas, nas quais o autor expõe o sentido das palavras indígenas e oferece ao leitor informações históricas e geográficas do espaço relatado:

A carta também torna patente o caráter romântico e atual da escrita de Alencar, afirmando a sua originalidade como resultado de reminiscências infantis, bebidas com a paisagem e as lendas populares; expondo o programa arqueológico de construção da literatura brasileira, por meio do aproveitamento da forma expressiva dos índios; e defendendo uma solução alternativa para a necessidade de criação de uma narrativa mítica da origem e especificidade da nação brasileira, que não passa pela escrita de uma epopeia. (FRANCHETTI, 2006, p. 24)

O trabalho de linguagem proporciona a interação texto/notas e o aproveitamento poético dos conhecimentos indígenas de Alencar. O sentido da carta é afirmar a verossimilhança do texto numa situação regional, assim como, o das notas, oferecer a argumentação histórica, a fim de situar o leitor. A carta é fundamental como ponto de partida de um estudo da obra que vise tanto à compreensão do caráter mítico do romance quanto de sua linguagem. De acordo com Franchetti, o nacional resulta da imitação do selvagem, da apropriação da sua mitologia, vocabulário e formas

de dizer pelo homem civilizado, por meio da imaginação arqueológica e da pesquisa linguística.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. (ALENCAR, 2010, p. 105)

Para Franchetti (2006), uma forma de trabalhar com a etilogia dos nomes é fazer a glosa do seu sentido, no interior do próprio discurso ficcional, enquanto Cavalcante Proença, observa (CAMPOS, 1992, p. 135): “E algumas das virtudes da língua tupi se transmitem ao idioma dos civilizados, principalmente a suavidade prosódica, com vogais descansadas e lentas, alheias aos empurrões das consoantes”. Pode-se notar as averiguações dos autores, na seguinte passagem:

E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã. Depois do banho, Iracema divagava até as faldas da serra do Maranguab, onde nascia o ribeiro das marrecas, o Jereraú. Ali cresciam na frescura e na sombra as frutas mais saborosas de todo o país; delas fazia a virgem copiosa provisão, e esperava embalando-se nas ramas do maracujá, que Martin tornasse caça (ALENCAR, 2010, p. 67).

Traço característico do livro, conforme ressalta Franchetti (2006), também é o largo uso de perífrases, metáforas e comparações que têm por base elementos da natureza brasileira:

A alegria morava em sua alma. A filha dos sertões era feliz, como a andorinha que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores. Também Iracema achara ali nas praias no mar um ninho de amor, nova pátria para seu coração (ALENCAR, 2010, p. 67).

Todavia, para Campos (1992), é no plano do significante, que, observado na perspectiva operacional da “função poética”, deve ser entendido de modo abrangente, envolvendo tanto a “forma de expressão” como a “forma de conteúdo”, pois é nesse plano do significante, justamente, que o texto da “lenda” alencariana se deixa atravessar de “polimorfismo” na concepção bakhtiniana. As

palavras construídas no discurso de Alencar, promovem a manifestação da linguagem poética, formadas por meio do som e imagens, constituídas através das figuras de linguagem e sob o aspecto dos significantes. Espera-se que os significantes recubram a falta e que nos represente. Os significantes ultrapassam o som material, a coisa puramente física, mas sinaliza este som, representa-se nos sentidos, ele é sensorial. Com isso, os vocábulos instalados durante a obra, assumem o simbolismo e a plurissignificação constantes na arte poética, assim como, os significantes, ditam o ritmo durante o romance, por meio dos recursos estruturais, os quais vêm materializar estados de alma e de palavras carregadas de sentido, estruturadas, de maneira que, forma e conteúdo estejam presentes na narrativa.

De acordo com Campos (1992) e como destacado acima, o pós-escrito da segunda edição de *Iracema* (outubro de 1870), como antes, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à primeira edição, é quase tanto como o Manifesto Modernistas de Oswald, por se tratar de uma composição, que tem a finalidade de combate poético e reivindicatório, ao propor a liberdade inventiva. Alencar, conforme destaca o autor (1992, p. 130): “proclama a influência dos escritores na transformação do código de língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, ‘padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente’”.

Alencar não hesitou em tirar todo o partido das palavras indígenas, jogando com seus valores sonoros e seu conteúdo metafórico e simbólico, e em procurar, numa estrutura fraseológica portuguesa, com todos os seus recursos de eufonia, expressividade e impressividade, uma “tradução”, o mais fiel possível (do ponto de vista literário, bem entendido) do espírito da língua tupi. Não importa que as soluções encontradas por Alencar sejam válidas mais à luz da estética literária que da linguística – o que importa é que seus achados resultaram perfeitos e responderam integralmente ao espírito, ao caráter e às intenções poéticas da obra. (CAMPOS, 1992, p. 137)

O romance inicia-se com Martim, um guerreiro português, que está perdido na floresta brasileira: “O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sôbra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, on-

de folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio” (ALENCAR, 2010, p. 25). Já na abertura do romance, o guerreiro é socorrido por Iracema, que é uma virgem consagrada a Tupã. O autor (2010, p. 26), por meio da linguagem poética solidificada no enredo, apresenta ao leitor a riqueza de imagens, construídas a partir da descrição da personagem e da plurissignificação das palavras, como: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”. Iracema, por ser filha de Araquém, pajé da tribo tabajara, deve manter-se virgem, porque guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho, entretanto a jovem apaixonou-se por Martim, inimigo dos tabajaras.

Trata-se, portanto, principalmente, de uma história sentimental: uma índia se apaixona por um brando e o segue, abandonando tudo em nome do amor: casa, família, comunidade, religião. [...] O que a tradição manteve e cristalizou foi mesmo o lado erótico, obsceno ou simbólico do romance, do que a história infeliz de Iracema, fixada, por sua vez, como modelo de dedicação, resignação e obediência. [...] Mas é certo que a história sentimental também se deixa interpretar como alegoria. (FRANCHETTI, 2006, p. 42)

De acordo com Franchetti (2006, p. 54), o efeito de sentido ocasionado por meio da minuciosa referência ao tempo e espaço no romance, contribuem para intensificar a atmosfera sentimental, a fantasia exotista, a evocação da terra natal, a narrativa épica e representação alegórica da origem da nação brasileira. Portanto, tais características permitem a materialidade da obra, a partir de traços realistas, em que a viagem dos protagonistas ao longo dos vários capítulos é fácil de ser acompanhada em um mapa.

Ainda segundo as contribuições de Franchetti (2006), a leitura atenta de *Iracema* demonstra que o narrador não só nomeia vários rios, montanhas, praias e lagoas, mas, principalmente, marca concretamente o ritmo das andanças de suas personagens, de modo a permitir que leitor imagine as distâncias entre alguns acidentes geográficos bem conhecidos.

Martim chamou Iracema; e partiram ambos guiados pelo pitiguará para a serra do Marangud, que se levantava no horizonte. Foram

seguindo o curso do rio até onde nele entrava o ribeiro de Pirapora. A cabana do velho guerreiro estava junto das formosas cascatas, onde salta o peixe no meio dos borbotões de espuma. As águas ali são frescas e macias, com a brisa do mar, que passa entra as palmas dos coqueiros, nas horas da calma. (ALENCAR, 2010, p. 66)

Apesar do interdito da sua condição de se unir à Martim, Iracema entrega-se a ele, quando deixa a aldeia e a mesma o acompanha. De acordo com Franchetti (2006), o mundo no qual penetra Martim é ainda intocado pelo homem branco, que corresponde a um universo paradisíaco, de integração completa do ser humano com o ambiente. O tempo desse mundo é o da lenda, no qual a memória conserva apenas os feitos heroicos do passado. Martim, sob esse aspecto, representa a desordem, o sinal do fim: não só da vida de Iracema, mas também da sua tribo.

A virgindade terá de ser lida, agora, numa clave metafórica, não sexual. Numa clave cultural, não biológica: a perda da virgindade é o abandono do estado de integração com a natureza pela aliança definitiva com a civilização, por meio da concepção do filho mestiço. (FRANCHETTI, 2010, p. 31)

Para Franchetti (2006, p. 53): “Iracema é uma Eva indígena, que oferece ao seu parceiro um alimento proibido, de cujo consumo deriva a expulsão do casal infrator”.

Também o lugar de Iracema na vida de Martins aparece claramente determinado, na passagem na qual ele se vê dividido entre duas inclinações: a lembrança da “virgem loura dos castos afetos” e a pulsão dos ‘ardentes amores’ que a selvagem lhe ofertava e que ele se sentiria autorizado, uma vez ultrapassada a barreira moral do código de hospitalidade, a colher como se colhe uma fruta. (FRANCHETTI, 2006, p. 45)

A nostalgia da pátria distante revela em Martim um alicerce quanto à incerteza do futuro e, assim, cabe à fantasia sustentar tal refúgio, como um abrigo imaginário. O presente conserva-se inerte, mas confunde-se com habitar o passado, e o futuro fica espreiro por um cego recomeço, pois a ausência da terra natal do guerreiro, não havia sido elaborada e, coube assim, a presença da nostalgia, preencher a decorrente sensação de impotência. “Lembrava-se do

lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe ele se tornará a vê-los algum dia”. (ALENCAR, 2010, p. 32)

Perseguido pelos tabajaras, que se sentem ultrajados pelo comportamento de Martim e de Iracema, ambos são socorridos pelos pitiguaras, índios inimigos dos tabajaras e aliados dos portugueses. No combate entre as tribos, no qual Iracema se coloca ao lado de Martim, sua gente é derrotada, assistindo ela à morte, ao cativo e ao sacrifício ritual de muitos dos seus. O casal passa a viver nas terras pitiguaras. Portanto, a nostalgia de Martim é sentida pela distância de sua terra natal, enquanto a de Iracema refere-se à ausência de sua tribo, de sua família, dos ideais que ela possuía enquanto virgem consagrada a Tupã. A jovem dá à luz a Moacyr, enquanto Martim se encontra ausente, em guerras e correrias com Poti e outros guerreiros. Nota-se, que coube ao herói, Martim, a missão redentora ou purificadora, juntamente com Iracema de realizar um ideal coletivo, primitivo, encoberto por formações obscuras na história, que foi o esforço de construção mítica das origens da nação brasileira. “*Iracema* tem como modelos os romances históricos europeus, que buscam definir o *Volksggeist* (o espírito ou gênio do povo), pela reconstrução poética do período de formação nacional. No caso brasileiro, esse período é o da colonização”. (FRANCHETTI, 2006, p. 56)

Sozinha, acometida de grande tristeza, por conta do abandono de Martim, Iracema não consegue alimentar-se durante o período da amamentação, e falece após entregar o filho ao pai. Martim parte do Ceará, regressando quatro anos depois, para ali fundar uma cidade e, mediante aliança com os índios prosseguir na luta da posse portuguesa do território do Brasil.

Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em que o amor renasceria com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá (ALENCAR, 2006, p. 84).

Para Campos (1992, p. 132): “É este o momento de “provação experimental” (Bakhtin) em *Iracema*, que a reprojeta no futuro, resgatando-a dos arcanos do “distanciamento épico” onde a

inscrevera Alencar com traço augural, fascinado pela recuperação da “infância histórica” do brasileiro”. Alencar, recusa ao “português de Corte, radicaliza o tupi e faz uma “carnavalização macunaímica”. (CAMPOS, 1992, p. 139)

A obra *Iracema*, portanto, representa, portanto, o mito de origem do povo brasileiro, em que a história é construída por meio da composição de um projeto de nação, como busca para identidade brasileira, por meio da renovação da língua e da estruturação dos personagens e do enredo, manifestados através da linguagem poética e do tema da nostalgia.

4. Considerações finais

Dessa forma, observou-se, que a linguagem estruturada em *Iracema* englobou a compreensão do romance romântico de Alencar, como do contexto histórico-social brasileiro, em que o mito nacional e a poeticidade se ligam e entrelaçam. O discurso poético na obra foi associado à poeticidade encontrada no autor para criar a origem de mito brasileiro no período romântico, ou seja, uma possível construção identitária dos membros da nação, como também, a linguagem poética e plurissignifica que atravessa todo o romance. Com isso, foi a partir do século XX, que *Iracema* recebeu melhor recepção da crítica e se afirmou no posto de cânone, devido a sua arquitetura geral, construção linguística e como mito fundador do povo brasileiro, na medida em que a miscigenação entre uma índia e um português permitiu a constatação e construção da identidade do povo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. *Iracema/Cinco minutos*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. *Iracema: Lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti; notas e comentários Leila Guenther; ilustrações Mônica Leite. Cotia: Atêlie, 2006.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ASSIS, M. _____. In: ALENCAR, J. *Iracema/Cinco minutos*. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 13-19.

BOSI, A. A ficção. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 139-171.

_____. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 176-193.

CAMPOS, H. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 127-145.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.

_____. Os três alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 221-234.

_____. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas; FFCLCH/USP, 1996.

FRANCHETTI, P. Apresentação. In: ALENCAR, J. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti; notas e comentários: Leila Guenther; ilustrações: Mônica Leite. Cotia: Atêlie, 2006, p. 9-83.

FREUD, S. Sobre a transitoriedade. (1916 [1915]). In: _____. *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 14.

JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

_____. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118-162.

_____. O que é a poesia? TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad.: Zênia de Faria,

Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo; introdução de Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad.: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RONCARI, L. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002, p. 287-318.

TADIÉ, J. Y. A narrativa poética. In: _____. *A escrita poética*. Trad.: A. L. S. Camara. Paris: PUF, 1972, p. 5-12.

A TRADIÇÃO MEDIEVAL
EM “OS SINOS” DE ANTÔNIO NOBRE

Lucia Maria Moutinho Ribeiro (UNIRIO)
luciamaria411@hotmail.com

RESUMO

Convém reler a poesia de Antônio Nobre, simbolista português, para quem a poesia equivalia à própria vida. Por isso, consideramo-la autobiográfica. Leiamos, pois, o poema “Os sinos”, apoiados na lição de Luciana Stegagno Picchio, procurando reconhecer nele a permanência dos recursos estilísticos da poética medieval galego-portuguesa.

Palavras-chave: Antônio Nobre. Simbolismo. Idade Média. Os sinos.

Se dialogamos com a reminiscência literária pertinente à criação de um poema de um autor simbolista como Antônio Nobre, convém enumerar os preceitos definidos pela renomada filóloga italiana e professora de língua portuguesa e de literaturas de língua portuguesa, Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), no ensaio “Teoria, questões de método: o método filológico (comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários)”, da obra *A Lição do Texto. Filologia e literatura. Idade Média*, lançada em Lisboa, em 1979, pelas Edições 70.

Nele, a autora concebe a filologia como ciência da linguagem, define a função do filólogo e lhe delimita os instrumentos de trabalho e o campo de ação, estabelecendo que:

- a) o filólogo sabe que seu estatuto é crítico, pois nenhuma constituição textual e nenhuma emenda seriam possíveis fora ou antes da compreensão total do texto, no sentido mais amplo e preciso do termo, de acordo com técnicas interpretativas relacionadas à história ou à ciência, à exegese ou à estatística, à visão diacrônica ou sincrônica dos fenômenos linguísticos e literários em consideração;

- b) a meta derradeira do filólogo consiste em entender quanto um outro homem, distante no tempo e no espaço, confiou aos signos determinada expressão linguística e poética;
- c) o filólogo procura vencer o ruído do tempo para reconstituir o texto e a "*personagem-autor*", sua palavra individual, sua linguagem e estilo;
- d) o método filológico é o mais profundo da indagação crítica;
- e) a pontuação usada pelo filólogo indica sua interpretação do texto poético do passado, e o filólogo moderno deve declarar sua maneira de interpretar e comentar o texto do passado em nota;
- f) o momento da reconstituição textual nunca deve acabar, pois cada interpretação, em qualquer nível, pode repor em discussão a própria natureza do trabalho;
- g) a leitura filológica é uma maneira de enfrentar a obra poética, tentando reconstruir a mensagem segundo a intenção do emissor;
- h) a posição do filólogo em relação a seu objeto de estudo é a posição de quem chega a uma visão sincrônica através de um processo de aquisição de cultura diacrônico;
- i) a análise filológica do texto deve revelar seu valor funcional dentro da estrutura constituída pelo texto, quer dizer, as escolhas do filólogo não devem ser arbitrárias e, sim, caminhar de acordo com as do texto;
- j) metodologicamente, o importante é decidir desde o início da abordagem do texto que objetos de pesquisa se consideram quantificáveis; esclarecer que ponto de vista, o do emissor ou do receptor, se adota; que intencionalidade ou aparência se pretende reconstituir no exame de uma mensagem linguística; que signo se restitui à frase.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Conscientizando-se, portanto, de seu exercício hermenêutico, o filólogo pode chegar, por exemplo, a uma conclusão a respeito da "*canção de mulher*". Para isso, deve circunscrevê-la ao âmbito de cada uma das tradições nacionais, aceites como estruturas significativas, como a "*karja*" moçárabe, a "*chanson de toile*" francesa, a "*cantiga de amigo*" galego-portuguesa e a "*malmaritata*" italiana.

Pode o filólogo depreender, por exemplo, que a lírica galego-portuguesa constitui um sistema de repetições e ligações de tipo paralelístico, empregado intensamente na cantiga de amigo, sejam *bailias*, *marinhas*, *de romaria*, *albas*, que possuem segundo a estudiosa italiana cerca de quarenta esquemas aplicáveis,

Ao apreciar o método de trabalho de Roman Jakobson, ela destaca que, para o eminente linguista russo, o poema, como objeto poético, possui uma estrutura fechada. E, na soma organizada de artifícios e resultado de escolhas (conscientes e inconscientes), que a obra de arte é, há simetrias, correspondências paralelísticas e pares opostos, nos planos retórico, fonológico, gramatical e rítmico. Com isso, atinge ele uma análise completa do texto.

Conclui a autora que a filologia é a ciência da palavra por excelência e possibilita a descodificação de uma mensagem linguística longínqua, reconstruível por meio de critérios imanentes, internos e não transcendentais.

Sem a pretensão de exaurir um texto por meio de uma análise filológica, porque não somos filóloga, examinemos um poema do simbolista português Antônio Nobre (1867-1900), cuja obra está mesmo a demandar uma edição crítica, a fim de saber o quanto este poeta "*confiou aos signos*" (PICCHIO, 1979. p. 58) a sua expressão poética. Privilegiemos o prazer de ler e ouvir Antônio Nobre, a musicalidade e a sonoridade que ecoam dos versos de "Os Sinos". (NOBRE, 1976, p. 85)

OS SINOS

1

Os sinos tocam a noivado,
No ar lavado!
Os sinos tocam, no Ar lavado,
A noivado!
Que linda menina que assoma na rua
Que linda, a andar!
Em êxtase, o povo comenta "que é a Lua,
Que vem a andar..."

Também, algum dia, o Povo na rua,
Quando eu casar,
Ao ver minha Noiva, dirá "que é a Lua
Que vai casar..."

2

E o sino toca a baptizado
Um outro fado!
E o sino toca um outro fado,
A baptizado!

E banham o anjinho na água de neve,
Para o lavar,
E banham o anjinho na água de neve,
Para o sujar.

Ó boa Madrinha, que o enxugas de leve,
Tem dó desses gritos! Compreende esses ais:
Antes o enxugue a Velha! Antes Deus to leve
Não sofre mais...

3

Os sinos dobram por anjinho,
Lá no Minho!
Os sinos dobram lá no Minho!
Por anjinho!

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Que asseada que vai prá cova!
Olhai! olhai!
Sapatinhos de sola nova,
Olhai! olhai!

Ó ricos sapatos de solinha nova,
Bailai! bailai!
Nas eiras que rodam debaixo da cova...
Bailai! bailai!

4

O sino toca prá novena,
Gratiae plena,
E o sino toca, gratiae plena,
Prá novena.

Ide, Meninas, à ladainha,
Ide rezar!
Pensai nas almas como a minha
Ide rezar!

Se, um dia, me deres alguma filhinha,
Ó Mãe dos aflitos! ela há-de ir, também:
Há-de ir às novenas, assim à tardinha,
Com sua Mãe...

5

E o sino chama ao Senhor-fora,
A esta hora!
Os sinos chamam, a esta hora,
Ao/Senhor-fora!

Acendei, Vizinhos, as velas,
Alumiai!
Velas de cera nas janelas!
Alumiai!

E Luas e Estrelas também põem velas,
A alumiar!
E a alminha, a esta hora, já está entre elas,
A alumiar!

E os sinos dobram a defuntos,
Todos juntos!
E os sinos dobram, todos juntos,
A defuntos!

Que triste ver amortalhados!
Senhor! Senhor!
Que triste ver olhos fechados!
Senhor! Senhor!

Que pena me fazem os amortalhados,
Vestidos de preto, deitados de costas...
E de olhos fechados! e de olhos fechados!
E de mãos postas!

E os sinos dobram a defuntos,
Dlim! dlão! dlim! dlom!
E os sinos dobram, todos juntos,
Dlom! dlim! dlim! dlom!

Paris, 1891

Destaquemos da poética nobriana desde o cuidado com o desenho gráfico do texto sobre o espaço branco do papel, ao alternar metros, o tamanho e o tipo das fontes e a estrofação, ao arrumar criteriosamente a ordem dos títulos dos poemas na “*Tábua*”, até o respeito ao rigor do soneto clássico, havendo composto 18 deles.

“Os sinos” de “*Entre Douro e Minho*” e “Os cavaleiros” de “*Lua Quarto-Minguante*” recuperam a tradição da poesia ibérica, ao evocar respectivamente o paralelismo medieval galego-português e o romanceiro.

Com metros alternados a destacar a mancha gráfica do poema, em “Os sinos” reconhecemos os recursos repetitivos e paralelísticos, como o “*leixa-prem*”, que consiste na repetição de um verso inteiro de uma estrofe na seguinte ou na subsequente (cf. primeira estrofe do poema), e os pares opositivos próprios da lírica medieval galega. Aliás, a palavra *verso*, que distingue o texto poético do da prosa, guarda raiz etimológica com a área semântica da *repetição*, com *o voltar atrás* (presente no termo “vice-

-versa"), por meio da rima, do ritmo e do próprio recurso da repetição, também presente em anáforas, característicos do gênero lírico. Este recurso não é só expressivo e estético, como também mnemônico, já que as primeiras manifestações poéticas se davam oralmente.

De feição tradicional, metrificada, rimada e ritmada, a dicção nobriana segue os preceitos da versificação, que muitas vezes se dilui. A rima, se não desaparece totalmente, renuncia à precisão e se apresenta como um retorno de assonâncias. A musicalidade do paralelismo e do refrão medievais ganha em "Os sinos" uma feição simbolista, atraindo o leitor pelo poder de sugestão de imagens enumeradas por uma espécie de associação livre em que palavra puxa palavra.

Não deixa de ser narrativo o texto, pois retrata o curso de uma vida, que termina inevitavelmente em morte. Ele conta a história de um amor fadado ao fim e possui forte apelo visual. O leitor parece que vê o desfiar dos fatos e ouve o repicar dos sinos que acompanha os sacramentos ali relatados: o noivado, o casamento, o batizado. Os noivos se casam ("*Os sinos tocam a noivado*") e têm um filhinho ("*um outro fado*"). Este, batizado com águas de neve, que tanto lavam, porque purificam, como "*sujam*", porque despertam para os percalços da vida, vem de preferência a morrer ("*Os sinos dobram a anjinho*"), junto com a mãe, que "*asseada vai pra cova*". Continuam os sinos a tocar porque é preciso rezar, como nas cantigas de romaria trovadorescas. Reza-se nas novenas, ladainhas e pelos mortos que todos seremos, por mais afortunados e prósperos!

Os sinos dobram a defuntos,
Todos juntos!

Se todo o mundo morre, não há tristeza, senão irônico amargor, como se dá no dobrar dos sinos da última estrofe:

Dlim! dlão! dlim! dlom!,
Dlom! dlim! dlim! dlom!,

que merece até uma sucessão de pontos de exclamação, a saudar o último ato.

Podemos, por isso, considerar memorialística a poesia de Antônio Nobre, registrada no *Só*, segundo o próprio autor (1976, p. 10), "*o livro mais triste que há em Portugal*". Publicado em Paris pelo editor Léon Vanier (o mesmo dos simbolistas franceses Verlaine, Rimbaud e Mallarmé), foi escrito sob o signo da memória, da morte e do desalento, embora a doença que vitimou o poeta tenha sido diagnosticada três anos depois do lançamento em 1892. Por isso, podemos classificar essa produção finissecular e simbolista como neorromântica e autobiográfica também, porque, narcisista, relata passos da vida coincidentes com a biografia de Guilherme de Castilho: desde o escavar do passado, traduzido em inúmeras imagens ao longo dos poemas, como

Moreno coveiro, tocando viola,
A rir e a cantar!
Empresta bom homem, a tua sachola,
Eu quero cavar

(*Antônio*, 1976, p. 13)²

e da infância, até a menção ao nome "Antônio" pelo eu-lírico; as pessoas com quem convivera, todas nomeadas em poesia – os pais, a avó, a babá Carlota, os amigos Manuel e George, a noiva Purinha, a namorada inglesa Miss Charlotte que lhe deu o apelido de "Anto" e que ele incorporou à sua poética; os lugares que percorreu – a praia de Leça a Palmeira, a Universidade de Coimbra que o reprovou duas vezes e o levou a concluir o curso em Paris, os Estados Unidos; as preferências literárias, sobretudo Garrett e Shakespeare:

Mas uma coisa que lhe faz ainda pior,
que o faz saltar e lhe enche a testa de suor
É um grande livro que ele traz sempre consigo,
E nunca o larga: diz que é o seu melhor amigo,
E lê, lê, chama-me: "Carlota, anda a ouvir!"
Mas ... nada oiço. Diz que é o Sr. Shakespeare

(*Males de Anto*, p. 209).

² Citações extraídas da edição em uso, referidas pelo título do poema e número de página.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

O jeito dândi de ser, as viagens (mencionadas com local e data no fim dos poemas) e as figuras populares de pescadores e romeiros... e do assaltante Zé do Telhado, entre outras referências, não escapam a esse enumerar do fluxo da consciência, vazado em verso, rima e métrica, tão diluídos que o aproximam da estética modernista. Manuel Bandeira lhe dedica um texto em *A Cinza das Horas* de 1917.

Assim também Mário de Sá-Carneiro, no poema *Anto*, data-do de Lisboa, 14 de fevereiro de 1915, da coletânea *Indícios de Ouro*, lançada em 1937 pela revista *Presença*, homenageia o autor do *Só* e radicaliza a imagística inovadora, inaugurada por este, em, por exemplo, “*Trás-os-Montes de água*”, “*Açougue de astros*”, “*Mendigas de estrada! mendigas de estrada! Cheias de figos*”, e mais tarde sistematizada pelos futuristas, ao advogar a preferência pela substantivação dos termos, como em “*Íris-abandono*” (CARNEIRO. *Anto*. 1995, p. 94).

Chegando a Portugal, o livro atingiu fama considerável, provocando até mesmo inveja entre os seus contemporâneos, mal disfarçada em crítica, rejeição e deboche, como a paródia “*Pó – sinfonia lírica para trombone*” de autoria de Rivol ou João Sarai-va. O grupo da revista coimbrã *Insubmissos* acusa Nobre de ter plagiado o Guerra Junqueiro de *Os simples*, apelidando-o de Antônio Junqueiro da Guerra Nobre. Em carta a Antônio Nobre, porém, o próprio Junqueiro põe fim às calúnias, provando ser aquele fato inverídico, pois a sua composição datava de maio, um mês após a vinda a público do *Só*. Além disso, muitos poemas deste, conforme inscrição ao fim deles, foram bem anteriores a 1892, data da primeira edição. A verdade é que tais fatos abateram o nosso poeta, um ser fraco e magoado por natureza, o que transparece na obra carregada de informações autobiográficas, como se o *Só* se constituísse de precoces memórias de um rapaz de vinte e cinco anos, a essa altura já cansado de viver, ansiando por uma doença fatal. Agostinho Campos afirma que o poeta, durante a produção do livro, gozava de muita saúde, apesar de uma predisposição pelo macabro, pelo apelo à morte. Antônio Nobre, o homem, era são; Anto, o poeta e personagem de ficção que aquele compôs, é que

era doente. Tão aguda dicotomia entre o estado físico real do homem e o do poeta, imaginado, leva à própria visão de mundo de Nobre, baseada no choque entre sonho e realidade, presente em quase todos os poemas do *Só*.

Essa ambiguidade lembra a figura carismática e mendiga do roqueiro inglês Kurt Cobain, líder da banda Nirvana, que se suicidou aos 27 anos e cuja glória e declínio podemos conhecer no documentário de Brett Morgan, *Cobain: montage of heck* (EUA, 2014), um ser humilhado e rejeitado de nascença.

A tarefa aqui desempenhada tentou, pois, apreender uma expressão linguística e poética, por mais distante no tempo e no espaço, e vencer o ruído do tempo, restituindo o texto ao presente, reconstruindo a mensagem segundo a intenção do emissor, conforme a lição daquela professora, em busca de manter a chama acesa da leitura de Antônio Nobre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Agostinho de. *Antônio Nobre e os males de Anto*. Lisboa: Império, 1940.

CASTILHO, Guilherme de. *Antônio Nobre, a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, [s. d.].

COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas, 1976.

NOBRE, António. *Só*. Porto: Figueirinhas, 1976.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Medievalite: António Nobre e o medievalismo finissecular. *Boletín galego de literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, n. 39-40, p. 91-117, 2008. Disponível em: <http://www.dspad.usc.es/bitstream/10347/7589/1/pg_091_118_blg3_9-40.pdf>. Acesso em: 18-04-2015.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A lição do texto*. Filologia e literatura. Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ALVARENGA PEIXOTO E A CRÍTICA LITERÁRIA³

Caio Cesar Esteves de Souza (USP)
caio.esteves.souza@usp.br

RESUMO

Este texto pretende apresentar um pequeno resumo da relação entre a crítica literária brasileira e a poesia atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto, poeta luso-brasileiro do período colonial que atuou como um dos líderes da Inconfidência Mineira. É uma apresentação limitada, na medida em que apenas desenvolve um pequeno panorama muito fragmentado dessa relação, que foi expandido em pesquisas posteriores. Sendo assim, optei por uma abordagem que deixasse marcadas as limitações do texto, a começar pelo uso da primeira pessoa do singular, evidenciando se tratar do relato de um processo investigativo, e não de uma análise já concluída. O intuito é apresentar questões pertinentes à reflexão proposta, não respondê-las.

Palavras-chave: Alvarenga Peixoto. Crítica literária. Limitações do texto.

Pensei em iniciar esta apresentação explicitando o seu caráter improvável e deslocado. Improvável, se considerarmos quantos de nós, estudantes de pós-graduação na área de letras, de fato lemos algum poema ou tivemos algum contato com a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Particularmente, eu soube de sua existência em uma conversa com o meu orientador, o Prof. Dr. João Adolfo Hansen, enquanto tomávamos um café no intervalo de uma aula. Depois disso, me interessei e fui procurar mais sobre o poeta, mas nunca mais voltei a ouvir o seu nome dentro da USP ou de qualquer outra universidade.

Improvável, também, por ser um estudante do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, que conta com 23 professores cadastrados, dos quais apenas um se dedica aos estudos coloniais. Não aponto a improbabilidade para tentar elevar a

³ Este texto é fruto do projeto de mestrado “Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo”, sob orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen, e foi desenvolvido com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atualmente, o projeto é financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

importância do que digo, mas apenas para que vocês entendam a partir de onde a minha pesquisa fala. Disse, também, que a minha apresentação é deslocada. Isso tem duas razões simples: em primeiro lugar, ela se dá em um congresso cujo foco são as áreas de filologia e linguística. Se, por um lado, a minha pesquisa se aproximará muito da primeira área em fases futuras, por outro, ela se distancia grandemente da segunda. Além disso, falo numa sala ao lado de apresentações muito interessantes, com o foco nas letras dos séculos XX e XXI, diante das quais o que digo parece se referir a uma pré-história muito distante.

Portanto, tendo em vista esse lugar particular de enunciação, creio ser importante apresentar o poeta, antes de falar da sua recepção. Sabemos que Alvarenga Peixoto nasceu em 1744 (embora haja algumas controvérsias que indicariam seu nascimento um ano antes) aqui, no Rio de Janeiro, onde teria estudado no Colégio dos Jesuítas. Com a expulsão da Ordem por Pombal, Alvarenga partiria para Coimbra, onde se formou em Leis. Após exercer um período de magistratura em Sintra, teria sido nomeado Ouvidor do Rio das Mortes, em 1775, voltando para o Brasil. Em Vila Rica, se envolveu com Bárbara Heliodora e, em 1779, teve uma filha ilegítima, Maria Ifigênia, que causou a ira na população local, forçando os dois a se casarem em 1781. Durante sua infância e a vida em Portugal, Alvarenga Peixoto teria feito amizade com Basílio da Gama e, em Vila Rica, aproximou-se muito de Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa. A primeira amizade legou um soneto, publicado na primeira edição de *O Uruguai*, em 1769, cujo *incipit* é “Entro pelo Uruguai: vejo a cultura”. A outra, teria criado o ambiente para a Inconfidência Mineira, vinte anos depois. Alvarenga Peixoto é preso em 1789 como um dos líderes da conjuração. Três anos depois, foi condenado à morte, mas teve sua pena comutada a degredo em Angola. No entanto, só sobreviveu seis meses em África. Dessa vida cheia de lacunas, nos restaram quase quarenta poemas: trinta e três estabelecidos pela edição crítica de Manuel Rodrigues Lapa e outros cinco recentemente descobertos por Francisco Topa. Desses, apenas três teriam sido publicados em vida.

Com esses elementos, não é difícil imaginarmos que o século XIX o retratou como um nacionalista impetuoso que foi injustificado pelo destino. De fato, as apresentações de sua poesia, durante todo o século, desde o *Parnaso Brasileiro*, do Cônego Januário da Cunha Barbosa, em 1829, têm como marco principal um forte biografismo no qual a adjetivação de “poeta” com o termo “inconfidente” acaba dizendo mais do que os poemas em si. Barbosa louva o seu “feliz engenho”, acompanhado de “nobre eloquência” e do fato de ser “rico em conhecimentos” (BARBOSA, 1832, p. 4). Pereira da Silva, em 1843, inicia a vasta tradição de definir a poesia de Alvarenga Peixoto pelo que ela não é, afirmando que “seus sonetos não têm o delicado pensamento (...) dos sonetos de Claudio Manuel da Costa” e que “suas poesias ligeiras não correm musicalmente (...) [como a] dos versos de Thomaz Antonio Gonzaga” (SILVA, 1843, p. 331).

Em 1840, Francisco Adolfo de Varnhagen, em seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, indica a possibilidade de Alvarenga Peixoto ser o autor das *Cartas Chilenas*, devido a algumas características recorrentes em seus outros poemas e na obra mencionada. Apesar de improcedente, essa afirmação gerou uma polêmica que resistiu até boa parte do século XX, levando autores de peso como Manuel Bandeira e Rodrigues Lapa a se pronunciarem sobre o tema.

Apenas em 1865 é feita uma compilação de todos os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, feita por Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Essa compilação é precedida por uma longa nota biográfica, largamente amparada nos processos da inconfidência e na intenção de Norberto de mostrar que “a pátria e a posteridade (...) vingam seu nome da infâmia a que votaram a sua memória, colocando-lhe o busto no panteão das letras brasileiras” (SILVA, 1865, p. 60). É, evidentemente, uma abordagem marcada pelo tempo, mas não podemos diminuir o seu mérito numa época em que nada com maior fôlego havia sido produzido acerca do poeta.

Durante todo o século XIX, é possível vermos a abordagem nacionalista muito marcada, desde os autores já mencionados, até

outros mais conhecidos hoje, como José Veríssimo e Sílvio Romero, que diz que “o brasileiro de Peixoto era ativo, militante” (ROMERO, 1888, p. 279). Essa leitura, no entanto, não se encerra com a chegada do século XX, causando uma sensação de prolongamento do século XIX até muito além dos 100 anos a que tradicionalmente é resumido.

Antonio Cândido de Mello e Souza, em meados do século XX, emite um juízo que será retomado por diversos outros críticos literários respeitados atualmente, como Alfredo Bosi e José Adalberto Castello. Segundo Candido: “Perfeitamente enquadrado na lição arcádica, Alvarenga Peixoto escreve como quem se exercita, aplicando fórmulas com talento mediano e versejando por desfascio. Por isso é mediana a qualidade de quase todos os seus poemas”. (SOUZA, 2012, p. 114)

Dessa apreciação, o que fica claro é que nada em Alvarenga Peixoto valeria a leitura, já que não passa da mediania de uma época também mediana.

Quais seriam os pressupostos dessa leitura? Qual tipo de critério Antonio Candido emprega para afirmar de forma tão contundente a mediania de Alvarenga Peixoto? Mais adiante, sua afirmação fica ainda mais contundente, como podemos notar nesse trecho: “Mas, só quando aparecem poetas capazes de superar a estrita preocupação *ilustrada* e comunicar no verso a beleza do mundo e a emoção dos seres, é que esta geração alcançará verdadeiramente a poesia(...)”. (SOUZA, 2012, p. 117)

Candido diz que os juízos produzidos na sua Formação da Literatura Brasileira – originalmente publicada em 1957 – são “fundado sobretudo no gosto” (SOUZA, 2012, p. 12). Dessa forma, não são propriamente estéticos, mas opiniáticos. Sabemos que o gosto tem suas bases em conceitos estéticos, mas seria o suficiente para estabelecer um juízo propriamente crítico? O livro de Antonio Candido é, de fato, muito bom dentro do que se pretende, mas suas bases são problemáticas. Mais problemático ainda é insistir em segui-las ainda hoje, quando tanta coisa já foi produzida a partir e sobre esse método crítico. No entanto, não são poucos

que seguem essa leitura, mais pelo conforto de se sustentar pelo senso comum, que por um processo de reflexão ativa acerca de seus procedimentos críticos.

Apesar da continuação até os dias atuais dessa abordagem opiniática, romântica e teleológica de Candido e seus seguidores, outros estudiosos se pronunciaram sobre o tema sem se limitarem a repetir clichês críticos. Um deles é Manuel Rodrigues Lapa que, em 1960, escreveu o mais completo estudo biográfico sobre o autor, publicado com o título *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*. Além disso, Lapa reeditou todos os poemas conhecidos e alguns inéditos atribuídos ao autor, acompanhados de uma série de cartas e documentos jurídicos que comprovam suas leituras biográficas.

No entanto, o *corpus* propriamente poético ainda se encontrava pouco estudado. Lapa segue uma leitura biografista, que entende o poema como escrita sobre o vivido, ignorando o que há de ficção e arte retórica neles.

Uma abordagem menos anacrônica só seria possível a partir dos estudos feitos por João Adolfo Hansen que, em seu livro *A Sátira e o Engenho*, dedicado aos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, inicia os estudos das práticas de representação seiscentistas (e, posteriormente, quinhentistas e setecentistas) lusobrasileiras tendo em mente os gêneros poéticos e retóricos que emulam. Em vez de pensar em termos de *antecipação* da literatura romântica, Hansen propõe pensarmos em *emulação* das autoridades retóricas dos gêneros aos quais esses poetas se dedicavam, desde os gregos e romanos, até seus contemporâneos.

Em seu texto intitulado “Ilustração católica, pastoral árcade & civilização”, publicado em 2004, João Adolfo Hansen afirma que “a principal finalidade da poesia da ‘Ilustração católica’ é o *docere*. Praticamente todos os poetas desse tempo preferem a forma dramática para realizar a função de ensino” (HANSEN, 2004, p. 36), o que é exemplificado com as líras de Gonzaga, nas quais Dirceu assume uma postura elevada e grave e expõe lições sobre temas pertinentes para Marília, que se mantém em silêncio. Essa finalidade seria justificada pela própria definição de ilustração da-

da pelo autor: “o que pode especificá-la *poeticamente* como ‘ilustração’ é o fato de reduzir drasticamente os ornatos da elocução ao adaptar gêneros, formas e estilos, como os da bucólica antiga, aos assuntos coloniais” (HANSEN, 2004, p. 16). Essa redução dos ornatos para acomodá-los ao juízo causa um movimento inverso ao esperado pela crítica romântica, já que busca se aproximar da mediania, em vez de aspirar pela novidade ou originalidade.

Outros grandes críticos seguiram e seguem essa abordagem, como Ivan Teixeira, Adma Muhana, Ricardo Martins Valle e Marcello Moreira. São poucos, em relação à massa de críticos que segue a abordagem teleológica, mas seus estudos já nos mostraram a falta de pertinência de uma abordagem anacrônica que desconsidere as especificidades dessas práticas de representação tão distintas das atuais. No entanto, parte da crítica literária opta por ignorá-los, dedicando-se à repetição de clichês já tão repetidos que se esvaziaram de sentido.

Deixei de fora, aqui, a vasta quantidade de historiografias literárias produzidas durante o século XX, por dois motivos básicos. Em primeiro lugar, este texto se quer curto e resumido, já que se trata de um trabalho em progresso, desenvolvido nos primeiros meses de um mestrado. Em segundo, a investigação dessa crítica nos mostra uma grande esterilidade intelectual, já que os mesmos clichês e problemas interpretativos se repetem infinitamente em suas páginas, seja naquelas do início do século passado, seja nas mais recentes, como a de Carlos Nejar, publicada em 2007. Mas essa abordagem foge às possibilidades deste pequeno texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, J. d. *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Nacional, 1832.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999.

HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização. *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, n. 3, p. 11-47, 2004.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Obras poéticas de Ignácio José de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio Histórico Sobre as Lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

LITERATURA E PINTURA: CONJUNÇÕES ESTÉTICAS

Egle Pereira da Silva (UFRJ)
eglesilva@hotmail.com

RESUMO

Tendo como ponto de partida a obra do escritor norte-americano Paul Auster e a teoria do historiador da arte alemão Aby Warburg, a presente comunicação pretende investigar a relação entre literatura e artes plásticas, mais precisamente, a ideia de que ambas exigem de quem as lê uma alternativa ousada de leitura, calcada num paradoxo singular: serem lidas não pela via da língua comum, mas por intermédio de signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor disposto e inventivo, ao mesmo tempo que estes seguem um código estabelecido, e somente o seu desconhecimento impeça o seu deslindamento.

Palavras-chave: Paul Auster. Aby Warburg. Literatura. Artes.

Este trabalho toma como ponto de partida o pensamento do historiador da arte, o alemão Aby Warburg, aplicando-o à literatura do escritor norte-americano Paul Auster, mais precisamente, articulando-o com o diálogo que o autor estabelece entre literatura e artes plásticas na sua vasta obra, em especial na poesia.

Warburg, em seus estudos sobre a influência da Antiguidade na evolução estilística do primeiro Renascimento destaca uma linguagem gestual típica da arte antiga que se repete séculos depois: a mão levantada em forma de proteção a um ataque. Auster também trabalha com gestos que se repetem como imagem, na sua poesia e na sua prosa. Uma em especial se destaca: o homem sozinho em seu quarto escrevendo.

Na obra de Auster, o quarto não simboliza uma consciência hermética, a representação do sofrimento mental daquele que o habita; ao contrário, ele é um convite para quem nele está voltar a sua atenção para o exterior, para o mundo além dele, metaforizado na luz vazando das janelas, tal qual nos quadros de Vermeer, ou,

na claridade que não invade o quarto, em *Quarto em Arles* (1888-1899), famoso quadro de Van Gogh.

Todavia, há uma sutil diferença entre as mulheres de Vermeer em seus quartos e aquele que escreve no quarto de Auster: enquanto aquelas, sozinhas em seus aposentos, com a luz forte do mundo real jorrando por uma janela (aberta e/ou fechada), na imobilidade de suas solidões, são uma evocação quase dolorosa do dia a dia em suas variáveis domésticas, o escritor sozinho em seu quarto traçado por Auster é a imagem da felicidade de quem está prestes a descobrir uma verdade terrível e inimaginável, e se rejubila com esse novo poder outorgado por si mesmo: o de *sublime alquimista* capaz de transformar o mundo a seu bel-prazer – se a verdade por alcançar é terrível e inimaginável, o é simplesmente porque ele diz que é.

A sensação experimentada pelo escritor no quarto de Auster, e que ele leva seus leitores a sentir também, é igualmente diferente da impressão passada pelo quarto pintado por Van Gogh: embora o artista diga não haver nada nele com os postigos fechados, tudo nele está obstruído – uma cama bloqueia uma porta; uma cadeira bloqueia outra porta; a janela está fechada, não se pode entrar nele, tampouco sair. Sufocado entre os móveis e os objetos do cotidiano, ali presentes, há um grito de dor e aflição de quem o ocupa e foi conscientemente forçado a habitar. O mundo real termina na porta atrás da barricada; o do artista começa neste espaço fechado, impenetrável e de profunda solidão: o quarto não é só a imagem da solidão de um homem, mas a substância dessa solidão. Pesada e irrespirável, tal solidão só pode ser apresentada nos seus termos, tal qual visualizado na tela do artista. A solidão de Auster é de tipo diferente, irradia-se para fora do quarto, mesmo não saindo dele. Ela não só é capaz de atravessar paredes, como também de derrubá-las. Uma passagem de “Espaços Brancos” é emblemática do aqui dito:

Caminho entre essas quatro paredes, e enquanto estou aqui posso ir aonde quiser. Posso ir de um extremo ao outro do quarto e tocar qualquer uma das quatro paredes. Ou até todas as paredes, uma depois da outra, exatamente como quiser [...] A luz, que vaza das jane-

las, nunca projeta duas vezes a mesma sombra, e a cada momento eu me sinto a beira de descobrir alguma verdade terrível, inimaginável. São momentos de grande felicidade para mim. (AUSTER, 2013, p. 330-331)

"Solidão" e "memória" estão intimamente ligados à imagética do quarto: ao lermos a passagem citada, sentimos o escritor se descolando simultaneamente para dentro de si mesmo e para fora do mundo. Entre quatro paredes, ele experimenta uma súbita consciência: mesmo sozinho em seu quarto, na mais profunda solidão, ele não está só, ou melhor, ao tentar falar/escrever a sua solidão (o escritor precisa estar só para escrever), ele torna-se mais do que apenas ele mesmo, mas vários outros. Único lugar do mundo só seu, o quarto, espaço tão particular, não só o liga ao resto da humanidade como – em sua *escuridão mágica* – tem o poder de fazer as coisas acontecerem. Neste exato momento, quando as coisas acontecem, a memória surge, não apenas como ressurreição de um passado particular, mas principalmente como uma imersão no passado dos outros, i.e., na história, da qual o escritor é tanto testemunha como participante e observador à distância. Tudo está presente na mente do escritor, ao mesmo tempo; cada coisa reflete a luz de todas as outras, a sua única e inexpugnável *radiância*.

Se há um motivo para o escritor estar no quarto escrevendo é porque há algo dentro de si que anseia por ver tudo novamente, saborear o caos das coisas em sua crua e imediata simultaneidade. Contudo, a escrita disto é difícil, lenta e delicada: a caneta não é capaz de alcançar as palavras descobertas no espaço da memória. Algumas foram para sempre perdidas, outras talvez possam ser lembradas, para novamente escaparem. Não é possível ter certeza de nada. A única certeza possível é do texto, todo livro na verdade, ser sempre uma imagem de solidão. As palavras nele contidas representam muitos meses, até mesmo muitos anos da solidão do seu escriba. Logo, ao ler o trabalho escrito por outro, o leitor defronta-se com uma parte desta solidão, nela penetra e a torna igualmente sua. Um problema aqui se instaura, pois quando uma solidão é rompida, assumida por outros, ela deixa de ser o que ela é para transformar-se numa estranha forma de companheirismo: o leitor é

uma espécie de fantasma do escritor. Ele tanto está no quarto com ele como não está; coabita esse espaço, apesar de fisicamente ausente.

Há nesta metamorfose suscitada pela solidão uma mecânica similar à da memória: tudo nela é o mesmo e outra coisa; é menos o passado contido nos homens do que a prova de suas vidas no presente; sensação física; marca impressa do passado a permanecer no corpo, e sobre a qual não se tem controle. Se um homem quiser estar realmente presente em seu entorno, ele deve pensar menos em si mesmo e mais no mundo diante de seus olhos. Ele deve esquecer a si próprio para estar lá, como uma forma de viver a própria vida sem perder nada dela. Desse esquecimento advém o poder da memória nos escritos de Auster.

Memória é o que os artistas do Renascimento parecem querer resgatar ao lançarem seu olhar criativo para a Grécia Antiga. Warburg chama a esse movimento “arqueologia fiel” do passado. Ou seja, um processo de escavação, coleta e estudo do passado através de seus materiais restantes. Ler a obra de Auster requer uma fórmula parecida. Desterrar sua poesia, pouco conhecida e estudada, é se deparar com outro gesto igualmente repetido em sua obra: o do escritor que articula literatura e artes plásticas; escrita e pintura.

Tal diálogo acontece tanto dentro como fora do livro. Ele aparece nas capas de seus livros, no interior de seus poemas e no título deles. *Effigies* (1976), terceiro livro de poesia de Auster, é um bom exemplo da relação escrita-pintura. Este livreto foi o único de sua fase poética a ser relançado, numa edição luxuosa e limitada, apenas vinte exemplares, com ilustrações da artista plástica Sarah Horowitz. Para cada exemplar, Horowitz fez desenhos específicos, o que torna cada volume único.

Fragments from cold, quarto livro de poesia do autor, também dialoga com as artes plásticas. Neste livro, a capa e cada poema são acompanhados pelo impactante desenho do artista plástico Norman Bluhm: pinceladas negras furiosas cortando a folha em branco que abriga os poemas e os traços do pintor. É preciso sali-

entar que não houve colaboração entre poeta e pintor, os poemas foram escritos antes, e só depois de prontos Bluhm teve acesso a eles. O processo de trabalho de Bluhm é curioso: ao receber os poemas de Auster, colou-os um ao lado do outro na parede de seu *studio* e passou o pincel por toda a sua extensão. Trata-se, na verdade, de uma única pintura, cortada em pedaços. Ou seja, uma pintura que é o fragmento de si mesma. Nessa perspectiva, a pintura se coloca em consonância com o próprio título do livro que lhe serve de tela.

A relação entre poesia e arte, em *Fragments from cold*, não fica restrita à capa e às pinceladas que acompanham as palavras no espaço branco da folha, ela se faz presente nos próprios poemas: Van Gogh é uma presença forte. O poema "*Reminiscence of Home*" faz eco com o quadro "*Reminiscence of the North*", do famoso pintor.

Seu último livro de poesia, *Facing the music* (1980), também apresenta o mesmo capricho estético dos livros aqui citados: a capa já é por si só uma obra-prima e um caminho para entender o trabalho de Auster como um todo: uma antiga ilustração, "*Pulley*", retirada do livro *Technical history of macrocosm*, do físico, filósofo e ocultista inglês, Robert Fludd (1574-1637).

Na gravura, vemos um homem erguendo uma grande e pesada pedra por meio de um equipamento mecânico constituído de cordas e roldanas preso a um objeto suspenso no ar com aspecto de meia-lua, com um rosto em seu interior aparentando ser masculino, mas não permitindo qualquer tipo de identificação, pois dele só podemos ver o contorno de um dos lados da face; sequer os olhos são visíveis, como se essa lua e esse rosto estranho que ela abriga, representassem todo o manancial de possibilidades que abriga o sujeito, o que ele carrega de mais sombrio e luminoso dentro de si, como o amor, a imaginação, a loucura, o desejo humano de transcendência. Ao mesmo tempo, é corpo material, físico, percebido pela visão – corpo celeste, pedra no céu, que ajuda o homem a carregar o peso do mundo, por conta de uma força mai-

or, invisível, escura que faz com que exista uma atração mútua entre eles e dessa gravitação não pudessem se livrar.

Lua, pedra, céu, ar são imagens importantes no *corpus* textual de Auster. Não podemos esquecer os títulos de alguns de seus romances – *Moon palace* (1989) e *Mr. Vertigo* (1994) – e de um curto ensaio chamado 'Moonlight in the Brooklyn Museum', sobre a tela "Moonlight" de Ralph Albert Blakelock (1847-1919).

As ilustrações das capas e até mesmo do interior dos livros de poesia de Auster constituem uma corajosa alternativa de leitura, em especial de suas imagens e metáforas: serem lidas sem que o leitor esteja baseado numa língua comum, por intermédio de signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor disposto e inventivo. Contudo, essa mesma alternativa serve de alerta: na maior parte dos casos, os signos seguem um código estabelecido, e somente a ignorância desse código impede o leitor de lê-los. Mesmo assim (ou até por isso), este percorre as páginas dos livros com deliciosa atenção; detém-se nas suas imagens nada familiares e tenta reconstituir sua história, imaginar para que servem, ali, presas às sequências dos versos ou à folha da capa; inventa um significado para essas figuras que parecem falar com ele em uma espécie de língua estrangeira, ainda não aprendida.

As ilustrações que compõem os livros de poesia de Auster, tanto dentro quanto fora dele, parecem querer indicar uma coisa só: ainda que o material lido nos fale por meio de uma língua desconhecida, mesmo não conseguindo entendê-la podemos em geral atribuir-lhe um sentido, não necessariamente o dito no texto, como se toda leitura contasse também com a capacidade criativa de quem o lê.

É como se no diálogo com outras formas de arte a poesia já mostrasse a posição do autor em relação ao sentido de texto e da própria literatura: tecido complexo de relações entre elementos de diferentes níveis e formas que torna possível a significação; espaço polissêmico no qual outros textos e manifestações artísticas variadas se cruzam. Não se deve, todavia, confundir essa multiplici-

dade, nem as diferentes paisagens que se apresentam com referências marcadas, vinculação voluntária, consciente e explícita a outros autores, artistas e obras. Mais abrangente, o texto e a literatura são campos abertos de expressões, muitas delas anônimas, cuja origem se perde: são citações sem aspas, automáticas, independente da intervenção consciente da vontade. Ou seja, espaço trans-histórico, trans-social, transcultural e transpolítico onde diferentes códigos são projetados indefinidamente e tornam aquele que é citado de certa forma anônimo. Não apenas isso, região onde a linguagem é tematizada como errância, vazio, silêncio; e o leitor, entendido não mais como um receptor passivo, e sim um "coautor", pois também gera sentidos infinitos, é convidado a entrar na sua circularidade e se deixar interrogar por ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTER, Paul. *White spaces*. New York: Station Hill, 1980.
- _____; HOROWITZ, Sarah. *Effigies*. Portland: Wisedurck, 2012.
- _____. *Paul Auster* [todos os poemas]. Trad.: Caetano W. Galindo. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2013.
- GOGH, Van; LEEUW, Ronald. *The letters of Van Gogh*. Trad.: Arnold J. Pomerans. London: Penguin, 1998.
- GOWING, Lawrence. *Vermeer*. California: University of California, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *A history of reading*. London: Penguin, 1997.
- SILVA, Egle Pereira da. Máscara e dissimulação na Cidade de Vidro de Paul Auster. *Revista Garrafa*, n. 4, set./dez.2004. Disponível em:
<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm>.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

_____. *A poesia de Paul Auster*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). – Instituto de Letras/Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlim: B. G. Teubner, 1932.

_____. *Schlangenritual*. Ein Reisebericht. Berlim: Klaus Wagenbach, 1988.

_____. *The renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of the European Renaissance. Trad.: D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

**MATIZES ELOQUENTES:
AS TRANSLITERAÇÕES METAFÓRICAS
DE IMAGENS CORPORAIS
NA PARENÉTICA DE ANTÔNIO VIEIRA**

Clovis Gomes Correa Filho (UERJ)
clovescritor@gmail.com

RESUMO

Com a análise da obra do Padre Antônio Vieira, mais especificamente seus sermões, como também a leitura de textos teóricos sobre a prédica do jesuíta, o trabalho aborda as especificidades da sermônica vieiriana – com base na *ut pictura poesis*, uma formulação cristalizada no modelo pictural dominante nas letras portuguesas do séc. XVII – como também o antropomorfismo dos conceitos predicáveis do período em questão; ou seja, o corpo como imagética da pregação e como instrumento palpável de suas figurações teológicas e da exegese alegórica. Esse tipo de alegoria é muito mais que uma metáfora continuada, e os pensamentos não se restringem a um único tropo significativo. Nisto é que se difere a retórica do inaciano: as relações de pensamento, causa e semelhança não se dão por meio de substituições, mas como pares que são conduzidos numa bela dança que possibilita infundáveis manifestações do pensamento. Não como um conjunto de pedras preciosas, dispostas hermeticamente para uma ornamentação discursiva, de pesos e valores hierarquicamente definidos, mas sim, um conjunto de pedras preciosas que, livremente acomodadas dentro de seu caleidoscópio retórico, abarcam uma linguagem que lhes é própria. Mais do que um simples prazer estético, as imagens possuem uma capacidade de abrir ao seu ouvinte uma compreensão imediata, enquanto o conteúdo teológico oferece uma explicação conceitual de forma mais lenta. Partiremos, portanto, de duas questões consideráveis para exemplificar isso: a primeira nos leva a analisar a autoria, a gênese de tais imagens. Em seguida, teremos de determinar a função das imagens na prédica do padre.

Palavras-chave: Retórica, Metáforas de imagens corporais, Antônio Vieira.

1. Introdução

Segundo os Dicionários, o termo pictórico é relativo ao nome pintura, enquanto o adjetivo pictural é sinônimo de pitoresco, pictórico. Estes derivam do adjetivo italiano *pittresco*, que significa "digno de ser pintado", e vem da pintura da paisagem desen-

volvida no Renascimento italiano. Em nosso pensamento, este seria o adjetivo certo para ilustrar toda a concepção retórica de Antônio Vieira – pois tamanho é o apelo imagético com que certos pensamentos são desenvolvidos pelo padre em seus sermões, nos obrigando a recorrer para a representação gráfica e, assim, poderemos melhor compreender o seu desenvolvimento.

Com a análise da obra de Vieira, mais especificamente seus sermões, como também a leitura de textos teóricos sobre a prédica do jesuíta, o passo inicial será abordar as especificidades acerca da sermônística vieiriana – com base na *ut pictura poesis*, uma formulação cristalizada no modelo pictural dominante nas letras portuguesas do séc. XVII – como o antropomorfismo dos conceitos predicáveis do período em questão, ou seja, o corpo como imagética da pregação e como instrumento palpável das figurações teológicas e da exegese alegórica.

É imprescindível observar que a substancialização dos dispositivos da retórica antiga não é apenas funcional em Antônio Vieira, mas puramente teológica – pois traz o espiritual em forma corpórea para os sermões, sem que este seja um *pároikos* (do grego *πάροικος*, estrangeiro, forasteiro) ou mesmo algo distante para seu auditório; ao contrário, deixa claro que é algo que permeia tudo em redor. O embasamento veio dos sermões vieirianos, além de obras e textos críticos de autores como Alcir Pécora, Adolfo Hansen, Ana Lúcia de Oliveira, Severo Sarduy e Margarida Mendes – dentre outros lidos observados com minúcia e extremo cuidado para não cair na armadilha de considerar conceitos literários posteriores aos materiais analisados, mas sim, partir dos próprios pressupostos retórico-poéticos vigentes na época.

A força estava na ambiguidade dos signos, que fazia com que os sermões ganhassem uma forma bela e instigante aos ouvidos do público. Eles reproduziam a motivação anfibológica do mundo em sua estrutura, apresentando signos verbais concretos, animados por significados divinos. E somado a esse instigante recurso de “espiritualização” dos signos, a Igreja também investiu em amplos estudos sobre Retórica para a elaboração de um mode-

lo para os sermões, o que levou João Adolfo Hansen (1994, p. 28-55) pontuar que, tomando como *forma mentis* a retórica aristotélica, o discurso religioso fazia largo uso da proporção decorosa, da emulação e do engenho – o que nos remete a uma análise de Severo Sarduy de que o Barroco seria um “desvio ou anomalia de uma forma precedente, forma equilibrada e pura, representada pelo Clássico (SARDUY, 1987, p. 150) –, e acrescenta:

(...) o "discurso engenhoso" cifra-se em alegorias, estas consistem na exposição de significações abstratas, conceituais, através de figurações roubadas ao sensível, numa espécie de criptografia oferecida a um duplo percurso do olho: interior e figural, a alegoria materializa visualmente, falada e escrita, uma interioridade de autor; lida e ouvida, exige um esforço de tradução para que se descubra seu sentido secreto, encoberto pela exterioridade sensível. (HANSEN, 1978, p. 175)

2. A gênese das imagens

As letras classificadas atualmente como barrocas reciclaram diversos procedimentos retórico-poéticos clássicos. Com efeito, Severo Sarduy, em sua obra *Ensayos Generales Sobre El Barroco*, afirma que a predileção do poeta barroco pelos termos de ouro e joias, essencialmente, não revela um gosto "profundo" pelos materiais de que são feitos. Busca na imaginação explorar os segredos e camadas de uma substância. Estes elementos, estes metais, essas joias não são utilizados senão por sua função mais superficial e abstrata: uma espécie de valência definida por um sistema de oposições descontínuas e que evoca mais as combinações de nossa química atual do que as transmutações atômicas da antiga alquimia. Todavia, tais procedimentos encontram-se em total hibridismo em se tratando da prédica de Vieira. A sua alegoria é muito mais que uma metáfora continuada, e os pensamentos não se restringem a um único *tropo* significativo. E nisto é que se difere a retórica de Vieira: as relações de pensamento, causa e semelhança não se dão por meio de substituições, mas como pares que são conduzidos numa bela dança que possibilita infindáveis manifestações do pensamento. Não como um conjunto de pedras precio-

sas, dispostas hermeticamente para uma quantitativa ornamentação discursiva, de pesos e valores hierarquicamente definidos, mas sim um conjunto de pedras preciosas que, livremente acomodadas dentro de seu caleidoscópio retórico, movimentam-se numa bela contradação, com densa leveza e pesada suavidade.

As imagens criadas pelo jesuíta abarcam uma linguagem conceitual que lhes é própria. Mais do que um simples prazer estético, as imagens possuem uma capacidade de abrir ao seu ouvinte uma compreensão imediata, enquanto o conteúdo teológico oferece uma explicação conceitual de forma mais lenta. Muitos religiosos contemporâneos de Vieira, assim como autores do século XVII, recorreram a este meio. A grande dificuldade para nós, hoje em dia, habita no fato de que a intenção didática e a função estética estão submetidas a correntes e a modelos de pensamento próprios do tempo em que são produzidos, tal como nos tratados científicos, mesmo se não tomamos consciência de tais correntes. A esquematização, hoje, acaba por reduzir a ilustração ao essencial.

O código da figuração barroca não ousava se colocar sobre objetos inteiramente reais, terrestres, ou eles, por sua densidade de informações, seriam resistentes à lei, à representação. Mas Vieira perverte essa lógica e assume uma postura ousada em sua prédica: o incorpóreo torna-se corpóreo, o *lógos* (outrora invisível e imaterial) torna-se visível e palpável, tangível ao seu ouvinte; e tudo isso devido à impecável “transliteração metafórica”, à “metamorfose” dos aparatos retóricos propostos pelo padre, possuindo como proposta uma *phýsis* (referindo-se à *phýestai* – ser gerado, nascer, crescer dentro de; também “crescimento espontâneo, de própria força”) que faz brotar no ouvinte a transformação necessária para uma vida de acordo com os preceitos da dominante Igreja Católica – em um período de contra reforma, bastante movediço em se tratando de assuntos religiosos.

Em Vieira, a Autoridade Divina é a chave mestra que parte de sua própria referência – A Palavra de Deus – para uma natureza mimética que permite o artifício da “sedução pelo discurso” com maior autonomia e segurança. Vieira lança mão de uma ilusão pic-

tórica que deseja durar, impregnar-se na mente de seu auditório. Para isso, toma como base na feitura de seus “cosméticos” os Evangelhos, as Sagradas Escrituras que tiram o peso de uma possível atividade pictórica cheia de vaidade e prazer e anuncia um “*chromata* metafísico” que se desprende de toda significação carnal e mundana. Essa seria sua paleta repleta de cores, com a qual Vieira – nos movimentos vigorosos e precisos de seu “pincel retórico”, espalha, empasta e funde “matizes eloquentes” em seus sermões – distribui de forma flexível sua pregação e torna possível ajustar a carga imagética no ponto preciso, aplicando detalhes e modelando formas. Uma metafísica ornada e brilhante que contrapõe o previsível universo em preto e branco da eloquência religiosa da época.

Antes de tal esforço, é importantíssimo constatar, para uma análise mais acurada e precisa, o processo de “decanção” da prédica de Antônio Vieira, o caminho seguido até à impecável “transliteração metafórica” alcançada pelo jesuíta. E tais singularidades exercem um controle da imaginação e a mantém subordinada à sua verdade teológica, fixando a transitividade dos signos verbais e pontuando de forma decisiva os valores determinantes para as representações corporais exploradas. A feitura de imagens corporais apresentadas ao auditório possuía o intuito de este reconhecer-se naturalmente na heurística figurativa do jesuíta: ele exerce uma retórica palpável, tangível ao ouvinte, fosse ele erudito ou popular.

Tal consideração ganha força quando observamos a argumentação vieiriana criada a partir da figura do círculo – extremamente usada nas figurações barrocas – para construir suas imagens corporais. Ela pode nos fornecer uma ideia clara de como era construída a retórica do padre. Para isso, utilizaremos como exemplo o Sermão de Nossa Senhora do Ó, pregado pelo padre na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia em 1640. Logo no início da sua prédica, o jesuíta nos expõe a imagem produtora de impacto espantoso: “(...) que esse mesmo Deus, sendo imenso, se houvesse ou pudesse encerrar em um círculo tão breve, como o ventre de uma Virgem”. (VIEIRA, 1907-1909, p. 191)

Vieira não só coloca diante dos olhos de seu público a questão da imensidade de Deus, mas busca também maravilhar o seu ouvinte, o surpreendendo com a imagem que postula a superioridade da dimensão do útero de Maria em relação ao próprio Deus: "Quando um imenso cerca outro imenso, ambos são imensos; mas o que cerca, maior imenso que o cercado; e por isso, se Deus foi cercado, é imenso, o ventre que o cercou, não só há de ser imenso, senão imensíssimo". (VIEIRA, 1907-1909, p. 194)

Outro bom exemplo é o Sermão do Demônio Mudo, pregado no convento de Odivellas, religiosas do patriarca S. Bernardo, ano de 1651, onde o padre trata, especificamente, sobre o demônio representado pelo espelho. O padre explica que o objeto era a representação de um demônio, pois fazia com que as pessoas se contemplassem e se idolatrassem, principalmente as mulheres, para quem o jesuíta afirmava que o objeto havia sido criado. Ele ratificava a importância da fidelidade à religião Católica como forma de se livrar desse perigo. Para Vieira, o demônio do espelho era silencioso, sorrateiro, portanto, "se o demônio vem mudo, debaixo do mesmo silencio em que se esconde o perigo, descansa e adormece o cuidado". (VIEIRA, 1907-1909, p. 322)

Para tal, Vieira lança mão do "*chromata* metafísico", transbordando cargas imagéticas:

Naquelas devotas religiosas de Roma, que deram motivo ao nosso discurso, não ouvimos que eram tão contínuas as orações e os jejuns, que foi necessário moderar-lhes o excesso destes santos exercícios? Sim. Pois, se os demônios mudos se lançam com orações e jejuns, as mesmas que tanto oravam e jejuavam, por que repugnavam tanto a que se lhes tirasse da cela o espelho? (VIEIRA, 1907-1909, p. 235)

Aqui, a ideia de uma "retórica visual" não quer se contrapor ao conceito de "retórica da evidência", mas, sim, transcodificá-lo. Vieira cuida para que as imagens mentais desenvolvidas em comparações e analogias em seus sermões deem apoio para o seu discurso retórico-político-teológico, criando, assim, um turbilhão imagético que tem por objetivo fortalecer a figura retórica da persuasão. Temos, porém, de ter em conta que estas ilustrações tinham por função primordial tornar claro e inteligível o pensamen-

to do jesuíta. A persuasão é lograda pela criação de um alto grau de credibilidade.

E como exemplo disso, podemos citar o “Sermão do Espírito Santo”, pregado padre na cidade de São Luís do Maranhão, na Igreja da Companhia de Jesus. Não por acaso, o evangelho do dia nos traz o texto de São João, capítulo 14, versículo 26, insinuando a temática da luta em defesa da evangelização dos índios e da sua “dignidade” – procura-se nele responder à ideia generalizada, entre os colonos, de que os índios não eram educáveis por serem rudes. Como argumento definitivo contra esta ideia, Vieira lança mão da comparação com o trabalho do escultor, o que consiste em transformar a matéria inerte em obra de arte. O texto – que parece ter sido escolhido meticulosamente – nos apresenta, também, outra arte presente nos sermões de Vieira e marca discursiva do período – a *hyeroglyphica* corpórea:

Por que vos parece que apareceu o Espírito Santo hoje sobre os apóstolos, não só em línguas, mas em línguas de fogo? Porque as línguas falam, o fogo alumia. Para converter almas, não bastam só palavras: são necessárias palavras e luz. Se quando o pregador fala por fora, o Espírito Santo alumia por dentro, se quando as nossas vozes vão aos ouvidos, os raios da sua luz entram ao coração, logo se converte o mundo. (VIEIRA, 1907-1909, p. 418)

O público/leitor do século XVII deve ter tido os mesmos sentimentos ao se exporem às obras vieirianas que os leitores atuais ao observar ilustrações retóricas na literatura e discursos de hoje. Atualmente, porém, reconhecemos uma discrepância entre o fator estético e o valor científico em uma obra. Portanto, é importantíssimo considerarmos as ilustrações de origem anatômica, e considerar os tratados de anatomia pré-cartesiano, que o jesuíta certamente conhecia:

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. (VIEIRA, 1907-1909, p. 420)

Deste modo, podemos claramente constatar que tais ilustrações combinam, por um lado, informações técnicas que, expostas de forma precisa, podem ser compreendidas à primeira vista, e, por outro lado, um pensamento religioso, puramente moral. A disposição dos elementos figurativos no espaço da argumentação e sua qualidade pictural nos permite ver tais imagens com certo deleite estético, mas sem que elas percam a sua carga teológica, que é a intenção primaz do jesuíta:

A segunda circunstância que pede grande cabedal de amor de Deus é a dificuldade das línguas. Se o Espírito Santo descera hoje em línguas milagrosas, como antigamente, não tinha tanta dificuldade o pregar aos gentios; mas haverem-se de aprender essas línguas com estudo e com trabalho é uma empresa muito dificultosa, e que só um grande amor de Deus a pode vencer. (VIEIRA, 1907-1909, p. 420)

Neste outro trecho, podemos considerar que o intuito do pregador era o de inserir em uma só imagem dois planos de explicação diferentes, unificáveis somente por uma comparação muito complexa. Mas a clareza das imagens sugere a clareza dos argumentos:

Mas haver de comer os livros folha a folha, haver de levar as ciências bocado a bocado, e às vezes com muito fastio, haver de mastigar as línguas nome por nome, verbo por verbo, sílaba por sílaba, e ainda letra por letra, por certo que é coisa muito dura e muito desabrida, e muito para amargar, e que só o muito amor de Deus a pode fazer doce. Assim o aludiu Deus ao mesmo profeta Ezequiel neste mesmo lugar, com termos bem particulares e bem notáveis. (VIEIRA, 1907-1909, p. 422)

3. *Função das imagens: veemência metafórica*

Um dos critérios que diferencia as inúmeras ilustrações criadas por Vieira certamente é a da relação interpictural existente entre elas. Ou seja, a forma como uma ilustração, continuamente, vai se baseando numa outra, sem a qual o argumento retórico não poderia ser compreendido. Este indício vem comprovar a nossa

dedução segundo a qual encontramos em Vieira um pensamento por imagens. O jesuíta pensou cada uma das ilustrações, mesmo se não as produziu ele mesmo:

Por vezes me aconteceu estar com o ouvido aplicado à boca do bárbaro, e ainda do intérprete, sem poder distinguir as sílabas, nem perceber as vogais ou consoantes de que se formavam, equivocando-se a mesma letra com duas e três semelhantes, ou compondo-se – o que é mais certo – com mistura de todas elas: umas tão delgadas e sutis, outras tão duras e escabrosas, outras tão interiores e escuras, e mais afogadas na garganta que pronunciadas na língua; outras tão curtas e subidas, outras tão estendidas e multiplicadas, que não percebem os ouvidos mais que a confusão, sendo certo, em todo rigor, que as tais línguas não se ouvem, pois se não ouve delas mais que o somido, e não palavras desarticuladas e humanas, como diz o profeta: *Quorum non possis audire sermones*. (VIEIRA, 1907-1909, p. 423)

O desdobramento dentro da argumentação retórica do padre, assim como o sistema de referências que a formam, denunciam não só uma intenção, mas também um pensamento pictórico. E o valor retórico das ilustrações pode até parecer, em um primeiro momento, duvidoso. Mas o critério político-teológico na argumentação não é obtido por uma garantia empírica, pois desta forma, tais argumentos não seriam comprováveis. O que vemos é uma forte argumentação vieiriana, que tenta convencer o seu ouvinte através de uma persuasão retórico-pictural, articulada por analogias:

Apareceram sobre os apóstolos muitas línguas de fogo, o qual se assentou sobre eles. Não sei se reparais na diferença: diz que apareceram as línguas, e que o fogo se assentou. E por que se não assentaram as línguas, senão o fogo? Porque as línguas não vieram de assento, o fogo sim. Os dons que o Espírito Santo trouxe hoje consigo sobre os apóstolos foram principalmente dois: o dom das línguas e o dom do amor de Deus. (VIEIRA, 1907-1909, p. 430)

É claro que seria impossível afirmar, sobre a realização concreta da persuasão, que de forma galante teria conquistado completamente o público presente em favor da argumentação defendida por Vieira. O que podemos afirmar é o fato de que a realização da persuasão se faz pela criação de um elevado grau de credibilidade, mesmo que antes de o sermão ter sido pronunciado, ti-

vesse apenas um baixo grau de credibilidade. O principal meio de obter credibilidade é a amplificação. Na amplificação o orador dirige-se, ou mais ao intelecto, ou mais aos afetos do seu público:

Aos apóstolos deu-lhes Deus línguas de fogo, aos seus sucessores deu-lhes fogo de línguas. As línguas de fogo acabaram, mas o fogo de línguas não acabou, porque este fogo, esse Espírito, esse amor de Deus faz aprender, estudar e saber essas línguas. (VIEIRA, 1907-1909, p. 430)

E partindo da tal definição, podemos discernir com clareza a proposta dessa “retórica visual”. A propósito, as ilustrações desenvolvidas por Vieira e todo o seu cabedal de imagens retoricamente construídas servem ao jesuíta para sensibilizar e reforçar uma argumentação analógica, talvez demasiado questionável caso exposta conceitualmente, mas pictoricamente bem engendrada:

As primeiras línguas foram dadas com milagre, as segundas são ensinadas sem milagre; mas eu tenho estas por mais milagrosas, porque menos maravilha é em Deus podê-las dar sem trabalho, que no homem querê-las aprender com tanto trabalho: em Deus argui um poder infinito, que em Deus é natureza; no homem argui um amor de Deus excessivo, que é sobre a natureza do homem. (VIEIRA, 1907-1909, p. 431)

Fica cada vez mais claro que a sua argumentação consiste na elaboração de uma persuasão pela força da imagem, e não pela veracidade dos argumentos em si – embora não existindo um critério de verdade para os comprovar, a verdade teológica, para Vieira, era inalienável. O pregador, que na primeira parte do sermão parece desenvolver uma retórica “antirretórica”, agora aparece-nos neste trecho como um filósofo que tenta libertar-se de uma argumentação empírica, sem, no entanto, o conseguir. A única arma que lhe cabe, então, é a figura retórica da comparação:

Dizei-me, qual é mais poderosa, a graça ou a natureza? A graça, ou a arte? Pois o que faz a arte e a natureza, por que havemos de desconfiar que o faça a graça de Deus, acompanhada da vossa indústria? Concedo-vos que esse índio bárbaro e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte. Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe, e, depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até a

mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos; aqui desprega, ali arruga, acolá recama, e fica um homem perfeito, e talvez um santo que se pode pôr no altar. O mesmo será cá, se a vossa indústria não faltar à graça divina. (VIEIRA, 1907-1909, p. 435)

Essa analogia tipicamente barroca obriga-nos a analisar a importância concedida pelo pregador à analogia e à comparação. A este propósito, ele se refere à sua própria verdade – àquela em que as suas comparações estão baseadas, explicando as coisas espirituais a partir de imagens corporais – mas não por suas “substâncias” propriamente ditas, mas comparando nome com outros nomes, figuras com outras figuras. Ou seja, as coisas que, devido à sua grande dimensão e dificuldade de entendimento pelo fato de pertencerem a uma verdade teológica distante, que parecem cair sobre os nossos sentidos, se enquadram de forma natural aos argumentos criados a partir das tais imagens que tocam o “algo comum” da própria natureza humana – e que não poderiam ser explicadas por qualquer tipo de imagem, mas apenas por aquela que meticulosamente, foi criada e transportada para a “única verdade”. Eis a comparação que de forma magistral é apresentada ao público pela demonstração de sagacidade e engenhosidade do argumento:

É uma pedra, como dizeis, esse índio rude? Pois, trabalhai e continuai com ele – que nada se faz sem trabalho e perseverança – aplicai o cinzel um dia e outro dia, dai uma martelada e outra martelada, e vós vereis como dessa pedra tosca e informe fazeis não só um homem, senão um cristão, e pode ser que um santo. (VIEIRA, 1907-1909, p. 437)

Com isso, notamos que o ponto de vista defendido por Vieira é absolutamente irrepreensível em sua construção retórica. No entanto, a transformação das imagens corporais em ilustrações nos leva a uma pergunta indispensável: qual a razão de Vieira não se contentar com as analogias e as imagens desenvolvidas no texto? As imagens corporais que ilustram as comparações e as analogias do jesuíta oferecem ao ouvinte uma compreensão imediata destas últimas. Esta proposta do padre pode ser considerada como a amplificação que faz parte da persuasão. Ponderando por um lado a

questão política-teológica e, por outro lado, a explicação que o pregador alega acerca das comparações que utiliza, vemos que a profundidade da retórica vieriana chega aos confins – e ultrapassa – do pensamento puramente racional. A retórica que o jesuíta utiliza, sem, porém, a delimitar, não é apenas um conjunto de técnicas de persuasão e artifícios para enganar ou seduzir o seu público, mas algo que pretende tornar-se tangível, possível ao seu ouvinte:

Pois se isto pode fazer a natureza por força do calor natural, por que o não fará a graça muito mais eficazmente por força do calor e fogo do Espírito Santo? Se a natureza, naturalmente, pode converter animais feros em homens, a graça, sobrenaturalmente, por que não fará esta conversão? (VIEIRA, 1907-1909, p. 439)

Podemos inferir neste trecho que Antônio Vieira substitui a comparação quantitativa por uma proporção qualitativa. Usa a analogia não como reconhecimento da semelhança parcial entre duas realidades distintas, mas como reconhecimento de uma realidade que estava distante, que nos permitirá ler objetos em si distintos como tendo um funcionamento idêntico ou homólogo. A analogia ou a comparação do padre nos explica, na medida em que torna visível o invisível, que tais comparações não têm mera função decorativa, mas alcance retórico-político-teológico:

As palavras não declaravam o enigma, antes o escureciam mais, porque lhe parecia a S. Pedro impossível que Deus, que tinha vedado aqueles animais, lhos mandasse comer. Batem à porta neste mesmo ponto, e era um recado ou embaixada de um senhor gentio, chamado Cornélio, capitão dos presídios romanos de Cesareia, o qual se mandava oferecer a S. Pedro, para que o instruisse na fé, e o batizasse. Este gentio, como diz Santo Ambrósio, foi o primeiro que pediu e recebeu a fé de Cristo, e por este efeito, e pela declaração de um anjo, entendeu então S. Pedro o que significava a visão. (VIEIRA, 1907-1909, p. 439)

4. Considerações finais

É esta a retórica que Vieira quer defender e colocar como verdade absoluta. O pregador desenvolve a sua argumentação religiosa não apenas como o exercício da eloquência, ou seja, como a capacidade do espírito de tornar inteligível os próprios pensamen-

tos e assim comunicar eficazmente aos outros para os persuadir, mas quer ser eficaz no esforço de alcançar o espírito humano – o que nos leva a concluir que a retórica pictural jesuítica traz consigo uma nova eloquência e uma nova retórica, que poderíamos até nomear de “retórica da evidência espiritual”:

Para uma fera se converter em homem há de deixar de ser o que era e começar a ser o que não era, e tudo isto se faz matando-a e comendo-a: matando-a, deixa de ser o que era, porque, morta, já não é fera; comendo-a, começa a ser o que não era, porque, comida, já é homem. E porque Deus queria que S. Pedro convertesse em homens, e homens fiéis, todas aquelas feras que lhe mostrava, por isso a voz do céu lhe dizia que as matasse e as comesse; Occide et manduca — querendo-lhe dizer que as ensinasse e doutrinasse, porque o ensinar e doutrinar havia de fazer nelas os mesmos efeitos que o matar e o comer. (VIEIRA, 1907-1909, p. 440)

Em suma, Vieira não pretende chegar a um alto grau de credibilidade, mas sim ao mais alto grau possível de credibilidade. Essa é a razão que o leva a utilizar as imagens além da mera ilustração e comparação que o seu sermão carrega. O ouvinte “enxergaria as imagens” e não necessitaria de percorrer todo o sermão novamente, reconstruindo mentalmente toda a argumentação. Mais do que uma amplificação, as imagens devem ser consideradas o ponto alto de toda a prédica do jesuíta, pois, não havendo critério de verdade que possa oferecer mais veracidade ao argumento teológico, a retórica pictural vieiriana reveste a função de critério de verdade. Contudo, Vieira não consegue ultrapassar a retórica, mas estabelece, de uma certa maneira, uma nova retórica – e com ela, um modelo peculiar de argumentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Tomás de. *Compendium theologiae*. Paris: N. E. L, 1985.

DELEUZE , Gilles. *Le Pli*. Leibniz et le Baroque. Paris: Minuit, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Limageouvert: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Symposium. Les Enjeux. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, p.608-620

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

_____. *Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras*. *Revista Discurso*, n. 9. Universidade de São Paulo, 1978.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Pós-moderno e barroco. Cadernos do Mestrado / Literatura*, n. 8. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 28-55.

_____. *A constituição do corpus da correspondência de Vieira*. In: _____. *Cartas do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2003.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. *Palavra, mito e história no sermão dos sermões do padre António Vieira*. In: RIEDEL, Dirce (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 170-190.

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

_____. *Sobre o cratilismo em alguns sermões de António Vieira*. In: DIAS, Rosa. M; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana L. (Org.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

_____. *À roda da eternidade: deslocamentos figurais do Uterus mariae na sermonística vieiriana*. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 10, n. 17, p. 23-34, jul.-dez. 2008.

PÉCORA, Alcir. Lugar retórico do mistério em Vieira. In: MENDES, M. V. et alii. *Vieira escritor*. Lisboa: Cosmos, 1977.

_____. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de António Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 1994.

_____. O desejado. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões. In: *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista: UESB, ano I, n. 1, p. 29-36, 2005.

PIMENTEL, M. Cândido. *De chronos a kairós: caminhos filosóficos do Padre António Vieira*. Aparecida: Ideias & Letras, 2008.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México/Buenos Aires: FCE, 1987.

VIEIRA, António. *Sermões*. Porto: Lello e Irmão, 1907-1909, 15 vol.