

ISSN: 1519-8782

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA

Rio de Janeiro, 29 de agosto a 02 de setembro de 2016



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



RIO DE JANEIRO, 2016

**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 XX CNLF

Graziela Borguignon Mota

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

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

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
de 29 de agosto a 02 de setembro de 2016**

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 Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes
Regina Céli Alves da Silva
Maria Lúcia Mexias-Simon
Marilene Meira da Costa
Naira de Almeida Vellozo*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*Anne Caroline de Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

*Marilene Meira da Costa
José Mario Botelho*

COORDENAÇÃO LOCAL

Anne Caroline de Moraes Santos

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos apresentou-lhe, na primeira edição deste número 06 do volume XX dos *Cadernos do CNLF*, com os trabalhos relativos a estilística e língua literária apresentados no II Congresso Internacional de Linguística e Filologia e XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia do dia 29 de agosto ao dia 02 de setembro deste ano de 2016, realizado no *Campus* Tijuca da Universidade Veiga de Almeida, os quatro primeiros trabalhos completos entregues pelos autores de acordo com as normas do Congresso, totalizando 63 páginas. Agora, nesta segunda edição, acrescenta os artigos seguintes, a partir da página 64, conforme consta no sumário disponibilizado no final deste número.

Na história das locações deste Congresso, vale lembrar que ele nasceu em 1997, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (São Gonçalo – RJ). Sua segunda edição ocorreu na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ) e, depois disso, quinze edições consecutivas foram realizadas no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ). Por causa disso, muitos participantes frequentes deste Congresso já o consideravam um evento da UERJ, supondo que o CiFEFiL fosse um órgão ou setor daquela instituição.

Somente a partir de 2014 é que ele se realiza fora do âmbito das instituições públicas de ensino superior do Rio de Janeiro, com a adesão da Universidade Estácio de Sá, que gentilmente nos acolheu desde o início daquele ano, quando ali realizamos o VI Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, pelo que agradecemos penhoradamente.

Também em 2014 recomeçamos nossas atividades acadêmicas na Veiga de Almeida, com a IX Jornada Nacional de Linguística e Filologia da Língua Portuguesa, visto que foi aqui que começaram os primeiros eventos organizados pelo CiFEFiL, quando seu fundador, Emanuel Macedo Tavares era professor de Filologia Românica nesta instituição.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Esperamos retribuir agora, com um evento de alto nível, neste II CILF / XX CNLF, a boa acolhida que tivemos da Universidade Veiga de Almeida, neste retorno a nossas origens, depois de dezoito anos.

Dando continuidade ao trabalho dos anos anteriores, foram editados, simultaneamente, o livro de *Minicursos* e o livro de *Resumos* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página do Congresso (http://www.filologia.org.br/xx_cnlf); em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2016* (DVD) e, no caso dos *Resumos*, *Programação*, *Minicursos* e *Ensaio Dispersos de Paulo de Tarso Galembeck*, também em suporte impresso.

Os congressistas inscritos nos minicursos recebem um exemplar impresso do livro de *Minicursos*, sendo possível também adquirir a versão digital, desde que pague pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2016*.

O *Almanaque CiFEFiL 2016* já traz publicados, além dos referidos livros de *Minicursos*, *Resumos*, *Programação* e *Ensaio Dispersos de Paulo de Tarso Galembeck*, mais de textos completos deste XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, para que os congressistas interessados possam levar consigo a edição de seu texto, não precisando esperar até o final ano, além de toda a produção do CiFEFiL nos anos anteriores.

Haverá uma segunda edição das edições eletrônicas, que deverá sair a partir de dezembro, em que serão incluídos todos os trabalhos relativos aos temas desse número.

Agradecemos aos congressistas participantes e esperamos que esta publicação seja útil a todos os interessados nos temas que ela inclui para o progresso das ciências linguísticas, filológicas e literárias.

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2016.



SUMÁRIO

0. **Apresentação** – 7
José Pereira da Silva
1. **Berkeley em Bellagio: da autobiografia à ficção** 9
Sarita Erthal
2. **Entre a escrita íntima e as narrativas de ficção do eu em *Comer, Rezar, Amar*, de Elizabeth Gilbert** 20
Manuela Chagas Manhães
3. **“Eu biográfico” ou “eu ficcional”? – A inconstância entre o real e a ficção nas redes sociais** 35
Patrícia Peres Ferreira Nicolini, Clesiane Bindaco Benevenuti e Analice de Oliveira Martins
4. **Português do semiárido: construções de tópico ou figuras de sintaxe?** 43
Jacson Baldoíno Silva, Cleber Aragão Araújo e Lucia Maria de Jesus Parcer
5. **Olavo Bilac e J. Carlos: poema e ilustração à luz do *Art Nouvelle*** 64
João Cláudio Martins Araujo Barros e Armando Ferreira Gens Filho
6. **Na cadência da voz, na dança circular: a performance do grupo *Balanço da Roseira*** 76
Marline Araújo Santos
7. **A linguagem incriada das Ribeirinhas do Norte: um diálogo entre Guimarães Rosa e Eliane Brum** 95
Antero da Silva Bragança Gomes
8. **Construções metadiscursivas constituintes do processo de referência em narrativas afiliadas ao lendário amazônico** 108
Heliud Luis Maia Moura

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

9. **Saber pensar, retoricamente falando** 125
Afrânio da Silva Garcia
10. **Romances invisíveis** 133
Thiago Martins Prado
11. **Um passeio pelas ruas, cidades e vidas em Suleiman Cassamo** . 142
Fabiana de Paula Lessa Oliveira e Fabiana Rodrigues de Souza Pedro

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
BERKELEY EM BELLAGIO: DA AUTOBIOGRAFIA À FICÇÃO

Sarita Erthal (UENF)
saritaerthal@gmail.com

Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção.

(Philippe Lejeune)

RESUMO

Este ensaio aborda a relação entre autobiografia e ficção no romance *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll. O livro é considerado um divisor de águas na ficção de Noll por narrar a possibilidade de escolhas, antes inexistentes em sua literatura, além de conter fortes elementos de suas reminiscências. Por também conter traços da realidade do autor, algumas passagens de *Lorde* (2004) contribuirão para esta análise. Esses dados serão investigados com base em *O Pacto Autobiográfico* (2008), de Philippe Lejeune, a fim de elucidar a tríade entre o real, o fictício e o imaginário, proposta por Wolfgang Iser (1996), e reforçar o que o próprio Noll (2014) diz: “O que faço não é autobiográfico”.

Palavras-chave: Autobiografia. Ficção. João Gilberto Noll

1. O leitor e a busca pela verdade

Não há dúvidas de que *Berkeley em Bellagio* se trata de uma obra de ficção. Contudo, nos tempos atuais, como se a experiência vivida só fizesse sentido se relatada e compartilhada, narrativas que trazem alguma semelhança entre autor e personagem tendem a criar um elo a mais na corrente que prende o texto ao leitor, em especial, quando este tem algum conhecimento sobre os bastidores da vida do artista. O leitor, então, torna-se um “cão farejador” ou um “cão de caça” em busca de nuances que o levem a identificar no narrado alguns dados da realidade, numa intensa valorização da verdade, como se esta fosse fundamental para a leitura.

No caso de João Gilberto Noll, o caráter autobiográfico aparece pela primeira vez em sua obra em *Berkeley em Bellagio* e, mais tarde, em *Lorde* (2004). As reminiscências que fizeram parte daquela narrativa são provenientes da experiência do autor em cursos de literatura brasileira contemporânea que ele ministrara em Berkeley entre 1996 e 1998. Mais tarde, em *Bellagio*, ao norte da Itália, ele termina o livro que tinha sido

iniciado naquela viagem, entretanto, não havia sido planejado que essas duas experiências fizessem parte de um mesmo volume, como confirma o próprio escritor:

Não imaginei, porque esse romance já estava em andamento, não imaginei que *Bellagio* fosse entrar pelo meu romance adentro. Não é pouco comum nas coisas que fabrico, porque estou muito aberto ao momento, às coisas que estão acontecendo¹.

Em *Lorde*, o protagonista vai a Londres a convite de uma universidade inglesa. Ele, assim como em *Berkeley...*, é um escritor e fora convidado por causa dos seus sete livros escritos:

Ficaria sentado num banco do aeroporto de Heathrow, pensando que ele talvez ainda pudesse passar à minha procura; eu o conhecia pessoalmente de apenas uma vez no Rio, quando pediu que por favor mandasse meus livros para seu endereço em Londres, porque não encontrara nas livrarias por onde tinha andado à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra. (NOLL, 2004, p. 11)

Philippe Lejeune (2008) põe em pauta as condições que levariam uma obra a ser caracterizada como autobiografia, assim como aborda outras categorias pertencentes a esse gênero. Suas considerações abrem caminho, visto que dialogam com diversos gêneros textuais, para investigações sobre inúmeras nuances acerca do texto literário, sobretudo no que tange à presença do *eu* em seu corpo.

Se, na primeira versão de *O Pacto Autobiográfico*² o autor define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”, Lejeune (2008, p. 14) abre um grande leque de possibilidades para que textos diversos sejam classificados como autobiográficos. Nessa vertente, textos em prosa ou narrativas que tratem da história de uma personalidade ou de uma vida individual, em que haja identidade entre autor e narrador, narrador e personagem principal, contados em perspectiva retrospectiva são enquadrados como autobiográficos.

Algumas informações encontradas em *Berkeley em Bellagio* causam, em determinados leitores, a sensação de estar diante de, pelo menos,

¹ Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>.

² O *pacto autobiográfico* foi escrito em 1971. Cerca de 30 anos depois, porém, o autor revê os diversos conceitos estabelecidos naquela época e os refaz, atualizando-os criticamente.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

parte da história real do autor. Apesar de Italo Moriconi informar, na orelha do volume, que “todos os elementos do *alter ego* vêm à tona”, o livro é catalogado como romance brasileiro, como um aviso de que se está diante de uma obra de ficção.

Ainda em se tratando dos elementos pré-textuais, Noll dedica o romance, dentre diversas pessoas, “à cidade de Porto Alegre”, sua terra natal, também reforçada pela epígrafe de Fabrício Carpinejar, “A morada em que nasci me habita”. Na obra de Noll, a inadequação entre o sujeito e o mundo é uma constante. Uma história, pelo menos pela “coincidência” entre terra natal, dedicatória e epígrafe, que poderia se encaminhar para os enredos de um ator real, porém, toma outro rumo. Noll atesta que, em *Berkeley em Bellagio*,

o personagem se supera de alguma forma no momento em que acolhe a menina como filha. [...] Ele supera este exílio e por isso dedico o livro à cidade de Porto Alegre, uma coisa de reconciliação mesmo. [...] tudo é conflito e que se tem de se adequar a este conflito. Tem que se começar a fazer de conta. (NOLL, 2002a)

Se ficção, do latim, *fictione*, declinação de *fictio*, de *fingere*, fingir, modelar, inventar, é no “fazer de conta” que as narrativas em questão se encontram. É possível que, para aumentar o distanciamento entre criador e criatura, João Gilberto Noll tenha lançado mão, pela primeira vez, de um narrador em terceira pessoa. *Berkeley...* traz uma alternância de vozes, entre primeira e terceira pessoas, até então inédita nos textos do autor. Lejeune (2008, p. 16) diz que “a identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa”. Mas é com um pronome de terceira pessoa que Noll abre o romance:

Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado. Saberia voltar atrás? Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem? Fingir que não pedia pedindo refeições, ou a casa de veraneio de um amigo em pleno inverno para escrever um novo livro [...]. (NOLL, 2003, p. 9)

Pelo início da narrativa, o leitor conhecedor de algumas falas do autor tem, sim, motivos para ir em frente, em sua caçada, em busca de mais informações que lhe comprovem que se está diante de um romance autobiográfico, ainda que a primeira palavra seja *ele*. A terceira pessoa, então, cria certo distanciamento, mas não o suficiente para o leitor que sabe que Noll escreve livros em casas de veraneio, como ele mesmo afirma em um de seus depoimentos disponíveis em sua página na internet:

O fato de ter vivido num hotel e de escrever à mão, tudo isso que poderia à primeira vista parecer glamour, não o é, de fato, mas sim dados de uma condição que vinha de uma opção insana que fiz há uns quinze, vinte anos pela literatura - no sentido de ser um escritor *full-time*, o que me fez viver algum tempo sob tetos alheios, *escrever meus livros na casa de veraneio de um irmão em pleno inverno*, para poder manter um espaço só meu para criar. (NOLL, 2002 – Grifo nosso)

Philippe Lejeune (2008, p. 16) explica, sobre a oscilação de vozes, que se há identidade entre “autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito”, o texto em terceira pessoa equivale a uma biografia, escrita pelo interessado.

O protagonista é um escritor. Sua viagem se inicia em Berkeley, onde passara um período como escritor-residente para que ministrasse cursos como professor convidado sobre “Clarice, Graciliano, Raduan, Caio, Mirisola e alguns outros, mais alguns cursos sobre MPB, (...)” (NOLL, 2003, p. 14). No decorrer da escrita, há uma variação de vozes, fazendo com que o narrador-protagonista seja flexionado:

Quando *ele* chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley *o* esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha *me* causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso *eu*, por tudo isso relutaram – duas, três vezes *meu* passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto – temendo com certeza que *eu* quisesse imigrar como tantos patrícios. (NOLL, 2003, p. 16 – Grifos nossos)

Mesmo diante da ficção, é interessante observar que a teoria escrita por Philippe Lejeune sobre a autobiografia tem um ponto de encontro com o romance de Noll com relação à variação entre primeira e terceira pessoas. Diz o teórico:

Existem autobiografias nas quais parte do texto designa o personagem principal através da terceira pessoa, ao passo que, no resto do texto, o narrador e o personagem principal se confundem na primeira pessoa: é o caso de *Le traître* [O traidor], no qual os jogos de voz de André Gorz traduzem sua incerteza quanto à identidade. (LEJEUNE, 2008, p. 17)

De fato, a identidade incerta é um tema bastante caro à ficção de Noll, mas as reminiscências do autor não são a voz que narra. Autor e personagem se desvinculam a partir do momento em que tais recordações são ficcionalizadas. Apesar de narrar em terceira pessoa, falando de uma viagem que realmente aconteceu, tomando distância dos fatos, o protagonista é o mesmo que narra em primeira pessoa. A oscilação de vozes

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

não afasta o narrador-protagonista do foco central da escrita de João Gilberto, pois sua preocupação com a linguagem transcende o enredo da trama e está intrinsecamente relacionada a esta personagem. É a linguagem que provoca a flexão do narrador e que abre os caminhos pelos quais o ser andarilho passará. Explica Noll³:

Não que eu faça um ludismo com a linguagem, não faço jogos, não é nada vanguardeiro, mas a linguagem me emancipa, no sentido de que ela vai dando braçadas, vai tateando, me ajuda a tatear, *até que eu me esqueça de mim mesmo* e vai em direção a essa possibilidade do movimento ficcional. (NOLL, 2002 – Grifo nosso)

Em *Berkeley em Bellagio*, há vários outros momentos que reforçam a conexão entre autor e personagem, como, por exemplo, quando o protagonista se questiona sobre sua ida, no passado, ao Sanatório para levar choques (NOLL, 2003, p. 23), visto que, na adolescência, Noll fora internado em uma clínica psiquiátrica e submetido à terapia de choques insulínicos⁴. Um dado bastante emblemático para Lejeune (2008, p. 22-15) é a presença do nome do autor na narrativa: “ele se aproximou um pouco e repetiu: Joao, Joao, treinando um til com o dedo pelo ar, a repetir Joao, Joao”. (NOLL, 2003, p. 49)

Se o autor é aquele que “escreve e publica” e está “no texto e no extratexto”, há de se observar um possível vínculo entre a “pessoa real/ produtora de um discurso” e o relato em que esse nome está inserido. Desse modo, seria muito simples, de acordo com o teórico definir não só a autobiografia, mas também outros gêneros da literatura íntima. Contudo, vale ressaltar que a identidade entre autor e personagem deve ser assumida para que, de fato, uma obra seja autobiográfica. Esse elemento é mais relevante do que possíveis semelhanças entre aqueles dois. (LEJEUNE, 2008, p. 25)

Quando o autor não assume, então, tal identidade, o que já fora mais do que confirmado pelo próprio Noll, pode-se estar no campo do romance autobiográfico. Nesse caso, as semelhanças entre o narrado e o vivido são mais relevantes do que a chancela do autor quanto à confirmação entre sua identidade e a do narrador. Diz João Gilberto Noll (2013) em uma de suas entrevistas:

Gostaria de deixar para o leitor esse homem sem nome, ou às vezes com o meu nome, João, que também é uma brincadeira pessoal: “Não estou fazendo

³ Disponível em: <<http://www.joao gilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>.

⁴ Disponível em: <<http://www.joao gilbertonoll.com.br/l3.htm>>.

um personagem, esse sou eu”. Mas é claro que é uma brincadeira, porque ali é uma construção, não é biográfico. Se eu fosse escrever a minha biografia nesses livros, não estaria vivo, porque é muita intensidade, muito estar exposto.

Sua fala reafirma que, apesar de algumas semelhanças entre a vida real e a fictícia, não se pode falar em autobiografia, o que vai ao encontro das concepções de Philippe Lejeune (2008). Em se tratando de sua abordagem sobre o romance autobiográfico, contudo, algumas considerações precisam ser feitas. Segundo Lejeune,

o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta *graus*. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um “vago ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado”. (LEJEUNE, 2008, p. 25)

Por essas características, *Berkeley em Bellagio* se adequaria à classificação romance autobiográfico, não fosse pelo fato de o autor utilizar suas reminiscências apenas como ponto de partida para que sua narrativa se estabeleça conforme o projeto estético-literário do autor.

Pela estrutura textual, não há diferença entre autobiografia e romance. É nessa perspectiva que Lejeune (2008, p. 26) propõe o “pacto autobiográfico”. Este é a “afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro”.

Ainda assim, ressalvas devem ser feitas antes de se classificar qualquer obra que contenha semelhanças entre autor e narrador como autobiografia ou outros gêneros pertencentes à literatura íntima. A figura do leitor é essencial nesse processo. É ele quem realiza o contrato, quem sela o pacto autobiográfico. Com relação aos textos de João Gilberto Noll, por exemplo, “se a identidade não for firmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor” (LEJEUNE, 2008, p. 26). É nesse sentido que o leitor tende a agir como um “cão de caça”, em busca das rupturas do contrato.

Como João Gilberto Noll não apresenta *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* como romances autobiográficos, é factível que o autor adentre pelo campo da invenção, transgredindo inúmeras situações que se assemelhem à sua realidade. Nesses livros, tampouco existe, na capa, o *atestado de ficcionalidade*, cuja palavra romance chancelaria o fato de que a narrativa se trata da vida real romanceada, ou seja, editada.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Philippe Lejeune (2008, p. 28) organiza um quadro com possíveis combinações relacionadas ao pacto e ao nome do personagem. Seguindo suas orientações, *Berkeley em Bellagio*, por conter *nome do personagem* = *nome do autor* e *pacto* = 0, tratar-se-ia de uma autobiografia, ainda que o nome João apareça pela primeira vez na página 49, como no exemplo⁵ ressaltado pelo teórico. Este é contundente quanto à sua classificação. Faz uma restrição, apenas, com relação a alguns casos limites, possivelmente os que estariam nas casas cegas do seu quadro, as quais não conseguiu elucidar:

Chamarei, pois, de “autobiografias” os textos que se encaixam nos casos 2c, 3a, 3b. Quanto aos outros, lemos como romances os textos que entram nos casos 1a, 1b, 2a e, segundo nosso humor, a categoria 2b (mas reconhecendo que fomos nós que escolhemos).

Pelo quadro de Lejeune, *Berkeley em Bellagio* se encaixaria em 3a, portanto, autobiografia. Se João Gilberto Noll nunca tivesse feito declarações a respeito de sua vida, muitas verdades a serem buscadas em seus romances seriam desconhecidas, e o leitor se valeria da ficção, como se mais nada exterior a ela fosse necessário.

Tanto em *Berkeley em Bellagio* quanto em *Lorde*, os dois livros com traços anamnésicos, a desmemória, característica ao conjunto da obra de Noll, se sobrepõe à memória à medida que a linguagem se desenvolve, constituindo o conteúdo do romance. Autor e linguagem interagem, até que esta se desenvolva independentemente das reminiscências daquele.

2. A ficcionalização do real

Nesses romances, se as reminiscências dão ao texto um aspecto autobiográfico, é pelo ato de fingir que ele se integra à ficção e se desvincula da realidade:

Na conversão da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário. (ISER, 1996, p. 15)

Pelo nosso “saber tácito”, temos o olhar opositivo entre realidade e ficção. Por ele, identificamos a ficção por não reconhecer nela atributos

⁵ Lejeune exemplifica com *Les Mots*, de Jean-Paul Sartre, narrativa em que o nome do personagem aparece, inicialmente, na página 48.

que definem a realidade (ISER, 1996, p. 14). Como essa relação dupla gera problemas sobre existências que não possuem o caráter de realidade, Wolfgang Iser (1996) propõe uma relação ternária para elucidar o fictício do texto ficcional. Ele substitui a relação entre ficção e realidade pela tríade do real, fictício e imaginário, pois:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades, por certo, diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de estarem na apresentação de textos ficcionais. (ISER, 1996, p. 14)

A duplicidade do texto apontada por Wolfgang Iser (1996, p. 303) é ocasionada pelo *como se*. Neste território, o significante se duplica e não mais significa o que é designado. O imaginário se desenvolve em uma relação ambígua com o designar para abrir espaço para algo ainda inexistente. Este movimento é o que Wolfgang Iser (1996) chama de *jogo do texto*, em que o significante se desdobra em outros significantes:

(...) o significante coincide com aquilo que produz, e (...), enquanto produto de seu movimento de dispersão das implicações, permanece diferenciado do significante. Pois o movimento de dispersão das implicações liberadas dá lugar à variabilidade potencial do território de ideias, cujos contornos não são fixos, mas permanentemente adquiridos no jogo, por nuances cambiantes. (ISER, 1996, p. 305)

Wolfgang Iser (1996, p. 312) afirma que não há progresso em arte e literatura, mas pelo jogo de imitação e simbolização a possibilidade de exceder os limites é uma verdade. A oscilação decorrente de simbolizar ou imitar para tornar imaginável o que não pode ser objetivado gera uma duplicação visível: “ela distingue a imitação da simbolização, do mesmo modo que faz oscilar uma na outra, e permanece como vestígio mesmo quando a imitação e a simbolização são jogadas nas suas respectivas mudanças de função”. (ISER, 1996, p. 313)

Desse modo, a “inesgotabilidade” da obra literária é atestada. Pelos movimentos oscilatórios, o imaginário é povoado pelos significantes divididos que não se enquadram na realidade, tampouco no fictício. Mesmo inesgotável, o caráter intencional da linguagem não permite que esse jogo seja infinito. A linguagem impõe uma limitação, o próprio texto é limitado. É o *jogo do texto*, ao qual Wolfgang Iser (1996) se refere, que não tem limites.

Wolfgang Iser (1996) atribui ao *como se* o jogo do qual participam texto e leitor. Os espaços vazios do texto estimulam o imaginário do

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

receptor para a criação de novos significantes. Na escritura de Noll, o *como se* aparece demasiadas vezes e, em muitas delas o significante acaba sendo esvaziado por “comparações hipotéticas” em relação a seus próprios atos (OTSUKA, 2001, p. 112). Partindo das reminiscências do autor (Noll), o *como se* tem outra conotação:

Eu continuaria a andar pelo corredor com aquelas sombras expectantes atrás da corda na minha lateral – esses que costumam esperar os viajantes como se não tivessem mais nada a fazer além de aguardar sedentariamente aqueles que não param de se movimentar, partir e chegar. (NOLL, 2004, p. 9)

Nesse momento, a aparente apatia dos que aguardam é um desconforto para o protagonista. Por enquanto, ele se preocupa com os compromissos – afinal, fora a Londres para cumprir uma missão.

E enquanto se sente pertencido a uma sociedade globalizada – tanto que viajara por causa dos livros escritos – com a qual se relaciona, por ter uma profissão, que depende de leitores, das vendas do material que produz, independentemente do valor artístico ao qual sua literatura está submetida, esse indivíduo está agregado ao mundo “real”, mesmo que numa realidade ficcionalizada; tanto que ele conversa com seus “botões enquanto arrastava as malas em direção a alguma saída onde ele [o inglês] pudesse estar (...)”. (NOLL, 2004, p. 11)

3. *Considerações finais*

Se a linguagem possibilita transgressões, e pela própria confirmação do autor com relação ao que faz, no que tange ao fazer autobiográfico, não há como classificar *Berkeley em Bellagio* sob qualquer gênero da literatura íntima. A narrativa tampouco se adequa ao romance autobiográfico. Ainda bem que Lejeune (2008) retoma, anos depois, o exercício crítico que realizara sobre a autobiografia na primeira publicação de seu livro. As amarras que ele definiu inicialmente, não dão conta do poder transgressor do artista que escreve, como se pôde comprovar por estas poucas linhas.

O narrador de *Berkeley em Bellagio* se situa, portanto, na autodiegese. Por meio da linguagem, João Gilberto Noll subverte o real e distancia o leitor daquilo que seria a própria vida de quem escreve para aproximá-lo dos valores que imprime em sua literatura. Nesse contexto, cabe muito bem o poema de Carlito Azevedo:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Desconfiar do estalo
antes de utilizá-lo

mas sendo impossível
de todo aboli-lo

desconfiar do estalo
dar ao estalo estilo.

(AZEVEDO, 1991)

Se as reminiscências que provocaram no autor o estalo para a escrita do livro se fazem presentes, é pelo estilo que Noll as ficcionaliza e desfaz qualquer rótulo autobiográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Carlito. Da inspiração. In: _____. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad.: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NOLL, João Gilberto. O avesso do conhecimento. [Depoimento]. *Correio Brasiliense*, 10 nov. 2002. Disponível em:

<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>. Acesso em: 28-12-2015.

_____. A literatura vive um renascimento. Entrevista concedida à Cláudia Nina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 nov. 2002b. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jb1.htm>. Acesso em: 04-01-2016.

_____. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série "Obra Completa". Entrevista concedida a Carlos André Moreira. *Zero Hora*. Rio Grande do Sul, 03-08-2013. Disponível em:

<<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/08/joaogilbertonoll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html>>. Acesso em: 29-12-2015.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

_____. João Gilberto Noll: Nunca tive a intenção de desestruturar a narrativa do romance tradicional. Entrevista concedida a Jorge Filholini e Vinicius de Andrade. *Livre Opinião – Ideias em Debate*. São Paulo, 09 jun. 2014. Disponível em: <<http://livreopinioao.com/2014/06/09/joao-gilberto-noll-nunca-tive-a-intencao-de-desestruturar-a-narrativa-do-romance-tradicional>>. Acesso em: 28-12-2015.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. Uma literatura do silêncio denso. Entrevista concedida a Paulo Polzonoff Jr. *Polzonoff*, Curitiba, 15 out. 2002a. Disponível em: <<http://www.polzonoff.com.br/uma-literatura-silencio-denso>>. Acesso em: 28-12-2015.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

ENTRE A ESCRITA ÍNTIMA
E AS NARRATIVAS DE FICÇÃO DO EU
EM *COMER, REZAR, AMAR*, DE ELIZABETH GILBERT

Manuela Chagas Manhães (UENF/UNESA)
manuelacmanhães@hotmail.com

RESUMO

Este presente trabalho pretende trabalhar a importância das variáveis sócio culturais e dos universos simbólicos como pressupostos fundamentais para a formação do objeto artístico: a linguagem artística narrativa ficcional e escrita íntima. Tendo como objeto de análise o livro *Comer, Rezar, Amar*, de Elizabeth Gilbert pretendemos entender como a narrativa ficcional pode ser autêntica ainda que a narrativa seja constituída por personagens “inventados” também estarão imersos no cotidiano e parte da experiência vivenciada e contada pela protagonista e narradora que é a autora. Tal fato também possibilita neste livro uma espécie de autobiografia que se faz a partir da escrita íntima, já que temos a observação de si mesma (autora) diante da criação e dos fatos do dia-a-dia vivenciados e lucubrados pela mesma. Tal livro, também, foi explorado pela indústria cinematográfica favorecendo uma maior acessibilidade do público, transcendendo o cerco das palavras escritas e entrando no mundo dos personagens teatrais e de outros tipos de linguagens artísticas que compõem a produção da sétima arte. O fato é que todas as linguagens artísticas são formas de criação, expressão, comunicação dentro da realidade social. Isso significa dizer que estas são construídas por universos simbólicos e por contexto sócio cultural histórico e traduzidas pelos atores sociais (autores) em suas diferentes representações e significações costuradas na sua narrativa. Ou seja, a existência e a formação de diversos universos simbólicos respaldam o estudo da linguagem artística em sua realidade social, já que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e esperanças de uma situação histórica particular, assim como a maneira que se compõem as relações sociais em distintos ciclos que suscitam a emoção e refletem a subjetividade humana além de um complexo de fatores sócio culturais que são, na verdade, base para a produção da narrativa ficcional, autobiográfica e a escrita íntima. Para entendermos tal relação utilizaremos como fundamentação teórica autores como Gilberto Velho, Antonio Candido, Bonet, Ernest Fischer, Lejeune, Sibília e Portella, entre outros.

Palavras-chave: Universo simbólico. Narrativa ficcional.
Escrita íntima. Linguagem artística. Relações sociais.

1. Introdução

A arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana de associação, para a circulação de experiências, sentimentalidades e ideias. Gilberto Velho (1979) afirma que o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude, se ele se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem que poderia ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade como um todo é capaz.

Entretanto, a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma de objetivação. O livre resultado do trabalho artístico resulta da reflexão. Em outras palavras: para confeccionar uma obra artística, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória em expressão, ou seja, dar forma ao material apreendido, e, durante toda a elaboração dessa obra de arte (seja de qualquer natureza artística) operar a emoção e a razão simultaneamente sobre o trabalho artístico. A emoção para o artista não é tudo, pois ele precisa tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileitante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

Neste aspecto Fischer (1976, p. 16) nos diz que: “(...) arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer, de mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da 'magia' que lhe é inerente”. Ou seja, o fato da obra de artística não ter como fim a produção de objetos úteis não deve levar à conclusão de que lhe faltem finalidades. Há quem afirme que a finalidade da arte é a arte em si mesma. A arte, segundo Leon Tolstoy (In VELHO, 1979, p. 65) é uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana e, como tal, tem propósito e finalidade. O artista que cria uma obra artística quer com ela dizer algo à sociedade em que vivemos, entre outros fins, o de produzir no homem e na sociedade emoções estéticas. Salomon Reinach (*apud* VELHO, 1979, p. 67) diz sobre a linguagem artística: “(...) um produto da atividade humana, cujo fim não é a satisfação imediata, mas despertar em todos um sentimento, uma emoção viva: a admiração, o prazer, a curiosidade, a alegria (...)”.

Em resumo: a emoção estética que as obras de arte nos causam é o resultado de um complexo de fatores entre os quais se alinham, como fundamentais, a influência da sociedade, a historicidade da linguagem artística, um elemento pessoal irredutível e o gênio do artista criador.

Portanto ao tratar de uma linguagem artística específica consideramos a relevância destes elementos na constituição do objeto artístico e as formas de sua comunicação que permeiam a vida social. Quando pensamos no objeto artístico para entendermos o mesmo torna-se de suma importância compreender as diferentes variáveis que interferiram e interferem no processo de criação. Nesse caso específico, ao escolhermos a linguagem artística narrativa ficcional e em paradoxo autobiográfico do livro *Comer, Rezar, Amar*, de Elizabeth Gilbert, estamos atentando para o que interfere na produção da narrativa de um autor que perpassa por uma experimentação real da autora e que está inserido em todo um contexto sócio cultural e, simultaneamente, traz características multifacetárias dos personagens ficcionais que correspondem as constituições da protagonista. Obviamente que existem questões que serão objetivas e outras subjetivas, mas o que buscamos, neste sentido, trazer a luz da compreensão são as possibilidades de construção da escrita de um autor que traz em si a sua singularidade, identidade e reflete uma série de interferências sócio culturais observadas e – ou vivenciadas pela autora além de entender como determinados conceitos como as ficções do eu, a escrita íntima e autobiográfica podem estar truncadas dentro de um mesmo objeto artístico.

2. *As variáveis socioculturais na estrutura da linguagem artística literária*

Partindo do pressuposto de que o indivíduo, para manter-se no organismo social, necessita de um instrumento-base, que é a linguagem, faz-se necessária a apreensão de sistemas de sinais, possibilitando a sua atuação, em outras palavras: a sua interação social. O sujeito – em seus distintos grupos através de universos simbólicos, valores sociais, morais, culturais, estéticos e políticos – compartilha seus pensamentos, emoções e dogmas com os outros, permitindo que ele se mantenha coeso ao organismo social e que produza uma realidade de acordo com tais universos simbólicos e com o conhecimento compartilhado num processo contínuo de construção e resignificação.

Isso se deve ao fato de que a aquisição de conhecimento na vida diária de cada membro da sociedade estrutura-se em termos de conveniências. Os seus interesses e os grupos em que o agente social interage permitem um cruzamento entre as diversas conveniências – o que, con-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sequentemente, favorece a diversificação de significados e uma pluralidade de conhecimentos e práxis sociais.

Por conseguinte, Manhães (2005) afirma que a interação social não é repleta apenas de objetivações, pois o indivíduo está constantemente envolvido por objetos que pré-determinam as intenções subjetivas de seus semelhantes. A objetivação é de suma importância, pois ela remete à significação – à produção humana de sinais, por sua vez, agrupam-se em um certo número de sistemas. Assim, há sistemas de sinais gesticulatórios, musicais, classes sociais, regiões geográficas, grupos socioculturais, profissões, movimentos corporais, entre outros. Os sistemas de sinais são objetivações no sentido de serem acessíveis, além da expressão de intenções subjetivas. De todos estes sistemas, o mais eficiente são os códigos linguísticos: a vida cotidiana é, sobretudo, a vida com linguagem verbal, e é por meio dela que se pode compreender, de modo mais amplo, a realidade social e cultural em que se vive.

Em outras palavras, conhece-se o exterior através de um fator psicológico, através das percepções, que em conceituação literária é chamado de imagens. Por conseguinte, são classificadas em auditivas, visuais, olfativas, gustativas e tácteis, segundo o sentido utilizado. O mundo exterior se apresenta então fragmentado em miríades de imagens que desfilam insones, incansáveis pelo campo da consciência. Essa captação é comum a todos os seres humanos. (BONET, 1970, p. 46)

Neste aspecto, concordamos com Bonet (*op. cit.*), ao afirmar que na criação da linguagem literária, a partir dos processos perceptivo, temos o acesso às fontes vivas e fontes documentais, diretas e indiretas. Deste modo, tais fontes então, são capturáveis e serão base para o trabalho artesanal da narrativa. Em outras palavras, as fontes vivas seriam o mundo exterior e o mundo interior (criador). A estas fontes chega-se por observação direta, e o que se extrai delas é experiência pessoal, ou seja, é limitada a experiência do indivíduo. Já observação indireta, por sua vez, está relacionada à apreensão da realidade com os sentidos alheios, em senti-la com a sensibilidade alheia, em apropriar-se da experiência dos demais arquivada em forças dispersas. A fonte indireta desrealiza a arte, pois o que o artista expõe não é uma realidade feita sua por captura direta, mas uma realidade interpretada por outros, tomada como empréstimo.

É fato, então, que para se entender a realidade traduzida na linguagem artística literária da vida diária dos indivíduos é necessário levar em consideração as diversas atribuições de significados e interpretações.

A investigação dos fundamentos do conhecimento da vida cotidiana realizada por meio da linguagem constrói as objetivações dos processos de significações e o mundo intersubjetivo individual e coletivo. O que encontramos em *Comer, Rezar, Amar* é a realidade que sempre é apresentada como uma dialética que tem como característica principal a objetividade e a subjetividade que os símbolos e a própria linguagem têm dentro do sistema estrutural social composto por variáveis sócio culturais e reflexões da autora.

Seu objetivo era visitar três lugares onde pudesse examinar um aspecto da sua natureza. Em Roma estudou a arte do prazer, aprendeu italiano e engordou 11 quilos mais felizes de sua vida. Na Índia se dedicou a arte da devoção e, com ajuda de um guru local e de um caubói texano surpreendentemente sábio, ela embarcou em quatro meses de contínua exploração espiritual. Em Bali, estudou a arte do equilíbrio entre o prazer mundano e a transcendência divina. (ABREU, In GILBERT, 2008)

Em *Comer, Rezar, Amar*, isso se deve à realidade que oferece múltiplos e complexos universos simbólicos assim como diferentes formas de representar o mundo e a apresenta através de diferentes modos de narrativas e personificações de uma mesma protagonista, que tem seus desdobramentos na narrativa memorialística, que ao longo do relato de sua viagem é camaleônica e se utiliza de novos sistemas simbólicos: as variáveis sócio culturais observadas, vivenciadas, apreendidas, ou seja, as fontes para realizar a confecção de sua linguagem literária. Da mesma forma se deve ao olhar da autora sobre si mesma e sobre as relações e introspecções neste emaranhado universo de fontes que são expressas na criação de sua liturgia íntima e ficcional autêntica.

O que escrevo em meu diário esta noite é que estou fraca e com muito medo. Explico que a depressão e a solidão apareceram, e que estou com medo de elas nunca mais irem embora (...) estou com pânico de nunca mais conseguir dar jeito na minha vida. Como resposta, de algum lugar dentro de mim, surge na presença agora familiar, que me oferece todas as certezas que eu sempre quis que outra pessoa me desse quando eu estava com problemas. O que me vejo escrevendo para mim mesma no papel é o seguinte: *Estou aqui. Eu amo você. Não me importo se você estiver de passas a noite inteira acordada chorando, eu fico com você* (...) nunca se esqueça de que, um dia, em um instante de espontaneidade, você reconhece a si mesma como uma amiga. (GILBERT, 2008, p. 62-63)

De uma forma ou de outra o autor faz uso de um acervo informativo e fontes para lapidar sua obra favorecendo a tipos de construções e formações identitárias, as quais ambas deverão integrar-se a realidade, ao gênero e transcenderão, conseqüentemente, a narrativa ficcional e auto-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

biográfica presente na linguagem artística literária para realizar o processo expressional e comunicativo com seus pares: os leitores (ou público).

3. *A relação comunicativa autor e leitor: a linguagem artística literária como veículo de comunicação e expressão humana*

Segundo Manhães (2005) a arte em si dá vazão às relações sociais, à sublimação coletiva, isto é, entende-se como unificação e exaltação da consciência e das emotividades sociais, que se produzem em determinadas circunstâncias da vida de um grupo, dos povos. Os objetos artísticos também conseguem refletir sentimentos, ideias, maneiras, costumes, atitudes, enfim, a cultura específica de um grupo humano no qual cada um de seus integrantes se identifica e se ama ou se questiona. Nesse aspecto, seja qual for o gênero, o objeto artístico, a arte torna-se de suma importância por representar personagens ficcionais que ganharão sentido dentro destas realidades sócio culturais vivenciadas pelos membros do grupo fomentando entre eles suas consciências, sentimentos, reflexões, introspecções, costumes etc.

Isso pode ser demonstrado pelo fato do ser humano ser sociável, vive circunscrito numa sociedade e convive com os seus semelhantes através das interações socioculturais. Então, para o artista, ao criar algo, o que interessa é que esses objetos (obras de arte) toquem no fundo da “alma das pessoas”. Ou seja, a linguagem artística dá vazão ao imaginário, em que temos as ficções que podem tornar reais os desejos, anseios e sonhos podendo ter reflexo na conduta social. Isto significa dizer que estas podem ser traduzíveis na realidade social pelo leitor.

Portanto, é perceptível a influência da arte nas sociedades humanas. Isso se deve à utilização dos sistemas de símbolos, em especial a linguagem verbal, que interliga um enorme universo simbólico, funcionando como instrumento base da comunicação entre os atores sociais em suas relações e manifestações no organismo social nas diferentes realidades. Podemos, então, concordar com Carneiro Leão (*apud* PORTELLA, 1976, p. 35) quando ele afirma que “a linguagem é o mais concentrado modo de se ser da realidade. Na linguagem o real se mostra em si mesmo com plenitude de liberdade”.

A linguagem participa, desse modo, de todo o processo de criação, está diretamente relacionada à interação social sendo utilizada pelo autor para manifestar-se em sociedade (comunicação), construindo todo

o edifício das diversas áreas da cultura (criação); demonstrando, portanto, o hibridismo cultural, a diversidade da linguagem estético-artística, na formação de representações sociais em suas narrativas ficcionais, em suas escritas íntimas e em seus complexos sistemas de comunicação humana nas distintas épocas históricas.

Então partindo destas constatações podemos pensar como narrativa de *Comer, Rezar, Amar* favoreceu dentro de seu universo uma comunicação efetiva entre o autor e o leitor (receptor). Nesse aspecto concordamos com Antonio Candido (2002, p. 73-74) ao afirmar que o escritor, dentro de uma sociedade específica não é só um sujeito social capaz de exprimir em sua originalidade que traz suas especificidades e identidade, mas também, é alguém que desempenha papéis sociais, ocupa diferentes posições na sociedade e em seus grupos. A matéria e a forma de sua obra dependem de uma série de circunstâncias, como por exemplo, a tensão entre as veleidades profundas e a consonância do meio, a caracterização da relação dialógica maior ou menor entre autor e público.

Por isso, entre outros fatores, consideramos a literatura enquanto linguagem artística um sistema vivo de obras nas quais há uma série de vivências experimentações. A obra não é um objeto fixo, passivo, homogêneo. A obra artística literária atua, é decifrada, interpretada, sentida, dialogada. Todas estas articulações favorecem para que haja a integração entre autor e leitor. Favorece a comunicação realizada por este objeto artístico, já que este é mediador entre autor e público, autor e obra, tendo sua revelação e autenticidade atestada pelo público.

(...) o vício é a marca de toda história de amor baseada na obsessão. Tudo começa quando o objeto de sua adoração lhe dá uma dose generosa, alucinante de algo que você nunca ousou admitir que queria –um explosivo coquetel emocional, talvez, feito de amor estrondoso e louca excitação. Logo você começa a precisar dessa atenção intensa com a obsessão faminta de qualquer viado. (GILBERT, 2008, 28)

Em *Comer, Rezar, Amar*, podemos inferir o conceito autobiográfica exatamente por causa dessa comunicação direta que existe com o leitor. Ou seja, a autora é a narradora e a protagonista. A narradora, ao longo do livro, relata as frustrações, as inseguranças e as descobertas de si para o leitor. Sendo a protagonista compartilha suas sensações e percepções de si mesma, do outro, do mundo. Ao favorecer tal veia comunicativa é efetuado o “pacto de leitura” como Paula Sibília (2008), em seu livro *O show do eu*, muito bem nos coloca ao falar da teoria do crítico literário Philippe Lejeune. É perceptível que, nessa obra literária, temos as identidades da autora, da narradora e da protagonista da história numa

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

mesma dimensão que ao longo da narrativa faz a interlocução com o outro: o leitor.

Quando se está perdido nessa selva, algumas vezes é preciso algum tempo para você se dar conta de que está perdido. Durante muito tempo, você pode se convencer de que só afastou alguns metros do caminho, de que a qualquer momento irá conseguir voltar para a trilha marcada. Então a noite cai, e torna a cair, e você continua sem a menor ideia de onde está, e é hora de reconhecer que se afastou tanto do caminho que sequer sabe mais em que direção o sol nasce. (GILBERT, 2008, p. 57)

É neste contexto que Lejeune (2008) complementa a afirmação de Antonio Candido sobre a relação que existe entre autor, obra e leitor. Lejeune (2008) afirma que o que faz a obra funcionar (pensemos aqui no funcionamento para manter-se como forma expressiva de comunicação) é maneira que a mesma é lida. Logo temos nesta relação entre autora e leitor algo mais intrínseco, pois as possibilidades de funcionamento de um texto dependem do leitor. Então a comunicação, que a obra favorece ou pode favorecer, é uma relação que depende da leitura e da maneira que esta será direcionada, pensada pelo leitor.

Diante destas concepções pensamos neste objeto artístico como forma de expressão humana que transita nas subjetividades humanas e compõem a comunicação entre os atores sociais por meio da linguagem artística literária de *Comer, Rezar, Amar*. Ao tratarmos das subjetividades caracterizamos, não só, as identidades que podemos encontrar presentes na composição do protagonista, mas também, na forma que o discurso realizado nesta narrativa artesanal é desenvolvido pela autora e será compreendida, lida e consequentemente vivenciada pelos leitores. A obra torna-se o vaso comunicante para que dê vazão às emoções, pensamentos, sensações, aspirações, angústias da protagonista vivenciada sobre diferentes ordens pelos receptores: leitores que atestam sua existência e assim a sua autenticidade.

4. *Entre a autobiografia, narrativa ficcional e a escrita íntima: Comer, Rezar, Amar, por Elizabeth Gilbert*

Nestas memórias de viagem cativantes e fascinantes a jornalista Liz Gilbert passeia durante um ano na Itália, na Índia e na Indonésia. Marie Claire (EUA) (...) é como se fosse o diário de sua amiga mais perceptiva e engraçada (...) (GLAMOUR, in GILBERT, 2008)

Por que escolher este livro? Na verdade, não foi fácil. Nunca é fácil definir um objeto de estudo. Pensei em vários objetos artísticos, mas algo me incomodava. Meu questionamento passava pelo fato da narrativa ficcional e autobiográfica. Queria entendê-las. Queria saber até onde podemos defini-las como tais e caso houvesse tais definições, saberíamos também o que é uma escrita íntima a priori. Uma escrita que traz as memórias de alguém que narra a sua própria história. De um ator social que se define como parte integrante da narrativa que constrói a comunicação com o mundo, e aí como ser autobiográfico e ficcional? Comecei a colocar em “xeque-mate” a minha própria forma de ler. De definir o autor. E uma frase ao longo do curso norteou a forma de compreender a narrativa: a voz que fala na autobiografia. É a voz absoluta ou será que o autor performatiza para seu público criando as ficções de si mesmo em sua obra? Se assim o é, as ficções são capazes de revelar a realidade? É a dinâmica da linguagem que se instala através da ação comunicativa. Buscando compreender esta dinâmica pensei em *Comer, Rezar, Amar*, de Elizabeth Gilbert.

Para realizar esta análise é fator primordial definirmos o que é a autobiografia. Neste contexto concordamos com Lejeune (2008) ao afirmar que o primeiro passo para esta definição conceitual é a da voz da narrativa, no nosso caso, em primeira pessoa do singular que traz na autoria a identidade: narrador e personagem. Por isso, segundo Lejeune (2008), o pacto autobiográfico tem a afirmação identitária desta comunhão entre autor- narrador e personagem ao longo do texto e quem o define e legitima é o leitor.

(...) e pensei: Até o dia em que eu conseguir sentir o mesmo êxtase em relação a ter um filho que senti em relação a ir para Nova Zelândia atrás de uma lua gigante, não posso ter um filho. *Eu não quero mais estar cansada* (...) eu havia participado ativamente de cada instante da criação daquela vida – então, por que sentia que nada daquilo combinava comigo? Por que me sentia tão soterrada pelo dever, cansada de ser o arrimo do casal, a dona de casa, a coordenadora de eventos sociais, a que leva o cachorro para passear, a esposa e a futura mãe, e – em alguns poucos instantes roubados – escritora. (GILBERT, 2008, p. 19-20)

É neste sentido que *Comer Rezar Amar* é um livro construído a partir da experimentação de uma jornalista que sai em busca de suas respostas durante um ano numa viagem por três grandes países: Itália, Índia e Indonésia. Entramos na fronteira entre a realidade e o ficcional. Logo no início o fator dos contextos sócio culturais tornam-se elementos definidores para tal vivência segundo a autora. Culturas, tradições, costumes, crenças. A edificação do torna-se humano sobre diferentes prismas e que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

são fundamentos universais para o sentido amplo de humanidade. Conhecer, reconhecer, perceber, sentir e construir uma narrativa de sua experimentação de maneira objetiva entrelaçada as questões subjetivas que fazem escolher as palavras, as expressões, as definições de quem estará sendo desnudada ao longo da escrita, ao longo do processo de criação artística e o que nos leva ao questionamento: qual será a ficção deste *eu* que nos fala. Uma escrita sobre si. Sobre seus achados e perdidos. Move-dição por ser traidora de si mesma e inteira por ser imperfeita na realidade, e por isso autêntica.

Venho de uma longa linhagem de pessoas supercumpridoras de seu dever. A família da minha mãe era de imigrantes suecos que, nas fotografias, aparecem com cara de quem, se um dia tivesse visto algo de prazeroso na vida, teria piscado em cima com suas botas de solas de pregos (...). (GILBERT, 2008, p. 69)

(...) quando percebi que a única pergunta importante era: Como é que eu defino o prazer?, e que eu estava de fato em um país onde as pessoas me permitiam explorar essa pergunta livremente, tudo mudou. Tudo se tornou... delicioso. Tudo que precisava fazer era me perguntar todos os dias, pela primeira vez na vida: O que você gostaria de fazer hoje, Liz? O que te dá prazer neste momento? (GILBERT, 2008, p. 71)

Entre as vozes da narradora, encontramos a protagonista nela mesma, com suas relações, distorções, necessidades e buscas, desafios e dificuldades. Elas se confundem com a autora quando pensamos que a viagem aconteceu. Há um relato. Há uma forma de se perceber e ver os fatos cotidianos de cada cultura circunscritos nas relações travadas ao longo da viagem. Há todo um arquétipo formador nesta narrativa determinada pela própria constituição socializante da autora. Há uma voz que se identifica com o público e precisa fazer seu processo de catarse para o outro efetivando a comunicação diretiva com o leitor. Ainda que a própria catarse não seja vivida, ela é escrita. De acordo Sibília (2008, p. 33) “(...) eis o segredo revelado do relato autobiográfico: é preciso escrever para ser, além de ser para escrever”. A escrita íntima da autora, narradora e protagonista, que nós leitores acreditamos ser um só, e por isso autêntica se como autobiográfica.

Desse modo concordamos com Sibília (2008, p. 30-31), ao dizer que:

se o leitor acredita que o autor, narrador e personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica (...) além disso não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente autoevidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como o mais insubstituível dos seres e a mais real, em aparência, das realidades, o *eu* de cada

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

um de *nós* é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo década experiência individual.

Então, quando tratamos de analisar o livro *Comer, Rezar, Amar*, encontramos este fluxo de ficções do eu. Temos um conjunto de relatos de si mesma que revela na protagonista a voz da narradora e as experimentações da autora. Dentro desta multiplicidade de personagens que podem ser construídos a partir dos papéis sociais e das questões psicológicas encontramos as ficções do eu. A constituição de seu universo simbólico e a sua socialização vem antes da sua viagem obviamente assim como o acúmulo de conhecimento, as diferentes identidades que tomam forma no dia a dia do sujeito social. Uma contínua descoberta no processo de formação, nas suas relações, na sua cultura e na sua historicidade serão norteadores para sua experimentação nesta viagem e expressas na sua narrativa organizada na primeira pessoa do singular.

Então, agora, eu descobri. E não quero dizer que o que senti naquela tarde de quinta feira na Índia foi indescritível, embora tenha sido. Mesmo assim, vou tentar explicar. Para dizer de uma forma simples, fui sugada pelo buraco negro do absoluto e, nesse turbilhão, subitamente entendi por completo o funcionamento do universo. (GILBERT, 2008, p. 207)

Durante estes últimos anos passei muito tempo perguntando-me o que devo ser. Esposa? Amante? Celibatária? Italiana? Glutona? Viajante? Artista? Iogue? Mas não sou nenhuma dessas coisas, pelo menos não completamente. E também não sou a maluca da Tia Liz. Sou apenas uma arisca *antevassin* – nem isso nem aquilo – uma aprendiz da fronteira em eterna mutação próxima à floresta maravilhosa e assustadora do novo. (GILBERT, 2008, p. 213).

Como foi mencionado, são as variáveis socioculturais que edificam nossos universos simbólicos e nossa linguagem que é privada por ser nossa e se torna pública quando temos a obra, o objeto artístico. É nesta formação que encontramos em *Comer, Rezar, Amar* as diferentes denotações e conotações oferecidas pela autora para falar de suas possibilidades de vivência e questionamento que serão dentro da dinâmica da linguagem: a expressão e comunicação vivenciada pelo leitor. São os seus *eus* desvelados no momento em que a linguagem traz a relação dialógica entre autora e leitor. A subjetividade, neste contexto, está imersa no processo de criação da escrita de si, mas também estará no processo interpretativo, demandando, quem sabe, novos questionamentos com interlocução.

(...) comecei a meditar e esperei que me dissessem o que fazer. Não sei quantos minuto ou quantas horas passei antes de eu saber o que fazer. Percebi que vinha pensando naquilo tudo de forma demasiado literal. Eu estava querendo

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

falar com meu ex-marido? Então fale com ele (...). Muito tempo depois, abri os olhos e soube que havia *terminado*. Não apenas o meu casamento e não apenas o meu divórcio, mas toda aquela tristeza inacabada e oca ... tudo estava terminado. Eu podia sentir que estava livre. (GILBERT, 2008, p. 194-195)

Por isso Sibília (2008) deixa muito claro que todos estes fatores interferem e determinam a escrita de si. Ainda que seja autobiográfica é uma narrativa ficcional por ser costurada com sua forma e fôrma imaginativa, criativa e constitui um caminho para a compreensão do sujeito na linguagem e a estruturação da própria experiência, observação vivência como um relato: a escrita íntima seja ela escrita, audiovisual ou multimídia. Em nosso caso específico em *Comer, Rezar, Amar* temos a obra literária, mas também temos o filme, ambos realizando esse dueto entre autora e leitor (espectador). O que encontramos nestas formas de linguagem artísticas ao longo do processo de criação narrativo é o truncamento da escrita íntima (que acaba relatando alguns fatos acontecidos, sentimentos, emoções vivenciadas, frustrações e expectativas etc.) e da narrativa ficcional (personas do eu) que traz para o público o sentido de intimidade, subjetividade, alteridade e ganha uma representação vital para a obra: a autenticidade que, por sua vez, só pode ser fornecida pelo leitor já que para existir a comunicação, seja ela qual for, é necessário que exista o outro, por isso a obra é o vaso comunicante que permite a interlocução, a relação dialógica entre a autora e o leitor.

Nunca tive menos planos na vida do que quando cheguei em Bali. Em toda minha história de viagens despreocupadas, essa foi a vez em que aterrissei mais despreocupada em um lugar. Não sei onde vou morar, não sei o que vou fazer, não sei qual taxa de câmbio, não sei como pegar um táxi no aeroporto. Ninguém está me esperando chegar. (GILBERT, 2008, p. 223)

Tal fato pode ser compreendido como consequência da existência das três categorias fundamentais (representação, apresentação e realização) da escrita íntima. Desta forma, esta narrativa, além de representar uma realidade, um personagem, um contexto, apresenta e realiza através do tríptico: autor-narrador-protagonista o pacto autobiográfico:

Mas se o *eu* é um narrador que se narra e (também) é um outro, o que seria a vida de cada um? Assim como seu protagonista, essa vida possui um caráter eminentemente narrativo. Pois a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se for dissecado na linguagem. Mas, assim, como ocorre com seu personagem principal, esse relato não *representa* simplesmente a história que se tem vivido: ela o *apresenta*. E, de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui. (SIBÍLIA, 2008, p. 32)

Podemos entender a partir da conceituação de Lejeune (2008.) e Sibília (2008) que uma obra autobiográfica, numa perspectiva mais geral no que se refere à escrita íntima, traz este enlaçamento entre autor, narrador e personagem (protagonista do enredo). Esta condição de identidade traz um estabelecimento de vozes ao longo da narrativa e irá constituir uma narrativa retrospectiva do que é vivido, experimentado, observado; temos a sua história individual que perpassa num período e num lugar e comunga de aspectos socioculturais que serão elos formadores evocativos da realidade social vivenciada e deflagrada na construção da sua escrita íntima assim como das ficções do eu.

À noite subo bem no alto da colina com minha bicicleta e atravesso os hectares de arrozais cultivados em terraços em nível ao norte de *Ubud*, onde as vistas são esplêndidas e verdejantes. Posso ver as nuvens cor-de-rosa refletidas nas águas paradas dos arrozais, como se houvesse dois céus – um lá de cima para os deuses, e outro aqui embaixo, na água lamacenta, só para nós mortais. (GILBERT, 2008, p. 242)

Por isso que, ao analisar *Comer, Rezar, Amar*, podemos identificar tais conceitos. Não para que haja classificação ou visões reducionistas do que é a obra literária em si mesma, mas sim, para que possamos demonstrar que a narrativa traz ficções do eu, esta formação fluida das diversas máscaras sociais, definições e redefinições sobre nossas invenções e reinvenções de nós mesmos e que são utilizadas ao longo da vida e que a cada momento damos vazão à existência das mesmas. Por isso, temos também, o enfoque de escrita que trai o autor. Que pulveriza sentidos e possíveis significações na obra assim como nas interpretações dadas pelos leitores. Temos o respaldo da tríade entre autor-narrador e protagonista que se confundem, se fundem e se completam ao longo da narrativa. Temos uma confluência de motivações e assuntos tratados de ordem subjetiva na busca que a autora faz de pistas, de verdades e percepções sobre si mesma e sobre sua relação com o mundo intersubjetivo que está imersa. E temos a legitimação e a autenticidade dadas ao texto pelos seus leitores ao fazerem relação entre autora e protagonista, autora e narradora, narradora e protagonista.

5. Conclusão

No que tange a linguagem artística literária, pode se dizer que a maneira como esta pode ser constituída forma-se as significações, símbolos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo, variáveis socioculturais que fomentam o processo

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

de formação humana e subjetividades do sujeito de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas vivências individuais, cujo fundamento se encontra na sua bibliografia. Tais questões demonstram que a narrativa é construída mediante estes determinados parâmetros que estão imersos de sentidos, significações e representações de si mesmo, do mundo e do outro.

Desta maneira, ao analisar *Comer, Rezar, Amar*, temos um confluência de universos simbólicos, significações e conceitos. Há um truncamento entre autobiografia como forma de escrita íntima e a formação da narrativa ficcional. Logo podemos verificar que a autora, narradora e o personagem principal (a protagonista) se confundem numa só o que possibilita a identificação deste objeto artístico como autobiográfico.

Além disso, podemos entender que tais conceitos são perigosos e movediços pois podem provocar posturas reducionistas. Entretanto em nosso caso, o que buscamos compreender é como o autor pode criar várias ficções do eu mesmo se tratando de uma escrita íntima e ter sua narrativa refratada em diferentes concepções, representações, apresentações e interpretações. E, no caso específico, em *Comer, Rezar, Amar*, a autora se torna a interlocutora de sua escrita, favorecendo a ação comunicativa com o leitor, com o seu público, ganhando a legitimação e autenticação na maneira que constrói a sua narrativa que vive entre o autobiográfico e o ficcional através do leitor.

Em outras palavras, é um processo de interlocução que contextualiza a vivência da própria autora sobre o olhar da narradora e a ação da protagonista. Uma série de questões está envolvida no processo criativo desta obra que favoreceu a sua escolha e me fez ver que as diferentes ficções do eu pudessem estar presentes na literatura íntima, na autobiografia, pois perpassam pelas invenções, expressões e necessidades comunicativas encontradas na constituição da história pessoal construída em *Comer, Rezar, Amar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. 22. ed. Trad.: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BONET, Camelo. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILBERT, Elizabeth. *Comer, rezar, amar*. Trad.: Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *A questão da identidade cultural*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MANGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2. ed. Trad.: Marina Appenzeller. Rev. de trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MANHÃES, Manuela Chagas. *Melancolia e paixão em Vinícius de Moraes: vida boêmia, engajamento romântico e hedonismo nas canções poemas da alta-modernidade*. 2005. Dissertação (de Mestrado em Cognição e Linguagem). – UENF, Campos dos Goytacazes.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VELHO, Gilberto. *Sociologia da arte*, vol. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
“EU BIOGRÁFICO” OU “EU FICCIONAL”?
– A INCONSTÂNCIA ENTRE O REAL E A FICÇÃO
NAS REDES SOCIAIS

Patrícia Peres Ferreira Nicolini (UENF)
patricianicolini@saocamilo-es.br
Clesiane Bindaco Benevenuti (UENF)
clesiane@gmail.com
Analice de Oliveira Martins (IFF/UENF)
analice.martins@terra.com.br

RESUMO

Este trabalho discute parte do objeto de estudo da universitária holandesa de Design Gráfico Zilla van den Born, 26 anos, que, em 2014, simulou uma viagem de férias de 42 dias para a Tailândia, convencendo parentes e amigos da veracidade da viagem postando fotos alteradas por Photoshop em um “Diário” criado em seu *Facebook*. O objetivo de Zilla era colher dados para seu trabalho de conclusão de curso e abrir uma discussão sobre a autenticidade da vida reproduzida nas redes sociais. A vida reproduzida nas redes sociais não é, necessariamente, um relato autêntico de um “eu” real, o que seria então? Uma realidade fabricada pelo relato social? Zilla defende que a realidade pode ser alterada, dessa forma, a situação social ficcionada seria uma falácia. No entanto, quando analisadas as relações sociais, percebe-se que o espaço *web* é um espaço social de interação legítimo, no qual um “eu biográfico”, diante da sociedade, torna-se um ator social pronto para protagonizar diferentes escritas do “eu” dependendo da necessidade de convencimento e aceitação do “outro”. Dessa forma, as redes sociais também são palcos para essa atuação, permitindo a ficcionalização do real dependendo do papel social protagonizado por esse “eu”. Sendo assim, no espaço *web*, a quem caberia julgar o que é real ou ficção? Logo, o objetivo deste artigo é refletir sobre essas escritas do “eu” feitas por Zilla nas redes sociais, analisando a inconstância da relação entre o real e a ficção. Para tal, embasa-se nos estudos de Philippe Lejeune, Paula Sibília e Denise Schittine.

Palavras-chave: Escritas do eu. Espaço *web*. Ficção. Realidade.

1. Introdução

Em 2014, a estudante universitária Zilla van den Born foi notícia em vários sites e canais de televisão em todo mundo, quando divulgou vídeos, fotos e postagens relatando uma experiência realizada por ela nas redes sociais em uma página na Vimeo. Na época, Zilla estava concluindo o curso de design gráfico em Amsterdã, Holanda, onde mora e atualmente administra sua própria empresa de design gráfico. Em seu trabalho de conclusão de curso (TCC), Zilla queria discutir a tese de que nem tudo

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

o que vemos no *Facebook* é verdadeiro e a realidade pode ser manipulada.

Para validar essa ideia, a universitária passou quarenta e dois dias isolada em seu apartamento, montou cenários em seu estúdio fotográfico e usando as melhores ferramentas do Photoshop criou imagens perfeitas de férias na Tailândia, Sudeste da Ásia. As montagens eram tão críveis que a família e os amigos de Zilla acreditaram piamente que ela estava na Tailândia passando férias. Além das postagens no *Facebook*, a estudante criou um cenário simulando o interior do hotel em que supostamente estaria hospedada para conversar com parentes e amigos pelo *Skype*.

Todo o processo foi documentado em vídeo. Desde sua encenação ao se despedir dos pais no aeroporto, seu clandestino regresso para seu apartamento em Amsterdã, suas saídas para comprar comida tailandesa e seus momentos no estúdio em que criava situações ficcionalizadas. As criações de Zilla foram muito ousadas, ela produziu montagens em que se encontrava em lugares paradisíacos do país asiático.

Para alcançar esse efeito de realidade, além das ferramentas do Photoshop, Zilla se valeu de muito talento e criatividade. Por exemplo, buscou recriar cenários tipicamente asiáticos com os recursos que tinha em seu apartamento e na cidade de Amsterdã, como a visita que fez a um templo budista na qual tirou fotos com os monges.



Fonte: <http://www.hypeness.com.br/2014/09/holandesa-simula-viagem-de-ferias-para-mostrar-como-e-possivel-manipular-as-redes-sociais>. Acesso em: 10-01-2016).

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**

Para simular um mergulho no fundo do mar asiático, Zilla foi até a piscina do clube, tirou as fotos e depois colocou os peixinhos com o auxílio do Photoshop. Bastou escrever um texto e publicá-lo com as fotos no *Facebook* para que em segundos uma enxurrada de curtidas e comentários entusiasmados da família e dos amigos inundassem suas postagens. Parecia realmente que ela estava na Tailândia.

Original:



Editada:



Fonte: <http://www.hypeness.com.br/2014/09/holandesa-simula-viagem-de-ferias-para-mostrar-como-e-possivel-manipular-as-redes-sociais>. Acesso em: 10-01-2016.

Em entrevista para o *site BuzzFeed*, a jovem disse que o objetivo dessa experiência é “provar como é fácil a realidade ser distorcida e mostrar às pessoas que podemos filtrar e manipular o que mostramos nas redes sociais”. “Todos sabem que as fotografias de modelos são manipuladas, mas muitas vezes queremos ignorar o fato de que também manipulamos a realidade nas nossas vidas”, conclui Zilla.

Logo, a vida reproduzida nas redes sociais não é, necessariamente, um relato autêntico da vida real. Essa inconstância entre a realidade e a ficção presentes nas redes sociais permite discussões pertinentes sobre a fronteira tênue que separa um “eu biográfico” de um “eu ficcional” quando observar-se, separadamente, o plano da emissão e o plano da recepção de um relato social.

2. *Inconstância entre o real e a ficção nas redes sociais*

Antes do advento da internet e da criação das redes sociais, o processo de interação e comunicação entre as pessoas era geralmente pessoal e efetivo. As relações comunicativas eram quase sempre presenciais, como as interações com membros familiares, no ambiente profissional e no ambiente pessoal. Mesmo quando o processo de comunicação se dava por intermédio do telefone ou de carta, havia um interlocutor esperado e muitas vezes um interlocutor conhecido.

Atualmente, o espaço *web* proporciona um processo de interação e comunicação virtual que aumentou exageradamente o número de interlocutores que um sujeito pode ter ao longo da vida. Agora, esse interlocutor pode estar em qualquer lugar do planeta que o processo de comunicação acontecerá em tempo real ou um locutor pode ter inúmeros locutários simultaneamente sem haver nenhum contato efetivo.

O interlocutor do espaço *web* tem a perigosa certeza de que pode tudo ver sem ser visto e que pode tudo dizer e fazer sem ser descoberto. A pesquisadora Denise Schittine postula em sua pesquisa que esse espaço virtual constitui um novo palco de atuação social no qual o sujeito além de atuar, possui ferramentas eficazes para ficcionalizar a própria realidade:

Quando alguém se senta em frente à tela do computador desdobra a sua realidade em duas: aquela na qual está inserido e a que irá criar para além da tela. Elas podem depender uma da outra, mas também podem estar totalmente separadas. É o momento em que o indivíduo se desdobra, que pode estar em dois locais ao mesmo tempo. (SCHITTINE, 2004, p. 34 e 35)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nesse novo palco de atuação social, esse “eu” protagoniza diferentes papéis sociais dependendo da necessidade e da intenção comunicativa com o “outro”, a diferença do espaço *web* com os outros palcos de atuação, são as ferramentas tecnológicas que permitem a ficcionalização do real com maior excelência, a vida literalmente pode parecer um filme. Nessa interlocução, a fronteira entre o real e a ficção se torna tênue, pois se considerarmos no processo de comunicação o plano da recepção, quem narra o relato nas redes sociais pode ser um “eu biográfico”. Se considerarmos no mesmo processo o plano da emissão, quem narra o relato social pode ser um “eu ficcional”.

Philippe Lejeune (2008) postula que o “eu biográfico”, ou melhor, a autobiografia é definida pela identidade nominal entre autor, narrador e personagem. Analisando as fotos e as postagens escritas e publicadas por Zilla em seu *Facebook*, percebe-se que seus leitores julgaram que há uma identidade entre o autor, narrador e personagem desse relato social, a postagem foi aceita como um relato real feito pela jovem sobre suas férias na Tailândia, ou seja, o receptor dessa interlocução aceita e reconhece o relato como se fosse autêntico. Para Lejeune, cabe ao leitor reconhecer essa identidade e julgar o relato crível ou não.



Fonte: <http://www.hypeness.com.br/2014/09/holandesa-simula-viagem-de-ferias-para-mostrar-como-e-possivel-manipular-as-redes-sociais>. Acesso em: 10-01-2016.

Na leitura das fotos, os interlocutores perceberam que há uma “narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existên-

cia, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Zilla captura em uma imagem sua visita a ruínas de um templo no Sudeste da Ásia. A foto para os leitores de Zilla parece crível justamente por haver essa identidade entre os três elementos defendidos por Philippe Lejeune. Ratificando essa ideia com os estudos de Paula Sibilia, que diz: “o eu que fala e se mostra incansavelmente na *web* costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem”. (SIBILIA, 2008, p. 31)

No entanto, Paula Sibilia também postula em sua pesquisa que o fato de ser esse “eu” também autor em um espaço *web*, ele construirá essa realidade utilizando a linguagem que já é uma representação do real. Sendo assim, a foto postada por Zilla “não deixa de ser ficção; pois, apesar de sua contundente autoevidência, é sempre frágil o estatuto do eu”. (SIBILIA, 2008, p. 31)

Portanto, quando o processo de comunicação é analisado pelo plano do emissor, percebe-se a fragilidade do estatuto do “eu”. Há uma intenção e uma necessidade comunicativa desse “eu”, além de uma memória afetiva que deve ser levada em conta, a subjetividade do emissor pode fabricar diferentes realidades sem necessariamente torná-las mesmo críveis. Conforme Sibilia,

É uma ficção necessária, pois somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constituiu enquanto sujeitos. A linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto) denomina eu. (SIBILIA, 2008, p. 31)

Analisando a mesma foto postada por Zilla levando em consideração o plano do emissor, é clara a ficcionalização do “eu”. O Photoshop proporcionou estratégias para ancorar o real e proporcionar a verossimilhança, a construção do universo ficcional ficou muito próxima do real tanto que nenhum leitor do *Facebook* de Zilla duvidou dele. Contudo, é preciso ressaltar que mesmo nessa realidade fabricada havia uma intenção comunicativa e foi para atender aos objetivos dessa intenção e o papel social protagonizado por esse “eu” que foram articuladas estratégias de ancoragem do real.

Enquanto a ficção utiliza estratégias para tornar a obra inegavelmente real, a vida que é relatada na *web* busca o caminho inverso, ficcionaliza o real. Dessa forma, a sensação de que tudo é ficção é inevitável. Paula Sibilia postula que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

[...] hoje os canais midiáticos sem pretensões artísticas se tornam mais e mais atravessados pelos imperativos do real, com uma proliferação de narrativas e imagens que retratam “a vida como ela é” em todos os circuitos da comunicação. Enquanto isso, a própria vida tende a se ficcionalizar recorrendo aos códigos midiáticos, especialmente aos recursos dramáticos da mídia audiovisual, nos quais fomos persistentemente alfabetizados ao longo das últimas décadas. E as artes também refletem e participam desses paradoxos. (SIBILIA, 2008, p. 196)



Fonte: <http://www.hypeness.com.br/2014/09/holandesa-simula-viagem-de-ferias-para-mostrar-como-e-possivel-manipular-as-redes-sociais>. Acesso em: 10-01-2016

A pesquisa de Zilla van den Born permite a reflexão da frágil fronteira entre a ficção e o real em escritas do “eu” postadas nas redes sociais. Os conceitos mudam conforme o prisma da análise dos interlocutores, do papel social protagonizado por eles e suas intenções comunicativas.

3. *Considerações finais*

Zilla van den Born discute em seu trabalho de conclusão de curso que a vida reproduzida nas redes sociais não é, necessariamente, um relato autêntico da vida real e que a realidade nas redes sociais pode ser fabricada, ficcionalizada. Mas qual realidade que não é fabricada? Em ver-

dade, toda reprodução do real de certa forma é ficcional, uma vez que o “eu” que produz um relato de sua própria existência, utiliza a linguagem e nela cabe toda a subjetividade desse “eu”, assim como todos os seus afetos, memórias, desejos, intenções comunicativas e necessidades de atuação. O espaço *web* é apenas mais um palco para essa atuação social, na qual a “visão do real” do emissor do relato é diferente da “visão” do receptor desse relato, uma vez que o “eu” e o “outro” são seres subjetivos que atuam conforme suas necessidades, desejo e funções sociais.

Na perspectiva dos leitores (receptores) das postagens de Zilla, o relato social foi realizado por um “eu-biográfico”, pois julgaram que havia identidade entre o autor, o narrador e a personagem que narra fatos de sua própria existência. Contudo, pela perspectiva de Zilla (emissora), o relato social foi realizado por um “eu-ficcional” que fabrica a realidade, ficcionalizando situações em que estaria em férias na Tailândia (Ásia) para atender uma necessidade, um propósito, um desejo, uma exigência cobrada nas interações entre os seres sociais.

No espaço *web*, o real e a ficção são inconstantes, a semelhança se confunde com a identidade, a ficção se mistura com o real. Tudo é relativo, somos sujeitos históricos constituídos pela linguagem, somos invenções e ao mesmo tempo realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORN, Zilla van den. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/z.vandenborn?ref=ts&fref=ts>>. Acesso em: 10-01-2016.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
PORTUGUÊS DO SEMIÁRIDO:
CONSTRUÇÕES DE TÓPICO OU FIGURAS DE SINTAXE?

Jacson Baldoíno Silva (UNEB)

jacsonsilva@outlook.com

Cleber Aragão Araújo (UNEB)

clebberaragao@outlook.com

Lucia Maria de Jesus Parceró (UNEB)

Imparceró@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a desconstrução da homogeneização linguística proposta pelas instituições, particularmente a escola. Esta, a partir das gramáticas normativas toma a língua como algo estático, homogêneo, que se articula num único sistema de predicação do tipo “sujeito-predicado”. Contudo, essa forma de predicação não satisfaz todas as necessidades gramaticais de definição das regras da língua e esses déficits geralmente são abordados pelas gramáticas normativas como figuras de linguagem, pensamento ou sintaxe, que são definidas como superabundâncias, desvios, lacunas etc., mas, observando essas construções linguísticas a partir das estruturas de “tópico-comentário”, percebemos que são construções de tópico – evidenciando a dupla predicação do português brasileiro. Essa distinção entre “sujeito” e “tópico” é ignorada pelas gramáticas normativas e, conseqüentemente, pelas escolas no ensino da língua. Assim, o presente trabalho se propõe, a partir dos pressupostos teóricos da gramática gerativa, no que corresponde às construções de tópico, a estabelecer uma relação entre estas e as definições das “figuras de sintaxe” fornecidas pelas gramáticas normativas. O corpus analisado é de entrevistas selecionadas da *Coleção Amostra da Língua Falada no Semiárido Baiano* (2008). E definem-se como objetivos deste trabalho: (i) seleção das construções de tópico encontradas nas entrevistas; (ii) comparação dessas construções com as definições de “figuras de sintaxe” encontradas em algumas gramáticas; (iii) comprovação de que as construções definidas como figuras de sintaxe são construções de tópico. Os resultados apontam que algumas das construções definidas como “figuras de sintaxe” possuem uma estrutura de construções de tópico, sendo a sua marginalização linguística um fator social.

Palavras-chave: Português do Semiárido. Tópico. Figuras de Sintaxe.

1. Introdução

O presente trabalho se propõe a uma discussão sobre as definições trazidas pelos compêndios de gramática normativa sobre as construções que invertem a ordem canônica – Sujeito-verbo-complemento (SVX) – das frases no português brasileiro. Essa inversão, geralmente, é definida como “figuras”, ganhando algumas páginas no final desses compêndios. Com isso, propomos uma desconstrução dessa homogeneização linguística

tica imposta pelas gramáticas normativas no ensino da língua; para as quais todas as construções que se afastam da ordem canônica são definidas como vícios, desvios ou má formações. No entanto, percebemos que algumas dessas construções são o resultado de uma busca de maior expressividade linguística por parte do falante e que, se observadas a partir de outra forma de predicação, são coerentes em sua estrutura.

Assim, o presente trabalho se propõe analisar as definições e estruturas dessas "figuras" a partir das construções de tópico que se estruturam numa predicação de tópico-comentário. Recorrendo à tipologia de Li e Thompson (1976 *apud* PONTES 1987), segundo a qual o português pode estruturar-se tanto numa predicação de sujeito-predicado, como de tópico-comentário. Tomando como dados um *corpus* de língua materna oral.

Primeiramente, apresentamos os conceitos de "figuras" na visão das gramáticas normativas, e os conceitos de construções de tópico na visão da linguística gerativa. Depois, apresentamos a metodologia utilizada para a construção deste trabalho que se baseou na pesquisa bibliográfica e na análise de dados. Seguindo, apresentamos a análise dos dados, na qual comparamos as definições das chamadas "figuras de sintaxe" com as de "construções de tópico", tomando como exemplos dados do *corpus*. E, por fim, consideramos que as "figuras de sintaxe", se analisadas a partir da predicação tópico-comentário, apresentam estrutura de "construção de tópico" que não devem ser consideradas nem superiores, nem inferiores, mas realizações reais e possíveis dentro do português brasileiro.

2. Pressupostos teóricos

2.1. A visão das gramáticas tradicionais

Os compêndios de gramática normativa são os responsáveis por legalizar/normatizar determinadas construções linguísticas como padrão ou não padrão. Esses compêndios partem do pressuposto de que a língua se articula, sempre, numa relação de predicação de "sujeito-predicado". Com isso, todas as estruturas linguísticas que alterarem essa ordem serão discriminadas, rejeitadas, consideradas como estruturas mal-formadas. Comparadas, segundo Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra, "com frequência, a superabundâncias, a desvios, a lacunas nas estruturas tidas por modelares" (2001, p. 619).

(1) "Seguimos. *Curva os bambuais o vento*" (Olavo Bilac).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Na ordem padrão: "O vento curva os bambuais".

- (2) "A igreja era grande e pobre. Os altares, humildes". (C. Drummond de Andrade)
- (3) "*Domingo* irás à festa".⁶

Percebemos em (1) um desvio da ordem-padrão (SVX), na qual o sujeito aparece posposto ao verbo e ao seu complemento, apresentando uma estrutura VXS. E a própria gramática normativa – sem considerar contextos possíveis – indica como deveria ser a frase na ordem padrão. Em (2) temos o apagamento da forma verbal "era", sendo marcada por uma pausa sensível, a vírgula. Já em (3) há também um apagamento, mas agora de uma preposição, e o deslocamento do sintagma nominal "domingo" para o início da sentença.

Assim, como dizer que algo é superabundante se é necessário em certas situações comunicativas? E como chamar de desvio algo que é comum entre quem fala/ouve e escreve/ler? E se as informações linguísticas necessárias à interpretação da produção linguística – seja ele oral ou escrita – estão também no contexto de produção, como falar em lacunas? As produções linguísticas, portanto, devem ser consideradas dentro do seu contexto e se respondem àquilo que seus produtores esperam, ou seja, se correspondem à "intenção do autor" (FARACO & MOURA, 1999, p. 571) e expectativa do receptor. Percebe-se, portanto, que há uma supervalorização da norma culta, considerada a "variedade ariana" em relação às outras variedades existentes.

Para Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (2001) as "figuras" são estruturas que nem sempre se organizam a partir de uma coesão gramatical, sendo isso consequência da busca de uma maior expressividade, levando o falante à produção de construções diferentes das ditas modelares – ou seja, a ordem canônica é modificada.

Segundo Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999), toda produção linguística se faz a sobre "uma intenção do autor" (p. 571), ou seja, existe uma atuação direta do falante sobre sua língua, com um "objetivo prático a alcançar" (p. 571). Sendo a consequência dessa intenção a "construção de frases que divergem do uso utilitário da língua" (p. 572). Portanto, para os autores, "figura é um recurso de lin-

⁶ Exemplos retirados de Faraco & Moura (1999, p. 573), Cunha & Cintra (2001, p. 624) e Bechara (2005, p. 592) – respectivamente –, com grifos dos autores.

guagem que consiste em apresentar uma ideia por meio de combinações incomuns de palavras. A figura resulta de um desvio da norma” (p. 572).

Já Evanildo Cavalcante Bechara (2005) não se preocupa em dar nenhuma definição geral do que considera como figuras de sintaxe, apresentando somente cada uma em particular. Percebemos, portanto, que existe uma convergência entre a definição dos autores: as figuras de sintaxe são estruturas que fogem da ordem canônica com um determinado objetivo, seja de intenção como afirmam Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999), seja em busca de uma expressividade, como dizem Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (2001).

Com relação a essas "figuras", existem muitas nomenclaturas nos compêndios normativos que trazem definições semelhantes entre si. Devido a essas convergências, adotamos nesse trabalho apenas algumas nomenclaturas; contabilizando sete definições de "figuras". Contudo, antes de se definir cada uma dessas figuras é importante estabelecer uma distinção entre elas. Essa distinção, geralmente, não é feita pelos gramáticos, e aqui, dentre os gramáticos abordados, é feita somente por Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999).

Segundo estes autores é necessário fazer uma distinção ao se falar em "figuras", para eles estas podem ser classificadas em três grupos. O primeiro deles são as *figuras de palavras* que são as responsáveis por empregar a palavra “num sentido diferente do seu sentido convencional, ou seja, quando ocorre um desvio de sentido” (p. 573) – (4). O outro grupo são as *figuras de pensamento*, que “ocorrem toda vez que um enunciado expressa uma ideia diferente daquela que sua forma linguística parece indicar” (p. 573) – (5). E o terceiro grupo corresponde às *figuras de construção*, ou as definidas figuras de sintaxe, que “decorrem da disposição inesperada, incomum das palavras na frase ou ainda de concordância irregular. São consequência de um desvio na estrutura-padrão da frase” (p. 573) – (6).

(4) Aníbal já tinha ido às raízes de sua vida (Paulo Mendes Campos).

(5) Moça linda bem tratada
três séculos de família,
burra como uma porta: *um amor* (Mário de Andrade).

(6) A hora era de muito sol – o povo caçava jeito de *ficarem* debaixo da sombra das árvores de cedro (Guimarães Rosa).⁷

⁷ Exemplos retirados de Faraco & Moura (1999, p. 573), com grifos dos autores.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Percebemos, então, uma definição equivocada quando se definem determinadas estruturas como figuras de sintaxe, porque estas são as responsáveis pela inversão na estrutura da frase e não pela mudança de sentido das palavras, como as figuras de palavras. Com isso, adotamos neste trabalho o conceito de "figuras de sintaxe" por se referirem à organização dos constituintes na sentença.

Assim, a primeira figura de sintaxe a ser definida⁸ é o *anacoluto* que apresenta na sua construção sintática uma mudança, marcada geralmente por uma pausa sensível; nessa o sintagma que quebra essa estrutura não possui uma relação sintática com o restante da frase – (7). Já a *anástrofe* é responsável somente pela inversão da ordem canônica dos constituintes, possuindo os mesmos uma relação sintática entre si – (8). Da mesma forma o *hipérbato* é responsável por uma inversão “violenta” na estrutura-padrão da sentença; considera-se “violência” o apagamento, seja na forma fonética, seja na forma lógica, de algum dos constituintes da sentença – (9). A *anadiplose* é a responsável pela repetição no início da sentença de uma oração ou verso da anterior – (10). A *apóstrofe* é definida pelos autores como uma invocação ou interpelação do ouvinte/leitor – (11). Já a *elipse* é a omissão de palavras, seja por estarem subentendidas no contexto de produção linguística, seja por já terem sido expressas anteriormente na oração – (12). Por fim, tem-se a *repetição* ou *reduplicação* que acontece quando há uma repetição de palavras ou expressões com o objetivo de reforçar uma ideia – (13).

(7) Bom! bom! *eu parece-me* que ainda não ofendi ninguém! (J. Régio)

(8) Vingai a pátria ou valentes
Da Pátria tombai no chão. (F. Varela)

(9) *Essas* que ao vento vêm
Belas chuvas de junho. (J. Cardoso)⁹

(10) “Ofendi-vos, meu Deus, é bem *verdade*
verdade é, meu Senhor, que hei *delinquido*
delinquido vos tenho, e *ofendido*;
ofendido vos tem minha maldade”. (Gregório de Matos)

(11) *Cristina*, talvez um dia eu a entreviste. (Cecília Meireles)

(12) Toda a cidade [estava] parada por causa do calor. (Aguinaldo Silva)

⁸ Nas definições omitiu-se a referência aos autores devido à junção dos conceitos dos mesmos, com um objetivo didático.

⁹ Exemplos de Cunha & Cintra (2001) para as respectivas figuras de sintaxe.

(13)– Também lá na minha *terra*
de *terra* mesmo pouco há. (João Cabral de Melo Neto)¹⁰

2.2. A visão da linguística¹¹

Para as gramáticas normativas a sintaxe refere-se à colocação dos constituintes na sentença, mas, como diz Eduardo Kenedy (2013), a sintaxe não se resume “aos estudos das funções sintáticas, das regras de concordância e de colocação de termos na frase” (p. 179) – ainda que passe por elas – mas faz parte de um processo cognitivo humano:

“Sintaxe” é, portanto, a fração da nossa cognição linguística que lida com sintagmas e frases. É a nossa habilidade de combinar unidades do léxico para formar e identificar representações complexas de maneira recursiva, gerando as orações e os períodos que compõem os discursos. Descobrir *como é* a natureza da sintaxe no interior de nossas mentes é um dos principais empreendimentos da linguística gerativa. (p. 178)

Devido à brevidade deste trabalho não se desenvolverá a questão dessa habilidade recursiva presente na mente dos falantes. Mas é de suma importância para este trabalho entender que as representações linguísticas são geradas na mente humana a partir de combinações recursivas, que “consiste na capacidade de produzir, com recursos sintáticos finitos, quantidade infinita de sentenças”. (MUNHOZ, 2011, p. 14)

A recursividade está ligada à criatividade que é um dos atributos através do qual os seres humanos podem agir de maneira criadora em situações linguísticas específicas, ou seja, segundo Ana Terra Munhoz (2011, p. 14), é através da recursividade que os falantes “podem proferir e compreender sentenças imprevisíveis, isto é, produzidas independentemente de estímulo, embora condicionadas por limites gramaticais” – ou seja, mesmo a criatividade linguística do falante tem uma ligação com a sintaxe. Assim, Mário Eduardo Martelotta (2013) afirma que com o gerativismo as línguas deixam de ser interpretadas como um comportamento

¹⁰ Exemplos de Faraco & Moura (1999) para as respectivas figuras de sintaxe.

¹¹ A necessidade de um subtópico que veja a sintaxe como o processo cognitivo se dá pelo fato das construções de tópico não se situarem apenas no plano formal, mas se construírem, também, na mente dos falantes. Por isso, é preciso ver o uso da língua (e seu ensino) não apenas de um ponto pedagógico – como propõem esse trabalho ao discutir figuras de sintaxe e construções de tópico –, mas de um ponto científico, porque para “um pesquisador gerativista, a linguagem faz parte da composição biológica humana”. (MUNHOZ, 2011, p. 14)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

socialmente condicionado e passam a ser analisadas como uma faculdade mental natural.

Percebe-se, então, que as construções que se distanciam da estrutura canônica são consequência de uma maior expressividade, intenção e criatividade por parte do seu produtor. Com isso, propomos que tais estruturas sejam analisadas a partir da predicação do tipo "tópico-comentário", com o objetivo de desconstruir a homogeneização proposta pelas gramáticas normativas. A partir desse tipo de predicação, segundo Li & Thompson (1971 *apud* PONTES, 1987), juntamente com a de sujeito-predicado, podemos definir quatro tipos de línguas:

- a) línguas com proeminência de sujeito, em que a estrutura das sentenças é mais bem descrita como de sujeito-predicado;
- b) línguas com proeminências de tópico em que a estrutura das Ss é mais bem descrita como de tópico-comentário;
- c) línguas com proeminência de tópico e sujeito, em que há as duas construções diferentes;
- d) línguas sem proeminência de sujeito ou tópico, em que o sujeito e o tópico se mesclaram e não se distinguem mais os dois tipos. (p. 11)

Durante muito tempo acreditou-se que o português brasileiro fosse uma língua de primeiro tipo, no qual as estruturas são, predominantemente, do tipo sujeito-predicado. Por isso, a definição de determinadas estruturas como figuras de sintaxe, ou seja, são estruturas que fogem da ordem canônica desse tipo de predicação, servindo não como modelos, mas somente como "figuras". Contudo, Eunice Pontes (1987) afirma que "não é exagero pensar que se Li & Thompson estão certos em sua proposta de tipologia, o português é no mínimo uma língua de terceiro tipo, em que as duas noções são proeminentes" (p. 39). Assim, sendo o português uma língua de proeminência tanto de tópico como de sujeito, na qual essas duas formas de predicação estão de tal maneira mescladas que se torna difícil a sua distinção, como afirma Eunice Pontes (1987), não se pode "rejeitar" determinadas construções como as figuras de sintaxes e colocá-las fora dos compêndios normativos, como acontece em Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999) e Evanildo Cavalcante Bechara (2005) que as colocam como um apêndice¹².

¹² Este é um elemento adicional ao texto, utilizado somente para completar uma argumentação. No caso das gramáticas normativas de que o português brasileiro é uma língua de proeminência de sujeito-predicado e tudo que fugir dessa estrutura é relegada.

Segundo Edivalda Alves Araújo (2009) as estruturas de tópico-comentário são sentenças que se articulam tanto no plano sintático, como no plano discursivo¹³, sendo, portanto, uma estrutura sintático-discursiva. Sintática porque alguns tópicos possuem um lugar “canônico” na sentença, sendo somente deslocados à esquerda ou à direita. Já discursivamente o tópico serve como um direcionamento, uma sinalização daquilo que o produtor pressupõem ser uma informação conhecida do ouvinte – essa organização refere-se à estrutura da informação. E esta refere-se à distribuição dos elementos linguísticos na sentença, construindo, assim, o *status* informativo dos elementos linguísticos – velho ou novo – como afirma Araújo (2006). A identificação de um tópico, de acordo com essa perspectiva, depende da sua localização em um determinado contexto, uma vez que a sua função é indicar também sobre o que se está falando¹⁴.

Atualmente, existe um considerável número de pesquisas relacionadas às construções de tópico e, por isso, não se desenvolverá aqui essas construções. Contudo, durante a análise de algumas estruturas encontradas no *corpus*, precisaremos definir as construções de tópico encontradas, para isso adotamos a tipologia proposta por Edivalda Alves Araújo (2009) em pesquisa da “gramática das comunidades rurais afro-brasileiras isoladas” (p. 231). Segundo a autora encontrou-se oito tipos de construções de tópico¹⁵, sendo a *topicalização do objeto direto* na qual o termo topicalizado/deslocado é um sintagma com a função de objeto direto, podendo ou não ser retomado na sua posição interna à oração – (14). O *tópico pendente com retomada* mantém uma relação semântica com a sentença, mas possui um lugar interno à oração, sendo retomado neste por um elemento equivalente – pronome ou expressão genérica – (15). É essa retomada interna à oração que o diferencia do *tópico penden-*

¹³ Entenda-se discurso como “qualquer fragmento conexo de escrita ou fala. Um discurso pode ser produzido por uma única pessoa que fala ou escreve, ou também por duas ou mais pessoas que tomam parte numa conversação ou, mais raro, numa troca de escritos” (TRASK, 2004, p. 84). Mais especificamente, para esse trabalho “discurso” remete-nos à Linguística Textual e pode ser definido como o “estudo das unidades linguísticas amplas, cada uma das quais tem uma função comunicativa definida”. (TRASK, 2004, p. 84)

¹⁴ É essa relação com o contexto que Faraco & Moura (1999) definem como intenção do autor, objetivo prático a alcançar – seja em produções escritas ou orais essa relação está presente. Esse “contexto” é ainda o responsável pela busca de uma “maior expressividade” apresentada por Cunha (2001, p. 619) ao definir as figuras de sintaxe.

¹⁵ Tem-se consciência de que esses oito tipos não esgotam as definições das construções de tópico, mas, devido à brevidade deste trabalho, utilizaremos delas e haverá uma adequação dos dados a essas definições.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

te, que também se liga semanticamente à sentença, ou seja, estabelece uma relação entre o constituinte tópico e o restante da frase, mas não possui nenhum vínculo sintático com a oração – (16).

(14) *A cachaça eu bebo todo dia, se eu todo dia eu fô lâ na praça.*

(15) *Jogo, naquele tempo o futebol era mas efetivado ainda.*

(16) *A farinha... pranto a mandioca [‘maduceu]... leva uma ano... um ano e pôco... rancô, chegô na casa de farinha, raspo... relô... botô na prensa... arrocho e tiro a água toda.¹⁶*

O *tópico cópia* ocorre quando o termo topicalizado é copiado no seu lugar interno à oração. Diferentemente do "pendente com retomada" que pode ser retomado por uma expressão genérica, esse tópico só pode ser retomado por uma cópia do mesmo elemento – o que as gramáticas normativas definem como reduplicação – (17). Já o *duplo sujeito* é o deslocamento de um termo para o início da sentença e sua retomada na posição de sujeito canônico por um pronome lexical, são chamadas de "duplo sujeito" porque o sintagma deslocado geralmente ocupava a posição canônica de sujeito, sendo o responsável por gerar concordância na frase – (18). Esse processo de gerar concordância acontece também com o *tópico sujeito* no qual o tópico se impõe como sujeito e mantém uma relação de concordância com o verbo, deixando este de concordar com o seu “verdadeiro” argumento externo – (19). Ou seja, segundo Eunice Pontes (1987) nas construções de tópico o tópico está na posição de sujeito, que é a primeira da oração, e o sujeito está na posição de objeto (depois do verbo); confunde-se essa frase com as de estruturas SVO, e a concordância passa a se fazer com o tópico-sujeito.

(17) *Aí o tratô... a carreta empurrô o tratô, e aí desceu a ladêra abaxo lixado.*

(18) *A sussuarana, ela pensa carnêro tá no mato, que... que "cê num tocô, elas vai no rebanho e mata.*

(19) *Os jogadores estão crescendo o cabelo.¹⁷*

E por último, ficam duas estruturas bem semelhantes: o *tópico locativo* e a *topicalização selvagem* – respectivamente, (20) e (21). Esta se caracteriza pelo deslocamento de um sintagma preposicionado para o início da sentença, sendo que durante esse movimento a preposição que o acompanha é apagada. Já no "locativo" o sintagma preposicionado é des-

¹⁶ Exemplos retirados de Eivalda Alves Araújo (2009), sendo, respectivamente, (7), (13), (39).

¹⁷ Exemplos retirados de Eivalda Alves Araújo (2009), sendo, respectivamente, (25), (42), (27a).

locado regido por sua preposição, possuindo o sintagma nominal uma ideia de lugar.

(20) *Nesse sertão nosso aqui* tem cascavel demais.

(21) *Futebol*, a gente brincava, né...¹⁸

Percebe-se com essas definições que em português brasileiro qualquer sintagma pode ser topicalizado. Devendo sua análise fundamentar-se no nível tanto do discurso como da sintaxe, evidenciando a articulação sintático-discursiva do tópico.

3. Metodologia

A metodologia utilizada neste trabalho foi a de pesquisa bibliográfica, durante a qual consultamos alguns compêndios normativos, sendo Evanildo Cavalcante Bechara (2005), Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (2001), Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999), com o objetivo de analisar as definições trazidas por esses autores no que correspondem às figuras de sintaxe e compará-las com as definições apresentadas por Edivalda Alves Araújo (2009) para as construções de tópico. E como material de análise tomamos um *corpus* oral de língua materna, selecionados da *Coleção Amostra da Língua Falada no Semiárido* (2008). O *corpus* é constituído de nove inqueritos e possui informantes de ambos os sexos, feminino (F) e masculino (M); de diferentes faixas etárias, sendo I faixa (I) de 17-27 anos, II faixa (II) de 40-59 anos e III faixa de 68 anos acima; os informantes são alfabetizados (A), ou possuem os primeiros anos do ensino fundamental (F). Durante a seleção dos dados, percebemos que tanto informante como documentador produziam as construções de tópico, o que comprova o caráter discursivo do tópico como informação compartilhada entre os informantes. Por isso, nos exemplos optamos por não discriminar o que era fala do "documentador" ou do "informante".

Assim, temos as seguintes identificações:

Tabela 1: Dados dos Informantes

Nome	Comunidade	Sexo	Idade	Escolaridade	Identificação no Corpus
MN	Paraguaçu	F	68	A	P-MN.F.III.A
LM	Paraguaçu	F	59	1F	P-LM.F.II.1F

¹⁸ Exemplos retirados de Edivalda Alves Araújo (2009), sendo, respectivamente, (48), (44).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

APS	Paraguaçu	M	40	2F	P-APS.M.II.2F
MTS	Anselino da Fonseca	M	73	A	AF-MTS.M.III.A
VML	Anselino da Fonseca	F	74	A	AF-VML.F.III.A
J	Anselino da Fonseca	F	± 70	A	AF-J.F.III.A
A	Rio de Contas	M	25	4F	RC-A.M.I.4F
JAM	Rio de Contas	M	17	3F	RC-JAM.M.I.3F
IPSL	Rio de Contas	F	27	3F	RC-IPSL.F.I.3F

No *corpus*, foram encontradas, aproximadamente, cerca de 897 construções de tópico¹⁹, sendo elas de todos os tipos:

- (22) Ah, *maturi* tem muito (P-LM.F.II.1F.)
- (23) E negócio de novela *todas elas* eu assisto, mas essa da seis qu'eu gosto mais (P-MN.F.III.A.)
- (24)[...] *qu'eu sou armador*, a gente trabalha na parte da ferragem, entendeu? (P-APS.M.II.2F.)
- (25)*Raçã*o, mas num sustentou dá ração não (AF.MTS.M.III.A.)
- (26)[...] o prefeito aqui, *eles* quer subir e a gente descer (P-MN.F.III.A.)
- (27)É: a *terra* é d'um gendo meu, aí agora, ele dá a gente pra trabaiair (AF-J.F.III.A.)
- (28)*No comércio mesmo*, é que tem quanto tempo que o senhor mora? (AF-MTS.M.III.A.)
- (29)*Salvador*, já trabalhei (P-APS.M.II.2F.).

Em (23) tem-se a topicalização do sintagma nominal *maturi* que tem a função sintática de objeto direto, portanto uma "topicalização do objeto direto". Em (24) o sintagma nominal *negócio de novela* mantém uma relação semântica de continente/contido com o sintagma nominal *todas elas*, sendo assim um "tópico pendente com retomada". Esse mesmo tópico ocorre em (25), com a diferença de quem neste ele não tem um lugar sintático na sentença, ligado a esta apenas semanticamente, sendo, portanto, um "pendente" – sem retomada. Em (26) é visível a cópia do sintagma nominal *raçã*o, tratando-se de um tópico cópia. O sintagma nominal *o prefeito aqui* em (27) é retomado sintaticamente pelo pronome lexical *eles* funcionando como sujeito canônico da oração – neste exemplo temos um "duplo sujeito". Em (28) essa função de sujeito se mistura com a de tópico, sendo o sintagma nominal *a terra* um tópico – em sua função discursiva – e um sujeito – em sua função sintática –, ou seja, um

¹⁹ Com o objetivo desse trabalho é uma discussão sobre as definições de determinadas construções como figuras de sintaxe ou construções de tópico, não houve uma preocupação em contabilizar os dados.

"tópico sujeito". Nos exemplos (29) e (30) temos um sintagma preposicionado deslocado à esquerda, sendo um com preposição *no comércio*, característica do "tópico locativo" e um sem a preposição *Salvador*, algo próprio da "topicalização selvagem".

Com esses exemplos, percebemos que as construções de tópico são realizações comuns na produção linguística do falante. E, além de comuns, são produções reais e não construções literárias que geralmente são tomadas como exemplos para as definições das figuras de sintaxe. E partindo desses pressupostos pode-se afirmar que as construções definidas pelas gramáticas normativas como figuras de sintaxe são, na verdade, construções de tópico – evidenciando a dupla articulação do português brasileiro como língua com proeminência de "sujeito" e "tópico", no qual as duas noções estão mescladas e tornar-se difícil sua distinção. Contudo, essa distinção é ignorada pelas gramáticas normativas e, consequentemente, pelas escolas no ensino da língua.

4. Figuras de sintaxe ou construções de tópico?

Durante a análise do *corpus*, percebeu-se que as construções de tópico apresentam as mesmas características das definições de figuras de sintaxe apresentadas pelos compêndios gramaticais como: (i) as figuras de sintaxe são disposições inesperadas, incomuns, dos constituintes na frase. Estes se deslocam do seu lugar canônico, podendo ocupar qualquer lugar na sentença, licenciando outras estruturas como XSV, VSX entre outras. Uma característica comum também às construções de tópico, nas quais "qualquer sintagma nominal pode ser tópico" (PONTES, 1987, p. 18), ou seja, qualquer sintagma pode ser movido, deslocado, seja à direita²⁰, seja à esquerda; (ii) as figuras de sintaxe são definidas como um desvio da estrutura-padrão (ou canônica) da frase, sendo isso, nas construções de tópico, fator responsável pela construção da estrutura informacional da sentença.

4.1. O corpus

Assim, com o objetivo de desconstruir a visão homogênea do português brasileiro proposta pelas gramáticas normativas e de comprovar

²⁰ Dentro das construções de tópico os deslocamentos à direita são raros e "bem menos frequente" (PERINI, 2006, p.1994).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sua dupla predicação – como já fizeram diversos trabalhos como o de Eunice Pontes (1987) e Edivalda Alves Araújo (2006, 2009) – apresentaram-se algumas construções encontradas no *corpus*.

(30) *Fogueira*, tem, claro (P-APS.M.II.2F.)

(31) *Mah as passagem* agora, quem pode comprar Ø mais com essa carestia que [inint] (AF-J.F.III.A.)

(32) É, *trinta ano de casada* que'u vou fazer (P.LM.F.II.1F.)

(33) *Dois milhão e quinhento*, eu não dê... eu num dê porque o dinheiro não tava inteirado senão tinha dado (AF-MTS.M.III.A.)

Em (30) – (33) os sintagmas destacados têm a função sintática de objeto direto, sendo este deslocado à esquerda, caracterizando uma "topicalização do objeto direto". Mas, segundo as gramáticas normativas, esse tipo de construção é definido como "anástrofe", que refere-se a uma inversão na ordem canônica dos constituintes. Algo comum de acontecer com as construções de tópico, seja porque qualquer sintagma pode ser topicalizado, seja pela sua estruturação informacional.

(34) [...] *Coisa bonita*, aqui essas coisas num tem não (AF-MTS.M.III.A.)

(35) E negócio de novela *todas elas* eu assisto, mas essa da seis qu'eu gosto mais (P-MN.F.III.A.)

(36) *Minhas irmã*, umas é casada, uma mehma é dona daquele bar, tem outras que trabalhava em Salvador, tem ainda qu' é estudante, estuda (P-APS.M.II.2F.)

(37) *Aí óh*, Catarina e Petruquio, [rindo], eu gosto de ver *eles* dois andar brigano (P-MN.F.III.A.)

Essas construções são exemplos de "tópico pendente com retomada", nas quais o sintagma topicalizado tem uma ligação semântica e sintática com a sentença, uma vez que possui um lugar interno nesta, que pode ser preenchido por um pronome demonstrativo como em (34), expressão genérica em (35), pronome indefinido em (36), pronome pessoal na posição de objeto direto em (37), entre outros apresentados por Edivalda Alves Araújo (2009). No entanto, essas construções aparecem definidas como "anacolutos" nas gramáticas normativas devido a esse rompimento sintático, ou quebra lógica segundo Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999). Mas são construções possíveis e reais dentro do português brasileiro, compreendidas tanto por quem fala/escreve como porque ouve/ler. Acredita-se que o problema é que as gramáticas normativas tomam, geralmente, exemplos de clássicos da literatura, como Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (2001) que usam

exemplos de Cassimiro de Abreu e José Lins do Rego, ou seja, não são construções naturais, mas pensadas e articuladas pelos autores. Com isso, não se quer dizer que *os falantes* não pensem naquilo que produzem, mas não o *faz* como fazem os autores literários.

(38) *Eu mehmo com esse negócio de eleição, aí minha fia conseguiu um carro pra me levar em Muritiba, pronto* (P-MN.F.III.A.)

(39) – E como foi assim a criação dos filhos.

– *A criação dos filhos*, graças a Deus, foi bem [...] (P-LM.F.II.1F)

(40) *Era... era... qu'eu sou armador, a gente trabalha na parte da ferragem, entendeu?* (P-APS.M.II.2F.).

(41) – *Mataru por quê assim? A senhora sabe?*

– *Quem sabe muié! Mataru o outho ele taha mais um colega...* (AF-J.F.III.A.)

A diferença entre as construções de (34) – (37) e (38) – (41) consiste na não retomada interna dos elementos topicalizados nestas. Ou seja, (38) – (41) são exemplos de construções de "tópico pendente", este se caracteriza pela presença de um sintagma tópico, mas que não estabelece nenhuma ligação sintática com o restante da frase – por isso a ausência de retomada. A ligação estabelecida entre o constituinte tópico e o restante da sentença é semântica (discursiva) – esse sintagma está presente no contexto de produção linguística dos falantes e, conseqüentemente, na mente dos falantes. Semelhante às construções de "tópico pendente com retomada" estas são classificadas pelas gramáticas normativas como anacolutos, devido a essa quebra da estrutura sintática. Mas, algumas construções de "tópico pendente" assemelham-se às construções definidas como "anadiplose", que, segundo Carlos Emílio Faraco e Francisco Maroto de Moura (1999, p. 575), "consiste em repetir, no início de uma oração ou de um verso, a última palavra da oração ou verso anterior", como é o caso do exemplo (39), no qual o último sintagma nominal da primeira sentença (*a criação dos filhos*) é repetido na sentença seguinte. Portanto, as construções de "tópico pendente" apresentam estruturas frasais tanto dos anacolutos, como das anadiploses.

(42) *Mamãe*, não chore não mamãe. (AF-VLM.F.III.A.)

(43) *Deu uma chuva*, deu uma chuva boa aqui quarta-feira. (AF-J.F.III.A.)

(44) *Jacu*, Jacu fica muito próximo daqui? (P-APS.M.II.2F.)

(45) *Três mês*, o feijão é três mês (P-LM.F.II.1F)

As sentenças em (42) – (45) apresentam de maneira clara o problema das definições de determinadas estruturas como figuras de sintaxe.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Segundo as gramáticas normativas essas construções são de "repetição ou reduplicação", que, como dizem Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura (1999, p. 586), "consiste na repetição de palavras ou expressões com finalidade estilística de reforçar uma ideia". E considerando que todo falante possui a criatividade²¹ e, conseqüentemente, um estilo de produção, essa "finalidade estilística" refere-se a todos os falantes e não somente aos clássicos literários (porque não se está falando em licença poética) – exemplos comumente tomados pelas gramáticas normativas. Se observadas a partir das estruturas de tópico-comentário essas construções apresentam a estrutura de "tópico cópia" que, diferente do "tópico pendente com retomada" por realizar, como afirma Edivalda Alves Araújo (2009), "a retomada interna à oração [...] pela cópia do termo topicalizado" (p. 237).

(46) *A mais velha*, então ela é mah nova do que ele...[...] (AF-J.F.III.A.)

(47) *Vereadores* eles não vem aqui também? (P-APS.M.II.2F.)

(48) [...] *o prefeito* aqui, eles quer subir e a gente descer (P-MN.F.III.A.)

(49) *Folha* [inint] eu vejo, ela só matava assim (AF-J.F.III.A.)

(50) E *o prefeito* ele vem sempre aqui?

As construções em (46) – (50) são semelhantes às anteriores, a diferença consiste que a reduplicação nestas se dá por um elemento semanticamente ligado ao tópico – no caso o pronome de terceira pessoa do singular, nas formas "ele/ela, eles/elas". Como em (38) no qual a informante fala do atual prefeito da cidade ("o prefeito") que não liga para as comunidades afastadas do centro e depois amplia para todos os prefeitos ("eles") que só aparecem em tempo de eleição, só querem subir e ver o povo descer. São construções semelhantes às de tópico pendente com retomada, mas a diferença é que essas construções possuem sempre um pronome pessoal na posição de sujeito que retoma o tópico da sentença, sendo, portanto, uma construção de "duplo sujeito". Assim, as construções de "duplo sujeito" apresentam a "repetição" definida como figura de sintaxe, sendo essa repetição realizada por um elemento semanticamente ligado ao outro.

²¹ Para Noam Chomsky esse é um dos atributos pelo qual os seres humanos podem agir de maneira criadora em situações linguísticas específicas, ou seja, "podem proferir e compreender sentenças imprevisíveis, isto é, produzidas independentemente de estímulo, embora condicionadas por limites gramaticais". (MUNHOZ, 2011, p. 14)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

(51)[...] E morano um... um pra nada. *O pra nada* já tem uma muié que tem bem uns... [...] (AF-VLM.F.III.A.)

(52)*Minha infância* foi muito trabalhista (P-APS.M.II.2F)

(53)*Farinha* aqui sabe quanto é que tá um prato? (AF-J.F.III.A.)

(54)Ah, *maturi* tem muito (P-LM.F.II.1F.)²²

As construções (51) – (54) apresentam um sintagma nominal no início que parece ocupar a posição de sujeito. Mas se observadas em seu contexto de produção são, na verdade, construções de "tópico sujeito". Esse tipo de construção tem como característica o deslocamento à esquerda de um sintagma interno à oração que se impõe como sujeito, uma vez que mantém uma relação de concordância com o verbo – apesar de não ser o argumento externo desse – como o sintagma nominal *farinha* em (53) que é o argumento interno do verbo preposto e que gera concordância. Essas construções podem ainda apresentar um tópico discursivo ocupando a posição de sujeito, como é o caso do sintagma nominal *o pra nada* em (51), que sintaticamente é sujeito e discursivamente é tópico. Com isso, pode-se estabelecer uma relação entre o "tópico sujeito" e duas definições de figuras de sintaxe: "anadiplose" e "hipérbato". Esta pela inversão violenta²³ realizada na ordem canônica da frase, uma vez que a concordância não é realizada com o sujeito /mas com o tópico – ou com o tópico-sujeito –; acredita-se que seja essa "nova concordância" o violento definido pelas gramáticas normativas. Já com a "anadiplose" a relação pode ser estabelecida, particularmente, com o sintagma que ocupando a posição discursiva de tópico, ocupa também a de sujeito canônico, como o sintagma nominal *o pra nada* em (51). A anadiplose consiste nessa repetição de um sintagma que já foi realizado anteriormente, algo utilizado pelas construções de tópico como mecanismo de continuidade discursiva.

(55)É que *nessa seca né*, tem pouco trabalho? (F-J.F.III.A.)

(56)*No comércio mesmo*, é que tem quanto tempo que o senhor mora (AF-MTS.M.III.A.)

Essas construções, (55) – (56), se analisadas a partir da predicação tópico-comentário, são estruturas de "tópico locativo", ou seja, temos um

²² Observe-se que o verbo "ter" nos exemplos (51) e (53) possuem sentido de existir, o que difere o português brasileiro do português europeu, mas esse não é o objetivo deste trabalho.

²³ Essa ideia de inversão violenta é apresentada por todos os compêndios normativos, mas com diferentes nomenclaturas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sintagma nominal que indica a ideia de lugar e que, diferente da selvagem, apresenta um sintagma preposicionado deslocado regido por sua preposição. Devido a essas características (movimento e regência) podem ser comparadas às definições de "anástrofe" e "prolepse" apresentadas pelas gramáticas normativas. Prolepse pelo seu deslocamento à esquerda, já que, segundo Celso Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (2001, p. 628), esta "consiste na deslocação de um termo de uma oração para outra que a preceda". E sua relação com a anástrofe é, também, devido a esse deslocamento, que diferente do "hipérbato" por não ocorrer nenhuma mudança sintática na frase, ou seja, ocorre somente o deslocamento. Contudo, algumas vezes a presença da preposição pode parecer "violenta"²⁴ para aqueles que estavam fora do contexto de produção da sentença.

(57) *De armação* mesmo que o senhor trabalhava? (P-APS.M.II.2F.)

(58) *E de abacaxi*, como é que faz? (P-LM.F.II.1F.)

Em relação às construções (55) e (56) foram apresentados somente dois exemplos porque acredito que existe um problema em sua definição. Durante análise do *corpus* encontramos SPs deslocados à esquerda que não são locativos, como (57) – (58). Então, levantou-se a hipótese de que o "tópico locativo" pode deslocar qualquer sintagma preposicionado regido com sua devida preposição, expandido assim a definição de Edivalda Alves Araújo (2009) que o define somente como um "locativo, que funciona como adjunto ou de verbos existências ou de verbos tradicionalmente considerados intransitivos" (p. 242). Mas essa questão será abordada em outro momento.

(59) *Salvador*, já trabalhei (P-APS.M.II.2F.) (...trabalhei *em Salvador*)

(60) *E o sal*, cê falou? (P-LM.F.II.1F.) (cê falou *do sal*?)

(61) Não, *cebola* eu já falei (P-LM.F.II.1F.) (...falei *de cebola*)

(62) *Curador e crente* não quero nem conversa (AF-MTS.M.III.A.)
(... conversa *com curador e crente*.)

As construções (59) – (62) são exemplos de "topicalização selvagem". Nesta temos um sintagma preposicionado deslocado à esquerda, mas durante esse movimento ocorre o apagamento da preposição regente. Devido a esse apagamento, consideramos que essas estruturas possuem uma semelhança com a figura de sintaxe "hipérbato", já que esta é defi-

²⁴ Ao referir-se à violência faz-se menção à gramática normativa que analisa a língua fora do seu contexto de produção e por isso define determinadas construções como violenta devido à sua estruturação.

nida como “uma inversão violenta” (FARACO & MOURA, 1999, p. 579). E se com o tópico sujeito considerou-se “violento” a “nova concordância” do verbo, aqui considera-se violento o apagamento da preposição.

5. *Considerações finais*

A desconstrução da homogeneização linguística proposta pela escola, objetivo deste trabalho, foi feita pela comparação entre as definições das figuras de sintaxes propostas pelas gramáticas normativas, e das construções de tópicos encontradas na literatura gerativista com base, particularmente, na tipologista proposta por Edivalda Alves Araújo (2009). Com isso, pode-se observar que as estruturas “mal-formadas” das figuras de sintaxe são, na verdade, outro tipo de predicação existente em todas as línguas humanas, com maior ou menor predominância – a predicação do tipo tópico-comentário.

O tópico é um elemento compartilhando entre os interlocutores do ato comunicativo, que por sua vez é seguido de um comentário – geralmente de conhecimento somente de um dos interlocutores, sendo uma informação nova para o outro. Esse sintagma que funciona como tópico pode tanto ser deslocado da própria oração para o início da sentença, como retomado do contexto discursivo – ou mesmo possuindo essas duas relações²⁵.

Assim, pode-se perceber que as estruturas frasais definidas como “anástrofe”²⁶, que se caracterizam por uma inversão na ordem canônica dos constituintes, podem ser definidas, a partir da predicação de tópico-comentário, como “topicalização do objeto direto” ou “tópico locativo”.

²⁵ Contudo, alguns gramáticos-linguistas já começaram a observar essas falhas na análise sintática das frases, sejam elas orais ou escritas. Chamado a atenção para a produção linguística real dos indivíduos e não uma construção hipotética ou descontextualizada. Mário Alberto Perini é um desses gramáticos-linguistas que se dedica a esse(s) problema(s) de análise. Segundo ele, esse problema é consequência de se considerarem somente produções linguísticas escritas, mas, destaca ele, a maioria das produções linguísticas são orais – e é exatamente na oralidade que as análises sintáticas mostram suas limitações (2006, p. 189). Mário Alberto Perini reconhece essa função sintático-discursiva de alguns sintagmas e começa a abordar o “tópico sentencial” e o “tópico discursivo”. (2006, p. 189-201)

²⁶ Esse tipo de figura de sintaxe é convergente com a maioria dos tipos de tópico, uma vez que este se caracteriza por uma inversão na ordem canônica. Mas para fins didáticos preferiu-se relacioná-la com um tipo de tópico específico.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Essa relação pode ser feita porque essas estruturas de tópico se caracterizam pelo deslocamento de um sintagma da sua posição canônica para o início da sentença, a inversão definida pelas gramáticas normativas. Os "tópicos locativos" apresentam ainda uma característica comum a "prolepse" que é esse movimento de um sintagma nominal para uma oração que a preceda e nesse caso, geralmente, para o início da sentença.

Segundo as gramáticas normativas, algumas estruturas frasais apresentam uma quebra lógica (sintática), sendo definidas como "anacolutos". No entanto, quando analisadas no plano discursivo pode-se perceber que essas estruturas sintaticamente "quebradas" apresentam uma construção lógica do pensamento, algo que o próprio Evanildo Cavalcante Evanildo Cavalcante Bechara (2005) já havia observado ao dizer que essa quebra é consequência da falta de ideias que se sucedem rapidamente no pensamento do produtor da comunicação. Assim, percebe-se que essas estruturas apresentam uma convergência com as definições de "tópico pendente com retomada" e "tópico pendente", uma vez que elas se articulam principalmente no nível discursivo – e, portanto, no nível do pensamento –, ou seja, as estruturas parecem romper com o restante da frase, mas permanecem ligadas semanticamente. As estruturas de "tópico pendente", geralmente, apresentam um sintagma nominal que foi retomado de uma sentença anterior, como forma de dar continuidade ao discurso, e o que segue – o comentário – está semanticamente ligado a esse sintagma nominal. Com isso, o "tópico pendente" apresenta a característica da figura de sintaxe "anadiplose" que consiste nessa repetição, no início da sentença, do termo de uma sentença anterior.

As estruturas de "tópico cópia" apresentam, por sua vez, uma relação evidente com a definição da figura de sintaxe "repetição ou reduplicação", pois esta consiste na repetição de um termo com o objetivo de dar ênfase. O "tópico cópia" realiza essa reduplicação com o mesmo objetivo: dar um enfoque a determinado constituinte que é importante para a estrutura da informação da sentença. O sintagma nominal pode ser copiado, também, para satisfazer uma necessidade sintática. A "repetição" também apresenta uma estrutura de "tópico duplo sujeito", sendo que nesta os elementos copiados não são idênticos, mas estão ligados semanticamente.

As estruturas de "tópico sujeito" apresentam características de construções definidas como "anadiplose" e "hipérbato". Com esta porque o sintagma nominal que gera concordância com o verbo pode não ser o sujeito canônico da oração, considerando-se essa "nova concordância" a

atitude violenta definida pelas gramáticas normativas. E com a "anadiplose" porque o sintagma nominal que inicia a oração ocupa a posição tanto de sujeito, como de tópico, sendo este um constituinte discursivo e que pode ser retomado de uma oração anterior. Também as construções de "tópico selvagem" possuem uma estrutura que segundo as gramáticas normativas são de "hipérbato", que se caracteriza por uma inversão violenta e considera-se nesse tipo de tópico "violento" o apagamento da preposição que rege o sintagma preposicionado durante o movimento desse sintagma para o início da sentença.

Percebe-se, então, o equívoco das gramáticas normativas ao considerarem o português brasileiro como uma língua com proeminência de estruturas sujeito-predicado. Porque diversos estudos na linha desse trabalho, como de Eunice Pontes (1987) e Edivalda Alves Araújo (2006, 2009), já evidenciaram a dupla articulação do português brasileiro, constando que essa é uma língua na qual as noções de sujeito-predicado e tópico-comentário existem e estão mescladas entre si, sendo difícil a sua distinção. Essa dupla predicação é ignorada pelas gramáticas normativas e consequentemente pelas escolas no ensino da língua. Sendo essa rejeição causada pela forte influência da gramática normativa nos países de língua portuguesa.

Com isso, constatou-se nesse trabalho que as construções definidas como "figuras de sintaxe" possuem a estrutura de tópico-comentário. Sendo o português brasileiro, portanto, uma língua com proeminência tanto de tópico como de sujeito e essas formas de predicação não podem ser consideradas superiores ou inferiores em relação à outra, mas formas de construções linguísticas presentes e possíveis nessa língua; não podendo serem desconsideradas ou "relegadas ao gueto das construções mal formadas" (PERINI, 2006, p. 189), uma vez que são construções possíveis, frequentes e reais na língua de falantes nativos de português, como observou-se no *corpus* desse trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Norma Lucia Fernandes de; CARNEIRO, Zenaide de Oliveira Novais. (Orgs.). *Coleção amostras da língua falada no semiárido baiano*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008. 4 CDs.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ARAÚJO, Edivalda Alves. As construções de tópico. In: LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza. (Orgs.). *O português afro-brasileiro*. Salvador: Edufba, 2009.

_____. *As construções de tópico do português dos séculos XVIII e XIX: uma análise sintático-discursiva*. 2006. Tese (de doutorado). – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Felipe Lindley. *Nova Gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto de. *Gramática*. 18 ed. São Paulo: Ática, 1999.

KENEDY, Eduardo. *Curso básico de linguística gerativa*. São Paulo: Contexto, 2013.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. (Org.). *Manual de linguística*. 2. ed., 2ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2013.

MUNHOZ, Ana Terra. *A estrutura argumental das construções de tópico-sujeito: o caso dos sujeitos locativos*. 2011. Dissertação (de mestrado). – Universidade de Brasília, Brasília.

PERINI, Mário Alberto. *Princípios de linguística descritiva: introdução ao pensamento gramatical*. São Paulo: Parábola, 2006.

PONTES, Eunice. *O tópico no português do Brasil*. Campinas: Pontes, 1987.

SILVA, Jacson Baldoíno da. O tópico no português do semiárido: uma análise da topicalização do objeto direto. In: I Encontro de Gramática Gerativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.

TRASK, Robert Lawrence. *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad.: Rodolfo Ilari; revisão técnica Ingedore Grunfeld Villaça Koch e Thaís Cristóvão Silva. São Paulo: Contexto, 2004.

**OLAVO BILAC E J. CARLOS:
POEMA E ILUSTRAÇÃO À LUZ DO ART NOUVEAU**

João Cláudio Martins Araujo Barros (UERJ)

jcmartinsffp@gmail.com

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)

armandogens@uol.com.br

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o soneto “Maternidade”, de Olavo Bilac, ilustrado por J. Carlos, na página da *Careta* (1914). Tanto no poema quanto na ilustração, observam-se características que correspondem a Arte Nova. Desse modo, o efeito ornamental pode ser observado nos versos coleantes do poeta e no traço de J. Carlos. A respeito do soneto bilaquiano, contata-se que possui uma organicidade de elementos produzida pela valorização do vocabulário raro. Na ilustração, sublinha-se que J. Carlos aproveita o investimento do léxico apurado para explorar os aspectos cromáticos e o “entulhamento” presentes em “Maternidade”. Assim, fica evidente que o soneto do autor de *Tarde* e a ilustração de J. Carlos conferem uma obra de arte rica de estilos, firmando uma completude bem a gosto do *Art Nouveau*. Por fim, o poema “Maternidade” foi analisado pela óptica artenovista, porque contém um “ornamentalismo verbal”. A ilustração também apresenta traços da Arte Nova, pois J. Carlos investe em excesso de figuras, em nuances de cinzas e em diversas formas lineares para guarnecer o soneto de Olavo Bilac.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Texto. Imagem. *Art nouveau*. Revista ilustrada

Para começo de conversa, recorre-se à voz crítica de Jose Paulo Paes, quando ele diz que “não é difícil entender que exista um *Art Nouveau* propriamente brasileiro” (PAES, 1985, p. 69). Entende-se que a arte jovem, o *Art Nouveau*, se incorporou às artes no final de século XIX e início do século XX. Com a chegada desse nosso estilo, o Brasil passou a receber influências parisienses, no que diz respeito aos hábitos sociais. Vê-se que a tal arte estava presente na arquitetura, nas artes visuais e nas artes gráficas. Eis porque, vários artistas estavam ligados a esse processo novo que investia na criatividade subjetiva do artista. Dentro do próprio cenário industrial, os artenovistas adotavam o uso de linhas coleantes que atribuíram graça e elegância às artes visuais. Pois bem, todo o poder da linha *Art Nouveau* aludiu uma nova forma de expressão artística que poderia e pode ser observada até os dias de hoje.

De fato, as “linhas de força” do *Art Nouveau* estavam presentes na cotidianidade do indivíduo e no embelezamento das artes visuais. Portan-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

to, quando não estava nas artes aplicadas estava no ornamento da literatura como se observará mais adiante. Do ponto de vista visual, o *Art Nouveau* alcançava as diversas formas artísticas, podendo, assim, ser considerado como o *zeitgeist* do século, como bem observam as vozes da crítica. Por exemplo, José Paulo Paes afirma que “o espírito do tempo que, em cada época histórica, faz-lhe as mais variadas manifestações culturais, da filosofia ao vestuário, dos objetos de uso à literatura, da arquitetura à joalheria, exibirem um inconfundível ‘ar de família’...” (PAES, 1985, p. 92). Depois desta citação, confirma-se o *Art Nouveau* foi o “espírito do tempo”, pois a sinuosidades das linhas vibrantes estavam presentes em todas as formas de expressões artísticas.

Desse modo, o traço ornamental buscou seus efeitos a partir da fauna e da flora para o seu repertório de ornamentos, com isso, os criaram uma literatura que aproxima técnica e ciência dentro das concepções naturais e subjetivas do indivíduo. No que diz respeito à escrita, a literatura *Art Nouveau*, do final do século XIX, tornou-se uma obra tanto “telescópica” como “microscópica”. Essa literatura “telescópica” diz respeito à arte literária dicotômica entre o “lá/cá”, voltada para uma arte idealizadora, sonhadora, não mais vista pela força do religioso, mas pela força natural da natureza. Já a “microscópica” refere-se a uma literatura estrutural, vista por dentro, a partir de uma raiz; uma arte estritamente decorativa com profusões de “curvas e contornos da ornamentação”. (PAES, p. 86)

A respeito da estrutura microscópica, pode-se observada uma junção de estilos que aproxima o *Art Nouveau* da obra parnasiana de Olavo Bilac, uma vez que os sonetos bilaquianos oferecem uma organicidade de elementos, produzidos por um enriquecimento do léxico que funciona como ornamento. De modo geral, o poeta era um estudioso que, através da sua métrica e do seu léxico apurado, construía cada verso, cada aspecto cromático, cada simetria com acuidade e sensibilidade, de forma a atingir o olhar e a audição de seus leitores. O que nos leva a considerar Olavo Bilac um “cientista” da palavra. Considerado como um “fauno atrevido” (CARVALHO, p. 59), por Affonso Carvalho, na obra *A Poética de Olavo Bilac*, o poeta proclama e exalta os sentidos, causando uma profusão extremamente sensual e artística. Sua arte apresenta, então, toda “desenvoltura volúpia humana” (*Idem*), admitindo, dessa forma, uma arte “mais muscular que cerebral” (*Idem*).

Além do já exposto, leitor assíduo da obra Charles Baudelaire e Edgard Allan Poe, Olavo Bilac misturava anseios, desejos e pavor. Cercado de misticismos observa-se na poesia de Olavo Bilac

um certo amor ao fantástico, fato este que se torna mais sensível em “Tarde”. Seja isto um reflexo da influencia de Edgard Allan Poe, recebido através das obras de Baudelaire, cuja leitura o poeta fazia constantemente. Sombra de mistério, arrepios de pavor, fantasmas de prazeres extintos, uma beleza forte...

Seria, nesse caso, possível enxergar os “quadros” de Olavo Bilac com aspectos da “arte nova” nos quais evocam valores sensoriais, embaçada no estilo *Art Nouveau* seja pelos movimentos de seus versos, seja pelo aspecto decorativo do soneto em si mesmo. Diante disso, as características expressivas das linhas coleantes são percebidas no soneto de Olavo Bilac. Ainda na perspectiva de Afonso Carvalho, seus “quadros” surpreendem pela “velocidade do movimento”, “vivacidade” e “variedade”. Nesse caso, nota-se claramente uma estrutura artenovista. Além de tudo, os “quadros” eram compostos por movimento “direto e rotativo”, provocado pelo jogo de pontuações. Também na literatura bilaquiana admite-se as formas “fonética”, “lexicológica” e “psicológica”. Depois de evidenciar esses aspectos tanto nos movimentos quanto nos sentidos, na obra de Olavo Bilac, sublinha-se que “o poeta vê, escuta, apalpa, senti o perfume e o sabor das palavras como matéria viva”. (CARVALHO, p. 152)

Pode-se destacar que o dinamismo dos versos dele sempre impressiona, mesmo que muitas vezes petrificado na estética parnasiana. O poeta de “Via-Láctea” criou seus sonetos, com movimentos sensuais, com curvas coleantes, causando sensualidade que tiram partido do erotismo presente ao *Art Nouveau*. Ademais, essas características fortes do *Art Nouveau* foram bem representadas por J. Carlos que com sensibilidade ilustrou os sonetos de Olavo Bilac desde 1912 a 1914, na *Careta*. Criou-se, então, uma parceria de mão dupla entre: um admirado ilustrador e um notável poeta. J. Carlos ilustrou 12 dos 20 poemas escritos e publicados por Olavo Bilac na *Careta*. Nessa parceria certa, o *designer* capturava, nos sonetos do poeta, os movimentos coleantes dos versos de Olavo Bilac e passava para o papel toda a força das linhas curvilíneas do *Art Nouveau* e os traços geométricos do *Art Déco*. Com grande acuidade, o ilustrador das melindrosas brincava com os estilos predominantes no início do século XX e traçava certamente as linhas sinuosas encontradas na dinâmica dos versos de Olavo Bilac.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Retornando à proposta de estudo da ilustração dos sonetos de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta*, destaca-se, para tal fim, o soneto intitulado “Maternidade”. Publicado, no periódico, por Olavo Bilac, em 25/04/1914, número 305, e, mais tarde, lançado em seu livro póstumo *Tarde*, em 1919. Em referência ao processo de ilustração, J. Carlos recorre a uma moldura que evoca uma cena, dialogando diretamente com o texto literário. Confeccionada nos estilos *Art Nouveau* e *Art Déco*, a ilustração para “Maternidade” apresenta-se como uma cena na qual põe a figura da mulher sentada, ao centro da imagem, como uma figura central. Sublinha-se que a ilustração é policromática, sendo que as tensões entre as nuances do cinza com a margem preenchida com buquês de maçãs vermelhas destacam-se com mais intensidade. Vale ressaltar que as maçãs produzidas, às margens da ilustração, se assemelham às flores, por isso o destaque dado para expressão buquês de maçãs.

Mas vamos adiante. Após esta introdução sobre o estilo de época marcado pelas linhas sinuosas do *Art Nouveau*, em diversas formas artísticas, e sobre o “novo estilo” aplicado por J. Carlos para os sonetos de Olavo Bilac, estamos mais bem aparelhados para detectar os traços do *Art Nouveau* nos versos do soneto “Maternidade” e, simultaneamente, na ilustração que o garante. Observa-se, então, a força das linhas do *designer*, a sensibilidade do seu ilustrar e a precisão cromática extraída do soneto.

Posto isso, o soneto, “Maternidade”, de Olavo Bilac, pode ser entendido como hino do sofrimento da mulher, uma vez que a epígrafe do poema retirada do livro bíblico, no capítulo de Gêneses: “O Senhor disse à mulher: Por que fizeste isto? Eu multiplicarei os teus trabalhos!”, faz referência ao pecado de Eva e, diante disso, o castigo para o pecado cometido. Pelo título e pela ilustração, fica explícito que se trata de um soneto no qual se evidencia a imagem da mulher em seu estado maternal. Porém, o soneto tem como ideia central a exaltação ao útero.

Confere-se que o soneto, do autor de *Tarde*, tem uma base metonímica, pois trata-se de uma composição dedicada ao ventre. Colocado, então, como lugar de adoração e exaltação, pelo poeta, a figura do ventre é submetida ao lugar de “trono” e “altar”. Olavo Bilac utiliza-se do campo semântico para cultuar o ventre, no entanto, esse ventre está dividido entre o prazer e o sofrer. Para bem exemplificar tal relação de prazer e sofrimento, recorre-se ao primeiro sintagma do primeiro verso do soneto, “Ventre mártir”, ou seja, o ventre que sofre; e, também, é apresentado como um ventre orgulhoso, – “Ergues-te, em esto de orgulho entono”.

Esse mesmo ventre sofredor e vaidoso se ergue e logo possui a “maldição bendita”. Ora, o jogo paradoxal provocado por Olavo Bilac mostra a dor e o prazer, sendo, assim, destacam-se as potências que geram os sentimentos humanos. Neste caso, observa-se a sequência dor e prazer que rege o soneto, primeiro o ventre é fecundado, depois concebe o prazer e, ao mesmo tempo, o pecado.

Dando prosseguimento à análise do soneto “Maternidade”, o suplício sublime da mulher é dado como um gozo sem fim, um sofrimento que não se acaba como bem se pode observar no primeiro terceto:

Augusto, em gozo eterno, o teu suplício...
Feliz a tua dor propiciatória...
– Rasga-te, altar do torturante auspício.

Constata-se um diálogo com a ilustração, pois o sofrimento da mulher apresenta certa languidez, representada de forma suave, o ilustrador oferece uma proposta de uma mulher serena e, aparentemente, tranquila. Já no segundo terceto, o poeta finaliza com o ventre dando a luz. A parturiente, enfim, se abre “Para a maternidade e para a glória”. Nesse sentido, pode-se considerar a ideia de glória como momento divino de gerar uma criação, porém dentro do jogo paradoxal oferecido pelo poeta em questão, maternidade, além de bela e gloriosa, também, possui sofrimento e castigo, pois multiplicará os trabalhos da mulher. Verifique-se:

E abra-se em flores tua alvura ebórea,
Ensanguentada pelo sacrifício,
Para a maternidade e para a glória!

Entende-se, então, os pontos extremos de ambivalências que destacam três momentos da mulher em seu estado materno, a saber: pecado, glorioso prazer e sofrimento.

Vale ressaltar que a ilustração recupera momentos importantes que apontam para dois aspectos a serem discutidos: o sagrado e o profano. Tais aspectos foram bem traçados pelo *designer* gráfico ao criar uma ilustração ambivalente que coloca a figura da mulher como sagrada pela sua maternidade e, ao mesmo tempo, profana. Porque, trata-se de uma imagem que dialoga com a figura do cupido, e, dentro dessa perspectiva, pode ser considerada como Psyquê. Sendo, assim, Eros, o cupido, na mitologia grega, mantém uma relação amorosa com a sua musa. Bem representada na ilustração de J. Carlos, a imagem da mulher/Psiquê destaca-se como sagrada e profana. O expectador depara-se com um cenário gráfico no qual se exalta um padrão de nobreza e de distinção, tanto cristão quan-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

to profano. A figura feminina, detentora do útero, está no centro, no trono, revelando, assim, o seu caráter central.

Abre-se, aqui, um diálogo importante acerca da ilustração. Ao observar a semiótica explícita da imagem produzida por J. Carlos, é importante destacar a “representação mental” (SANTAELLA & NOTH, p. 35) que J. Carlos faz ao selecionar as figuras para serem ilustradas. Uma relação é estabelecida, quando o ilustrador cria um diálogo inteligente que envolve linguagem escrita do soneto e da imagem. Partindo dessa ideia, a imagem funciona como uma “representação mental” e material do artista que evoca, no cenário gráfico, características presentes no soneto de Olavo Bilac — o profano e o sagrado. Contudo, vale ressaltar que a imagem não precisa necessariamente ter uma relação direta com o texto, essa linguagem pode ser representada direta ou indiretamente, mas, nesse caso, “Maternidade” possui um conjunto artístico no qual a ilustração funciona como representação do soneto. No entanto, a ilustração poderia ser representada de forma diferente, pois, com um sentido amplo de signos, a imagem apresenta um leque de interpretações distintas.

Atenta-se que ao inserir a figura do cupido, J. Carlos desencadeia, assim, um pensamento voltado para uma ideia filosófica de erotismo. Evidencia-se que o ilustrador transmite sua interpretação nas representações visuais que realiza. E do ponto de vista da semiótica, as imagens “parecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em modo geral, como representações mentais.” (SANTAELLA & NOTH, 1998, p. 15). Logo, J. Carlos se apropria dessas representações imagéticas para proporcionar uma narratividade cenográfica que garante o soneto. Configura-se, com beleza, uma ilustração que dialoga diretamente com o texto literário. Tais relações entre imagem e objeto de referência, no caso da ilustração que interpreta o soneto, são bem evidenciadas por Lúcia Santaella e Winfried Noth:

A característica de semelhança entre o signo da imagem e o seu objeto de referência é também uma das causas para a polissemia do conceito de imagem. Partindo de um modelo triádico de signo, o signo da imagem se constitui de um significante visual... que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado (interpretante) ou uma ideia do objeto. Já que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir três elementos constitutivos do signo, não é de estranhar que o conceito de imagem seja recontrado nas denominações de cada um dos três constituintes. (SANTAELLA, NOTH, 1998, p. 38)

O breve conceito sobre a polissemia da imagem em face da representação imaterial demonstra que J. Carlos produz para “Maternidade”

uma ilustração que consiste, segundo a mitologia grega, em uma relação amorosa entre Eros e Psyquê. Como já mencionada, essa conclusão foi concebida a partir da figura do cupido na parte superior da ilustração. Com muita sensibilidade, esse elo amoroso não fugiu ao olhar peculiar de J. Carlos que traz à tona a história da sexualidade. Atenta-se, também, para a figura central da mulher em seu estado de completude e de redondez, representando a maternidade.

Porém, essa ideia de completude pode ser entrevista na lua cheia, em sua forma arredondada. Vê-se que a lua representa as fases da vida, e, muitas vezes, representa uma ideia feminil e fecunda. Além de evocar um misticismo, a representação da lua diz respeito aos aspectos da noite, do frio, do inconsciente, do sonho, do conhecimento. Também está voltada para reflexão, sendo representante fiel da transição entre vida e morte e vice-versa. Tais representações lunares realçam as formas de completude e de redondeza ligadas à figura da mulher, especialmente à maternidade. Isto está de acordo com a teoria de Lúcia Castelo Branco, quando assinala que só a mulher é capaz de alcançar o estado de completude, como os seres originais de Aristófanes. No que se diz respeito à história da sexualidade, recorre-se à explicação de Lúcia Castelo Branco em sua obra *O que é Erotismo*:

Dos seres bipartidos de Aristófanes, a mulher foi aquela que conservou maior parentesco com sua situação anterior de androgenia. Durante a gestação, a mulher revive ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e “redonda” como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da ‘morte’ do óvulo e do espermatozoide que se origina nova vida; é somente através da ‘morte’ de seu estado que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experimentar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros. (BRANCO, 1984, p. 13)

Retomando e reforçando a ideia de redondeza, recorre-se à obra “Poética do espaço”, de Gaston Bachelard, para enriquecer a proposta oferecida acima, sobre o “ser redondo”, vê-se que:

É sob essa condição que a fórmula: “O ser redondo” se tonará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da *redondeza plena* nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (BACHELARD, [s.d.], p. 172)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Depois desta citação histórica, filosófica e poética sobre imagem e sexualidade, observa-se, à luz do *Art Nouveau*, as forças das linhas sinuosas que marcam a figura central da ilustração — a mulher. Cabe, aqui, fazer uma retomada importante daquilo que diz respeito ao projeto de ilustração concebido por J. Carlos que permite visualizar a sensualidade que se concentra na abordagem pictórica que o poeta faz da realidade exterior. Orientando-se pelas marcações textuais, J. Carlos investe no contorno do corpo, nas linhas coleantes que marcam a silhueta, na expressão de êxtase e nos cabelos soltos ondulados para construir visualmente uma dimensão erótica e misteriosa acerca da figura feminina. No entanto, é importante destacar o jogo de linhas coleantes que se aproximam da figura feminina. Tirando partido do erotismo, provocam sensualidade e leveza. A ilustração torna-se, então, a fala do poema, funcionando, dentro das artes plásticas, como um quadro. Vê-se, claramente, o cuidado com o tratamento visual dado por J. Carlos para o soneto “Maternidade”.

Do ponto de vista cromático, cabe, ainda, dizer que a ilustração de J. Carlos reforça visualmente a cartela de cores empregada pelo poeta com a finalidade de criar pictoricamente o ar de glória e, ao mesmo tempo, o ar melancólico para o soneto. Se o léxico do poema incorpora vocábulos como “rútila”, “irradias”, “lampejas”, “sóis”, “marfim”, “luz”, “esto”, “sombra”, “alvúra”, também apresenta expressões como “mártir”, “fere-te”, “maldição”, “suplício”, “dor”, “rasga-te”, “torturante”, “ensanguentada”. Ou seja, a dicotomia do plano cromático pode ser observada a partir do vocabulário que destaca os aspectos luminosos em contraste com os verbos de ação, demonstrando uma oposição entre glória e pecado, como se pode observar no último terceto:

E abra-se em flores tua alvura ebórea,
Ensanguentada pelo sacrifício
Para a maternidade e para glória!

(BILAC, 2001, p. 350)

A ilustração do poema não se dá de modo diferente. J. Carlos lança mão de uma técnica em que predomina nuance e saturação do claro e escuro, provocada pelos tons de cinza, a ilustração pode ser entendida como o prazer da criação, da vida que vai ser gerada, ou o ato de “dar a luz”, porém os tons escuros evocam uma ambiência noturna de pecado que se instaura no soneto. Claramente, essa técnica precisa pode ser observada em “Maternidade”, por conter uma centralidade de tons de cinzas no enredo cenográfico. Não seria demais assinalar que as modernas ilustrações produzidas por J. Carlos foram dotadas de técnica que conferiam

beleza aos sonetos de Olavo Bilac. O *designer* gráfico combinava porcentagens de cores para obter outras cores ou ainda conseguia vários tons de cinzas para o preto. J. Carlos foi pioneiro no que diz respeito à técnica precisa de combinação de cores.

O trabalho de J. Carlos foi muito expansivo e atingiu outros sonetos parnasianos com traços do *Art Nouveau* do poeta Olavo Bilac. Suas linhas e técnicas podem ser bem observadas nas ilustrações para outros sonetos do poeta em questão que receberam tratamento diferenciado pelo ilustrador e foram publicados na *Careta*. Confere-se: “Hino à tarde”, “As ondas”, “Benedicite!”, “Dante no Paraíso”, “Natal”, “Samaritana”, “Maternidade”, “Os amores da aranha”, “Os amores da abelha”, “Avatara”, “Sinfonia” e “Aos sinos”. Os outros sonetos como: “Quarenta e seis anos”, “New York”, “Rainha de Sabá”, “À língua portuguesa”, “Música brasileira”, “Beethoven surdo”, “Respostas” e “Estuário”, receberam molduras produzidas por linhas geométricas. Vale ressaltar que, geralmente, algumas propostas de molduras se repetiam, mesmo assim os sonetos de Olavo Bilac tiveram um tratamento diferenciado, ilustrados ou emoldurados, os sonetos vinham posto em página única. O que denotava o caráter exclusivo do autor de “O Caçador de Esmeraldas”.

Depois dessas informações, voltamos à análise da ilustração e do soneto “Maternidade”. Conforma já assinalamos, o *designer* brinca com os tons de cinzas para alcançar outros tons até atingir o preto. Cabe aqui, ressaltar que essa técnica precisa de combinação de cores guarnecem também outros sonetos de Olavo Bilac na *Careta*. E pode ser entrevista nas ilustrações para “Os amores da abelha”, “Avatar” e “Natal”. Nesses sonetos, nota-se que o criador da figura do almofadinha recorre à técnica de utilização do cinza para atingir outras nuance de diversos tons. Com sucesso, J. Carlos tira partido de uma variada cartela de cores que promove uma ilustração quase artesanal para os sonetos.

Abre-se, aqui, um parêntese para dizer que, em “Maternidade”, a figura central do soneto – a mulher –, encontra-se sentada e com um ar lânguido. A expressão provocada pela mulher é sublime. Vale adiantar que, em outros sonetos, J. Carlos ilustrou figuras femininas sensuais e ativas. Algumas vezes, provocadas por movimento ascensional, a mulher é colocada como centro da ilustração, desempenhando um papel de poder e sedução. Quase sempre metamorfoseada, seja transformada em ondas ou alada como abelha rainha, a mulher tinha um papel principal na cenografia. Original e talentoso, seus desenhos não querem dizer; seus desenhos dizem. Com esse movimento de ascensão, a mulher é vista deslum-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

brante nas linhas sinuosas do *Art Nouveau*. Vestidas de sensualidade, essas características são fortemente encontradas nas ilustrações feitas para “Hino à tarde”, “Amores da abelha” e “As ondas”.

Dando continuidade a este parêntese, é importante evidenciar que a cenografia feita para “Maternidade” passa por um processo de “entulhamento” provocado pelo excesso de figuras que configuram o cenário gráfico deste soneto. O ilustrador vai além do léxico do poema, além das figuras do sagrado e do profano. Ele cria uma cena na qual se encontra uma mulher sentada em almofadas no estilo Art Déco, com o vaso de flores ao fundo do cenário, no mesmo estilo geométrico.

Diante do exposto, recorre-se ao crítico José Paulo Paes que nor-teou esse estudo para ratificar a presença do estilo *Art Nouveau* nos sonetos de Olavo Bilac; estilo tão bem capturado pela ilustração de J. Carlos. Essa característica marcada de exagero e profusão de estilos causa um “entulhamento” bem a gosto do *Art Nouveau* e pode ser encontrada tanto no soneto “Maternidade” como também pode ser observada na ilustração para ela produzida. Nessa investida de características, é importante destacar as nuances da linguagem microscópica “enquanto técnica de apinhamento ou entulhamento Art Nouveau”, de Olavo Bilac, visto que o poeta escreveu com grande ornamentalismo “sob a forma da pletora científica da linguagem” (PAES, 1985, p. 91). Esse ornamentalismo verbal se dá, prioritariamente, pelo uso de um vocabulário raro.

Já o “entulhamento” pode ser detectado pelos aspectos cromáticos da obra, pela sensualidade e pelo erotismo. É importante mostrar que os versos de “Maternidade” produzem grande movimento que podem ser identificados pelos verbos de ação. Vê-se a sequência: “Ergues-te”, “Ferre-te”, “Rasga-te” e “abra-se”. São verbos que simulam uma estrutura de movimentos coleantes típica do *Art Nouveau* e que patrocinam uma “chave de ouro” sequencial, bem ao gosto da retórica parnasiana. Partindo dessas colocações, nota-se que as duas estéticas em questão, Parnasianismo e *Art Nouveau* se aproximam ao tirar partido desse “entulhamento”, porque tanto no estilo parnasiano quanto no estilo *Art Nouveau*, o “entulhamento” serve como ponto de contato. Ou seja, o uso do vocabulário raro, o culto à forma, o embelezamento dos versos, a acuidade dos sintagmas, o emprego híbrido das expressões, tudo está voltado aos artifícios do “entulhamento”.

Conclui-se que, quanto ao caráter dinâmico proposto pela ilustração, os olhos se mexem em várias direções: de baixo para cima e de cima

para baixo ou em um formato triangular. Há uma grande movimentação na imagem. Primeiro, olha-se o poema; em seguida, olha-se para cima, para a figura do cupido que, olhando para baixo, orienta a direção do olhar para a figura da mulher. Cria-se, então, um jogo visual que, também, pode ser compreendido na ordem inversa, porém independente da direção que se olhe, todas levam para um fechamento triangular, em uma profunda relação suposta entre Eros, Psyqué e soneto.

“Maternidade”, enfim, alcança sua completude. Ao levar em consideração os estudos de Lúcia Castelo Branco, sobre o erotismo, fecha-se o ciclo entre poesia e ilustração como os impulsos de Eros que “abranjem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho...”. Nessa perspectiva profana e instigante, vale avançar em relação à obra de arte como impulso sexual. Para rematar esta tentativa de discernir e extrair uma dimensão erótica da poesia de Olavo Bilac, da ilustração de J. Carlos e da relação do leitor/espectador diante dessa obra, é necessário observar que

a expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional... O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual... (BRANCO, 1984, p. 12)

Não seria demais assinalar, a esta altura, sem querer fugir do tema proposto, mas querendo enriquecer o estudo, que o soneto de Olavo Bilac e a ilustração de J. Carlos unem-se como uma obra de arte rica de estilos e de erotização, firmando uma completude. Geradas à luz do *Art nouveau*, abre-se um último e fundamental reparo: “A arte como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico como fins em si” (BRANCO, 1984, p. 13). Nota-se que a arte construída para/em “Maternidade” alcança a plenitude artística um gozo estético que pode ser observado tanto na escrita quanto na ilustração. Por fim, através das colocações histórica e filosófica, compreende-se, à luz do *Art Nouveau*, que “Maternidade” sustenta um estilo de Arte Nova tanto na profusão de estilos empregados na ilustração proposta por J. Carlos e no “ornamentalismo verbal” encontrado no léxico do soneto. Finaliza-se que texto e imagem sintonizados com o estilo *Art Nouveau* configuram beleza e elegância à página da revista *Careta*.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Olavo Bilac; introdução, organização e fixação de texto: Ivan Teixeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANT'ANNA. Affonso Romano. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, [s.d.].

CARVALHO, Affonso. *A poética de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

**NA CADÊNCIA DA VOZ, NA DANÇA CIRCULAR:
A PERFORMANCE DO GRUPO BALANÇO DA ROSEIRA²⁷**

Marline Araújo Santos (UNEB)
marlinearaujo@hotmail.com

RESUMO

Neste trabalho procura-se apresentar a performance do grupo Balanço da Roseira, grupo de cantigas de roda, composto por mulheres do município de Quixabeira, região noroeste da Bahia e que compõe o Território de Identidade da Bacía do Jacuípe, a 300 km da capital, Salvador. Pontuando os conceitos de performance apresentados por Paul Zumthor e Richard Schechner, a partir das apresentações do grupo, que traz em seu repertório canções aprendidas nas quebras comunitárias de licuri, bem como produções atuais compostas para datas comemorativas no município e eventos para os quais o grupo é convidado. Destacando que a preparação para a performance acontece a partir da escolha do local onde irão se apresentar, seguida de outros elementos, como a indumentária que será utilizada, as cantigas que serão escolhidas, quem fará a primeira e a segunda voz, já que cantam aos pares, o cuidado para não desafinar, como entrarão no espaço onde irão se apresentar, o lugar de cada uma na roda, tudo devidamente combinado e ensaiado para a apresentação. A atuação nos ensaios é fundamental para a composição do cenário performático e cada decisão coletivamente tomada são passos para o ápice, que é a apresentação pública. A característica transformadora da performance se percebe nos ajustes feitos pelo Balanço da Roseira a cada apresentação, nenhuma performance é repetida, e cada performance é transformada de acordo com o cenário em que se coloca. Dança acompanhada de canto fazem o jogo necessário para o ritual que se estabelece nas apresentações do grupo. Todos os artifícios utilizados na performance são resultantes de uma ação integrada, totalizando a significação da poética oral.

Palavras-chave: Performance. Poesia oral.
Cantigas de roda. Quixabeira. Balanço da Roseira.

1. Considerações iniciais

Quixabeira, município do interior baiano, com pouco mais de 10.000 habitantes, de acordo com o censo 2015 (IBGE), situado na região noroeste do estado, a cerca de 300 km de Salvador, com clima semiárido e vegetação característica da caatinga. O nome do município vem de um dos espécimes vegetais de grande importância no sertão nordestino por suas múltiplas utilidades, é uma árvore que tem propriedades medicina-

²⁷ Este estudo faz parte do projeto de pesquisa "Cantando rodas, contando histórias: identidade e cultura popular em Quixabeira", desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Língua e Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

nais, sua madeira é resistente e muito utilizada para construção de móveis, suas folhas servem de alimentação para as criações e a terra à sua volta serve de adubo. A *sideroxylon obtusifolium*, também conhecida como quixabeira ou quixaba, pode chegar a 15 metros de altura, armada de espinhos e produz um pequeno fruto negro adocicado. Além da árvore que nomeia o município, há outro espécime importante na história local, o licurizeiro; abundante na região, a extração do licuri ainda gera renda às famílias locais.

A quebra do licuri era, como tantas outras atividades no campo, acompanhada dos cantos de trabalho, utilizados como forma de abrandar o esforço feito na atividade braçal, cadenciando o bater das pedras. Em algumas ocasiões, um ritual, conhecido por muitos como “robá licuri”. Semelhante ao “boi roubado” descrito por Sandro Santana em *Música e Ancestralidade na Quixabeira*, era organizado em segredo, quando um membro da comunidade estava com o trabalho por fazer ou se encontrava enfermo. “É uma forma de se solidarizar diante de um momento difícil com alegria e diversão” (SANTANA, 2012, p. 59-60). Na madrugada o grupo arregimentado para auxiliar o vizinho chega soltando foguetes e entoando os cantos específicos para a ocasião. Ao ouvir os fogos de artifício e o canto, o dono da casa saía para providenciar comida para o mutirão. A quebra de licuri seguia acompanhada dos cantos de trabalho que ditavam o ritmo da atividade naquela noite e, ao final, virava festa com cantigas de roda, samba e batuques.

A tarefa árdua de quebrar licuri exige o uso de uma ferramenta natural, a pedra. Todo trabalhador rural que, após a colheita e secagem do licuri inicia a tarefa de quebrá-lo precisa, cuidadosamente, buscar as pedras necessárias, uma para servir de suporte para o fruto não escorregar ou afundar no chão, outra para quebrar o coco, essa sempre a mesma, guardada até o último dia de trabalho. Se engana quem pensa que qualquer pedra resolve a questão, a pedra de apoio não pode ter sua superfície plana, pois o licuri pode escorregar, nem muito côncava, para não dificultar o alcance da pedra de bater. Pedras escolhidas, na expressão local, a de botar e a de bater, inicia-se a tarefa.

O grupo Balanço da Roseira tem seu início como a escolha das pedras para a quebra do licuri. O grupo que hoje reúne dez mulheres teve suas integrantes escolhidas principalmente pela habilidade de cantar. A coordenadora do grupo, Edinalva Brito, coordenadora pedagógica e professora da rede municipal e coordenadora da Pastoral da Criança, marca o início do grupo em junho de 1998. Segundo entrevista realizada em

2016, ela afirma que já existia na cidade várias pessoas, homens e mulheres, que conheciam as cantigas de roda utilizadas como canto de trabalho, fosse nas quebras de licuri, debulhas de milho e feijão etc. Nos festejos do município ou em comemorações particulares, ao estarem reunidos, aqueles que conheciam as cantigas formavam ali a roda, sem organização prévia, e cantavam. Edinalva então convidou as pessoas que ela sabia que cantavam rodas e sugeriu a formação do grupo para uma apresentação no aniversário da cidade. Cerca de 20 mulheres aceitaram o convite e o grupo se apresentou como Mulheres da Roda, mantendo esse nome até o ano de 2015.

Hoje o canto do Balanço da Roseira não mais está diretamente vinculado à atividade agrícola. O canto que no passado dessas mulheres aliviava a dureza da tarefa, retirado desse cenário, hoje é lúdico, e permeado de elementos performanciais. O lugar das cantigas de roda é alterado, o que antes não exigia nenhum elemento além do trabalho para acontecer, agora é colocado como performance e elemento da cultura popular local. Produtoras de uma cultura popular, conhecedoras dos seus espaços e de uma linguagem musical particular, o que cantam é resultado do conhecimento que as legitima, o desejo de cantar, de se fazer ouvir, de sentir a vida pulsar através do canto, é mais forte que qualquer entrave.

Hoje, se não houver eventos públicos programados para que o grupo se apresente, elas se reúnem nas casas de amigos e vizinhos pelo prazer do canto. Essa motivação é todo e parte na constituição da cultura que as identifica e que as transforma, com a convicção de que o que fazem é importante, senão para o todo – a sociedade quixabeirense – o é para a parte – suas vidas, suas histórias. Com esse pensamento é que mudaram o nome do grupo, Mulheres da Roda era pouco para quem vê nas quadras que entoam, no círculo que formam, na parceria das vozes e da dança a vida fazer sentido.

2. Arrumando a cantoria: do ensaio à encenação

**Palavra também é coisa – coisa volátil que eu
pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo.**

(Lispector, 2008, p. 72)

A epígrafe diz respeito a uma voz para além do corpo que a pronuncia; abstrata, separada de um corpo, sua manifestação em linguagem, a voz que ultrapassa essa palavra coisa, sua concretização. E, na atuação

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

do grupo Balanço da Roseira, a concretização da palavra coisa se dá na performance que as mulheres elaboram. Richard Schechner encontra sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (SCHECHNER, 2003, p. 10) e reitera que nenhuma performance exercerá todas essas funções embora existam performances que dão ênfase a mais de uma.

Se pensarmos no grupo Balanço da Roseira, podemos observar através das performances do grupo e das entrevistas concedidas por cada integrante que, uma das funções que elas identificam em unanimidade é o entretenimento. Elas veem a atividade no grupo como uma forma de relembrar a juventude e cantam por divertimento, lazer. Mas não se encerra no ato de entreter, é também fazer algo belo, percebem beleza e encantamento no canto, na dança, na roda, além de compreender a atuação do grupo enquanto marca de uma identidade local. Fazendo uso ainda da teoria de Richard Schechner, quando reitera as muitas maneiras de entender a performance como um conceito vantajoso por possibilitar a investigação dos comportamentos performativos em continuidade e considerar a fluidez das performances da vida cotidiana bem como da construção de identidades.

Rituais, brincadeiras e jogos, e os papéis da vida cotidiana são performances pois são convenções, contexto, uso e tradição ou como queira chamar. Não se pode determinar o que “é” uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicos. Não há nada inerente a uma ação em si, que a faça uma performance ou desqualifique-a de ser uma performance. A partir da observação do tipo de teoria da performance que estou propondo, cada ação é uma performance. Mas a partir da observação da prática cultural, algumas ações serão consideradas performances e outras não; e isso vai variar de cultura para cultura, de um período histórico a outro período histórico.²⁸ (SCHECHNER, 2013, p. 38, tradução nossa)

Nessa variação do que é ou não considerado performance, com as mudanças a cada período histórico e de uma cultura a outra, Paul Zumthor distingue quatro situações performanciais “de acordo com o momen-

²⁸ Rituals, play and games, and the roles of everyday life are performances because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and other not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period. (SCHECHNER, 2013, p. 38)

to em que o canto se insere”: convencional, natural, histórico ou livre. Na denominação convencional, o tempo é intermitente, de acontecimentos ritualizados. Exemplo disso é a ligação da performance do grupo Balanço da Roseira à celebração de uma festa religiosa específica: o canto de abertura nas apresentações tem a base melódica no canto da Folia de Reis, festa católica ligada à comemoração do Natal, com data fixada em 6 de janeiro, assim como o uso da dança do pau de fitas, cuja popularidade se deu também através das festas de reis. E, no grupo, é utilizada para homenagear o evento ou seu organizador.

No tempo ritual se articulam, na prática da maioria das religiões, as performances da poesia litúrgica. Em países de tradição cristã, se encontram inúmeros cânticos, cuja utilização constitui, entre nós, uma das últimas tradições poéticas orais quase puras. [...] O laço ritual se distende às vezes, mas conota, como uma marca original, performances já banalizadas. (ZUMTHOR, 2010, p. 168)

Outra situação performancial se dá no tempo natural, o tempo “das estações, dos dias, das horas”, tempo que, para o autor, propicia a poesia, pois está ancorado no que é vivido, tal qual as quebras comunitárias do licuri no período de sua colheita, determinada por esse tempo natural, no período em que os licurizeiros frutificam. Em entrevista, a coordenadora do grupo declara que, “tendo safra sempre tinha festa”. Era quando acontecia, à noite, o licuri roubado – a comunidade se reunia e chegava de surpresa na casa de algum vizinho para ajudar a quebrar o licuri colhido. Chegavam cantando “Dona da casa bem que eu lhe dizia que essa surpresa eu vinha fazer um dia. E eu dizendo você pode acreditar, que hoje nós vadeia até o sol raiá”. O trabalho era embalado pelo canto e, ao final, a roda era feita para festejar.

[...] o canto acompanhando o trabalho, orientado para seguir esses ciclos [...]. A noite, cálida de mistérios, é um tempo forte, que a maioria das civilizações considera sensível à voz humana: seja interditando seu uso, seja fazendo da noite o tempo privilegiado, ou até exclusivo, de certas performances [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 169)

No tempo livre, nada liga a performance ao que é vivido, o canto é o que lhe resta e o desejo de cantar não mais se mantém atrelado ao canto do trabalho ou à uma comemoração religiosa. O conceito de Paul Zumthor é que, embora o tempo seja sentido em toda performance, em virtude da própria natureza da comunicação oral, na performance ritual essa regra constitui os sentidos do poema, enquanto na performance de tempo livre esse efeito se dilui.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocada pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido. (ZUMTHOR, 2010, p. 170)

Constata-se, através das entrevistas realizadas, que esse é um sentimento recorrente nas mulheres que integram o grupo: o desejo de cantar, sem predileções pelo que é cantado, ou pela situação que às conduz ao canto, o som melódico da voz é o mais importante a despeito da poesia que acompanha esse canto. “Cantar pra gente é tudo”, segredam-me, “se a gente não cantar a gente entristece”.

A performance vocal se liga ao texto e ao corpo que emana essa voz, em primeiro tom – a chamada primeira voz – aguda e nasalada, acompanhada de um tom abaixo, uma voz um pouco mais grave, a segunda voz, à semelhança dos repentistas e seu canto de improviso. Por esse motivo, a coordenadora do grupo afirma que, para “cantar roda”, não basta querer cantar, é preciso “saber” cantar, um “dom” que, para ela, não é algo disponível a todos. Paul Zumthor corrobora a informação não no sentido de um dom gratuito, mas na qualidade do saber-fazer: “em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser”. (ZUMTHOR, 2014, p. 34)

Com o grupo Balanço da Roseira, esse “saber-ser” envolve primordialmente o canto, e um canto ritual, com características e atuações específicas. Ao organizarem as apresentações, a escolha das duplas de canto se dão de acordo com a afinidade entre as integrantes do grupo, bem como a afinação entre as vozes de cada dupla, e isso pode variar a cada apresentação, pois consideram que “tem vozes que não se dão muito bem”. Como anteriormente descrito, as duplas se dão em variações no tom de voz, sopranos e contraltos, embora todas afirmem ser capazes de cantar em qualquer um dos tons, tudo depende da dupla que é escolhida para a apresentação. Assim, se a intérprete escolhida para dar início ao canto, em sua maioria uma voz soprano, a primeira voz, mais aguda, o fizer em um tom baixo, ou seja, no tom do contralto, a segunda voz, sua parceira de canto fará o tom necessário para a harmonia das vozes.

Do ponto de vista dessa configuração de canto, nota-se que a “afinação”, que é desejada pelo grupo, é condutor também de significados que extrapolam o lugar da linguagem dita, dando lugar às possibilidades interpretativas das formas poéticas.

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significante privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura. No *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas. (ZUMTHOR, 2010, p. 200)

Tal qual Cecília Meireles, que canta “porque o instante existe”, as mulheres do grupo Balanço da Roseira cantam pelo instante, pelo prazer, pela crença naquilo que continuam a fazer. A noção de performance atrelada à ideia de competência, Paul Zumthor define como o saber-ser, “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). É por ele fundamentada através dos quatro traços da performance apresentados por Dell Hymes em *Breakthrough into Performance*: performance é reconhecimento, “faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”; a performance está sempre situada em um contexto que é tempo cultural e situacional, algo que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”; há três tipos de atividades no grupo cultural de cada homem, o comportamento, a conduta e a performance; a performance modifica o que se conhece sobre o conhecimento que ela transmite: “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

A característica transformadora da performance se percebe nos ajustes feitos pelo Balanço da Roseira. A cada apresentação, as participantes se adaptam entre elas e ao ambiente onde irão se apresentar. Quando das apresentações via rádio, não havia performance visual, apenas a voz, o canto, a dança não era necessária. Nas apresentações em instituições educacionais, em um auditório ou palco, ou ainda em competições entre os grupos de roda, elas se apresentam para serem vistas e ouvidas, sem a interação do público. Há nessas apresentações mais teatralidade (já aconteceram apresentações em que as quebras de licuri foram simuladas durante o canto). Ocorrem ainda as apresentações em praças públicas, quando o público interage, participando do canto e da dança com o grupo. Nenhuma performance assim é repetida, e cada performance é transformada de acordo com o cenário em que se coloca.

[...] no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. (ZUMTHOR, 2014, p. 41)

“Ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p. 34), a performance do grupo Balanço da Roseira traz esse corpo do qual emana o ritmo da roda, como dança circular. As apresentações são sempre assim organizadas, em círculo, dando voltas e, por vezes, cada dupla se coloca no meio da roda e todas dançam enquanto cantam. A roda é parte da performance, uma simbologia de união e comunidade. Ao se reunirem em círculo, as mulheres do grupo “fazem a roda”, e a roda determina o ritmo das cantigas.

“O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). Edinalva Brito, Mininha, antes de iniciar a entrevista, diz que o ensaio que estava marcado não “deu certo”, nem todas estavam disponíveis no horário e, por isso, “a roda não funcionou”. “Roda é ritmo”, ela afirma, “se não entrar no ritmo da roda, não dá certo”. O ritmo que a roda dita é para o grupo fundamental na atuação performancial, é preciso que o canto esteja unido ao ritmo imposto pela formação da roda. Esse corpo que se move para dar o “ritmo da roda” é, para Zunthor, parte essencial na performance da poesia oral: “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis [...]; e vocais, portanto auditivos” (ZUMTHOR, 2010, p.185-186).

No livro *Na madrugada das formas poéticas*, de Segismundo Spina, encontramos ainda uma classificação do que o autor chama de “cantos primitivos”, considerando as práticas rituais e atividades lúdicas: canto mágico, canto mimético, canto iniciático, canto ctônico, canto social-agonal e canto de ofício. Este último está associado ao trabalho humano como “estimulante e sedativo do esforço muscular”. Na perspectiva do autor, os cantos que acompanham o trabalho cooperativo alcançaram desenvolvimento significativo em sociedades agrícolas, “onde o trabalho adquire uma forma coletiva (danças e cantos por ocasião da colheita, da manipulação de certos produtos etc.)” (SPINA, 2002, p. 41). As atividades que compunham o cotidiano das comunidades agrícolas – que é o espaço de memória do grupo Balanço da Roseira, a quebra e retirada do li-

curi – desenvolviam “a regularidade rítmica, e com ela a música, que vem facilitar os movimentos e suavizar o sacrifício do trabalho”. (SPINA, 2002, p. 23)

A “regularidade rítmica” do canto no grupo Balanço da Roseira leva ainda em consideração a forma sonora de cada cantiga, formas também decorrentes do refrão e paralelismos na composição poética, bem como da repetição de cada verso e estrofe. A repetição na performance das rodas é, segundo Segismundo Spina, “elemento embrionário” e, um dos fatores que determina a repetição é a situação emocional em que os intérpretes estão colocados, como um mantra que, inúmeras vezes repetido, conduz a alma ao Nirvana. A cadência da repetição dos versos cantados promove essa elevação de espírito, alcança onde o texto, apenas escrito, não alcançaria: “a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado” (SPINA, 2002, p. 47)

Seja com uma ou mais estrofes, as cantigas de roda são repetidas inúmeras vezes durante a performance, e a disposição das intérpretes de cada “roda” é o que determina quantas vezes ela continuará sendo cantada. Paul Zumthor determina o ritmo, a expressividade e a repetição como os elementos determinantes na gênese do canto. A repetição dessa única quadra a torna refrão ou pode se encontrar cantigas em que o refrão se dá como resposta a um ou dois solistas, semelhantes ao canto responsorial litúrgico, que é, segundo Segismundo Spina, “uma segunda fase do solo salmódico dos primeiros tempos do Cristianismo, é um exemplo do segundo tipo, isto é, o solista canta um versículo do salmo, e os fiéis intervem em coro com a execução do refrão”. (SPINA, 2002, p. 53)

No repertório do Balanço da Roseira encontramos alguns versos que obedecem essa configuração e, soma-se a essa estrutura, cantigas que usam o que Segismundo Spina chama de “canto interjeccional”, versos em que o sentido é, em sua maioria, inexistente, e que “representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia”. (SPINA, 2002, p. 59)

Sindolelê mandou dizer (Sindolelê)
Mandou dizer que eu fosse lá (Sindolelê)
Pra que é que ela me quer (Sindolelê)
Ainda ontem eu vim de lá (Sindolelê)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nesses versos que o grupo traz na memória do canto de trabalho, a formação silábica “sindolelê” não corresponde a uma unidade de sentido. Apenas contribui para o arranjo melódico do canto, que acontece de forma responsiva: uma dupla canta o verso, as outras que compõem a roda respondem com o “sindolelê”. “Palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido”. (ZUMTHOR, 2010, p. 203)

Contribuindo para a produção do sentido na composição da poética oral, o refrão divide o canto e caracteriza diferentes performances com aspectos estéticos que vão da matéria sonora à visual. Na inter-relação do sonoro ao visual, concretiza sua performance, indo além da poética oral, posto que essa voz que ecoa e traz uma memória vem de um corpo manifesto e atuante que transborda significados nessa junção. O “corpo vivo” ao qual “essa coisa que é a voz” pertence “são assim integrados a uma poética”. (ZUMTHOR, 2010, p. 217)

O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar... (ZUMTHOR, 2010, p. 218)

A dança se afigura então elemento constituinte da performance do Balanço da Roseira, embora não aconteça em todas as performances realizadas. Como já foi dito, elas também se apresentam em situações nas quais a dança não é necessária. Um exemplo disto era o programa semanal na rádio comunitária local. No que diz respeito à dança, assim como a poesia, mantém uma íntima relação com a música: “a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). A dança também se desenvolve durante a performance, como a voz e, para Paul Zumthor, dança, gesto e voz “são figurações da vida, mas, contrariamente, pode-se detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los, fazê-los estátuas. É por isso que eles são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência” (ZUMTHOR, 2010, p. 226), manifestando uma “ligação primária entre o corpo humano e a poesia [...]”. (ZUMTHOR, 2010, p. 221)

Imbricados dessa forma, dança e palavra cantada se completam, uma dando o ritmo à outra, musicalidade e movimento em função da poética oral e compondo o cenário propício para a manifestação de uma

cultura popular. O corpo é a concretude do discurso, “o corpo encena o discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 224) e não seria ingênuo pensar que a circularidade da dança do grupo Balanço da Roseira é correlata ao canto que se repete. Postas em roda, círculo ritual, as participantes cantam, dançam e rodam, e enquanto a roda se mantém em movimento, aos pares, elas se unem em outra dança, também dando voltas, no centro do círculo formado.

A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria é, também, por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante. (ZUMTHOR, 2010, p. 226)

A cadência da voz marcada pelo balanço do corpo é para Paul Zumthor traço que prolonga e esclarece o dito, ou melhor, o entoado, manifestando o que não se revela apenas no texto oral. Dança acompanhada de canto faz o jogo necessário para o ritual que se estabelece nas apresentações do grupo.

Nas canções de grupos – sejam representadas [...] sejam em roda ou em fila, [...] – gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo, reveladora de um desenho comum: embora as circunstâncias o dramatizem, é a comunidade de um destino que o sela. O efeito coesivo do ritmo pode ser acrescido pelo uso de matracas, de palmas, de outros procedimentos de escansão forte. A parte cantada, acompanhada ou não, é geralmente sustentada por um solista ou por um coro, os dançarinos retomando o eco ou respondendo por um estribilho. (ZUMTHOR, 2010, p. 227-228)

Com relação aos elementos visuais, unem-se ao canto a dança e os acessórios utilizados. O “corpo vivo” emana a voz, move-se na dança e se enfeita para a performance, “indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios” (ZUMTHOR, 2010, p. 230). Contribuindo para a performance, o vestuário do grupo Balanço da Roseira evoca uma representação estereotipada da figura sertaneja em que as mulheres usam vestidos de chita – no caso delas, uma saia rodada e uma camiseta de malha com o nome do grupo. Outra vestimenta existiu antes dessa; confeccionado por elas, usavam um vestido longo rodado. No vestuário fornecido pela prefeitura, vê-se na camiseta de malha com o logo da prefeitura municipal, o que reporta à teoria de Stuart Hall (2009) sobre a desconstrução do popular, são as negociações feitas, apropriação e expropriação, na qual a cultura popular, as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração “parecem persistir; contudo, de um período a outro,

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

acabam mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem à relações estabelecidas uns com os outros [...]”. (HALL, 2009, p. 232)

Somados ao vestuário acima descrito que é fardamento padrão, cada uma utiliza os acessórios que lhes convêm: colares, brincos, laços de fita, tiaras, etc., elementos escolhidos sem intencionalidade, sem interferir na performance ensaiada. A saia rodada é o elemento fundamental para a teatralidade das apresentações. A performance explora mais esse elemento para a sua completude, na qual “a vestimenta do executante assume valores diversos”. (ZUMTHOR, 2010, p. 230)

Além do corpo, a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar. (ZUMTHOR, 2010, p. 231)

Além dos acessórios da indumentária, há ainda o uso de instrumentos da performance. O grupo Balanço da Roseira não faz uso de instrumentos musicais, mas há um instrumento amplificador da voz que por muitas vezes é necessário: o microfone. Quando em apresentações públicas, nas quais muitas pessoas estão ao redor, para que o canto seja ouvido, o uso de tecnologias faz-se necessário. Segundo Richard Schechner (2013), a introdução de novas tecnologias pode, sutilmente ou de maneira mais óbvia, mudar um ritual já estabelecido. Para Paul Zumthor, o uso específico do microfone na performance “aumenta o espaço vocal e reduz distâncias auditivas. Mantendo a visão e a presença física do corpo, beneficia tecnicamente a performance, sem modificar nenhum dos seus elementos essenciais. (ZUMTHOR, 2010, p. 266)

Se considerarmos a organização em torno da performance do grupo e todos os elementos já apresentados para a concretização dessa performance, podemos perceber aí o estabelecimento de um ritual. Ora, Richard Schechner (2013) também afirma que os rituais proporcionam estabilidade e ajudam as pessoas a realizarem mudanças em suas vidas, gerando novas identidades, “dão a impressão de permanência, de “estar sempre sendo”. Essa é sua forma executada publicamente. Mas basta um pouco de investigação para mostrar que quando as circunstâncias sociais

mudam, os rituais também mudam”²⁹. (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa)

Segundo Richard Schechner, a mudança da performance estética para o ritual acontece quando uma apresentação específica se torna algo pertencente à comunidade e, haverá “a tendência de se mover em ambas as direções estão presentes em todas as performances” (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa).³⁰ Dessa forma, aquele canto de ofício, durante as quebras de licuri, hoje se apresenta com indumentária específica, postura e dança, introduzindo novas realidades sociais, ou seja, rituais, performances, assim como tradições, também podem ser inventados.

A necessidade de construir comunidade é fomentada pelo ritual. E se rituais oficiais quer não satisfaçam ou sejam absurdamente exclusivo, novos rituais serão inventados, ou rituais mais antigos serão adaptados, para atender às necessidades sentidas.

Não só os rituais têm sido inventados por atacado, mas rituais antigos têm fornecido há muito tempo material para a indústria artística ou têm sido usados como uma espécie de entretenimento popular.³¹ (SCHECHNER, 2013, p. 83, tradução nossa)

Ainda em Richard Schechner encontramos a afirmação de que cada performance entretém e ritualiza, e que o ritual é também “uma forma das pessoas se conectarem a um coletivo, lembrar ou construir um passado mítico, para construir um solidarismo e para formar ou manter uma comunidade”³² (SCHECHNER, 2013, p. 87, tradução nossa). Percebe-se assim que, aos seres que se entregam à performance, une-se uma situação específica: “a performance não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2014, p. 42). E é nessa junção de elementos que se dá a ideia de teatralidade que Paul Zumthor apresenta, extraída de um artigo de Josette Féral. Das proposições apresentadas por Josette Féral, Pa-

²⁹ They give the impression of permanence, of “always having been.” That is their publicly performed face. But only a little investigation shows that as social circumstances change, rituals also change. (SCHECHNER, 2013, p. 81)

³⁰ The tendencies to move in both these directions are present in all performances. (SCHECHNER, 2013, p. 81)

³¹ The need to build community is fostered by ritual. And if official rituals either do not satisfy or are egregiously exclusive, new rituals will be invented, or older rituals adapted, to meet felt needs.

Not only have rituals been invented wholesale, but older rituals have long provided grist for the artistic mill or have been used as a kind of popular entertainment. (SCHECHNER, 2013, p. 83)

³² [...] a way for people to connect to a collective, remember or construct a mythic past, to build social solidarity and to form or maintain a community. (SCHECHNER, 2013, p. 87)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ul Zumthor destaca o espaço como constituinte da teatralidade performancional, em que há um público que já espera pela performance e ali identifica “uma alteridade espacial marcando o texto”.

As mulheres do grupo Balanço da Roseira identificam essa participação do espectador-ouvinte quando afirmam que há distinções nas apresentações que fazem. As apresentações a convite em ambientes educacionais, como universidades e escolas, exigem uma performance para ser vista, na qual a participação do público não é esperada. Já nos eventos realizados em praças públicas, feiras e afins, a performance do grupo é “medida” quando esse espectador-ouvinte interage durante o canto, “entra na roda”, para com elas cantar e dançar.

Esse momento de interação entre o público “espectador-ouvinte” e a performance do grupo nos conduz aos estudos de recepção. Na concepção de Paul Zumthor (2010) o ouvinte é parte da performance e sua participação é tão importante quanto a do intérprete, sendo recepção da poesia, “um ato único, fugaz, irreversível... e individual” (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Único e individual pois é pouco provável que duas pessoas tenham a mesma percepção de uma mesma performance.

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. (ZUMTHOR, 2010, p. 258)

As transformações da tradição são percebidas entre as integrantes do grupo. Cada uma, ao ser solicitado que cante uma das cantigas que conhece desde a mais tenra idade, traz a memória contextos diferentes e diferentes versos. A poesia enquanto canto de trabalho teve para as participantes do grupo recepções diferenciadas e, a forma como “recuperam” esse texto para as performances atuais enriquece o repertório do grupo. Ainda mais, o público que o grupo Balanço da Roseira têm hoje também refletirá outras percepções do momento da performance, o que nos permite afirmar que existe “na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de coautor” (ZUMTHOR, 2010, p. 258). O ouvinte, portanto, não é mero destinatário da mensagem, há uma relação de reciprocidade na performance estabelecida entre o intérprete, o texto e o ouvinte: “a recepção é um espaço de interação”. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 59)

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. [...] A performance é outra coisa. [...] designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2014, p. 51)

Nesse jogo de encenações e trocas entre as mulheres que compõem o grupo e seus espectadores-ouvintes, percebemos um ato comunicativo no qual acontece o encontro com a obra no qual a percepção de cada sujeito, nessa comunicação, se dará de forma imediata, distinta e imprevisível. Para Paul Zumthor, a performance é “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.” (*Idem*, p. 52). Assim, a recepção acontece através da audição, associada a outros sentidos. O texto oral não pode ser visto de forma restrita à enunciação verbal. Há uma completude do seu significado quando associado à voz, aos gestos, expressões corporais. O corpo físico daqueles que enunciam o texto e os efeitos dessas vozes são fundamentais no envolvimento do público.

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. [...]. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão [...]. (*Idem*, p. 56)

Para o Balanço da Roseira, a voz é ferramenta não apenas da memória, não se trata de cantar e transmitir o passado. É recolhendo artefatos de memórias distintas que essas mulheres reconstróem sua história, importando muito além do que se diz, mas como se diz, atualizando a construção social em que se dá a recepção da poética do grupo, garantindo sua construção cultural. Dessa forma, recepção e transmissão partilham um ato único conduzindo ao prazer do texto literário, a fruição do texto oral que se mantém vivo, atuante, e propicia lugar de convívio para uma comunidade, relacionando-se diretamente com as pessoas e sua vida cotidiana. Essa vida cotidiana é para Jesús Martín-Barbero (1991) a motivação para os estudos de recepção vendo-a como espaço “em que se produz a sociedade e não só onde ela se reproduz [...] a vida cotidiana é o lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo”. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 58 e 59)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Destacam-se então os elementos que constituem a literatura e a poesia, demarcados por Paul Zumthor (2014), por conseguinte a produção poética do Balanço da Roseira: os produtores do texto, nesse caso as mulheres que compõem as cantigas de roda “fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários”; o conjunto de textos – o repertório do grupo “socialmente considerados como tendo um valor em si próprios” e a participação de um público “recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*” (ZUMTHOR, 2014, p. 49, grifo do autor).

Na situação de oralidade em que se encontra o grupo Balanço da Roseira, a “formação” desse quadro de comunicação se dará pela voz, a enunciação do texto poético oral; a “transmissão” acontece através do gesto – a dança, a circularidade do grupo – associado à voz “formadora”. A “recepção” se concretiza pela audição acompanhada da vista, para Paul Zumthor, ambas tendo em vista o discurso que é performatizado e constituindo um ato único de participação.

3. *Considerações finais*

Todos os artifícios utilizados na performance são resultantes de uma ação integrada, que concedem “ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação” (ZUMTHOR, 2014, p. 69) e totalizam a significação da poética oral. Ora, se “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (*Idem*, p. 37) e somente pela performance que traz a audição e a virtualidade da enunciação poética chegamos ao que Paul Zumthor chama de performance completa, conclui-se, nas palavras do próprio autor, que “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (*Idem*, p. 67). E, embora o nosso corpo permaneça estranho a nossa consciência de viver, não sendo totalmente nem sentimento, nem lembrança, somente através do nosso corpo podemos nos manifestar: “a percepção é profundamente presença” (*Idem*, p. 78).

A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. (*Idem*, p. 79)

A “leitura poética” realizada no ato da performance-recepção coloca o sujeito no mundo pois assim se descobre algo que lhe é exterior. O que eu percebo na presença de um corpo-voz-gesto-musical é virtual, lembranças do corpo que se empenha na significação do mundo. Para Paul Zumthor essa concepção do texto poético percebido pelo corpo que lhe dá sentido é “da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível” (ZUMTHOR, 2014, p. 75), redimensiona a consciência do “estar no mundo”, propicia o “prazer poético”. Entre a mulheres que integram o grupo Balanço da Roseira essa consciência do prazer motivado pela poesia e compreendido pelo corpo, daquilo que diz respeito não só a elas mesmas, mas também àquilo que é exterior a todas, ultrapassa as linhas de suas vidas cotidianas, dizem que sem o canto elas esquecem o que são, tamanha é a experiência que partilham na performance do grupo: “o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Convém concluir esse percurso reflexivo: a performance do Balanço da Roseira inclui o canto e mais: o texto recriado para as melodias já conhecidas, o local e as circunstâncias para essa produção, o corpo carregado da indumentária e acessórios evocando uma “origem sertaneja”; na dança circular, a roda, e aos pares na dança e na emanação da voz; a poesia ganha força com a presença dessas mulheres e toda encenação que envolve as apresentações que fazem, possibilitando a existência de uma multiplicidade de elementos da linguagem, uma poesia que fala a elas e sobre elas, contribuindo para a formação cultural, para o que lhes faz humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAM, Zygmunt. *Identidade*: entrevista à Benedito Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para sair e entrar na modernidade. 4. ed. Trad.: Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2008, p. 205-254.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e a crítica cultural. *Cadernos de Estudos Culturais*. Campo Grande (MS), vol. 1, n. 2, p. 73-82, jul./dez. 2009.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad.: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em:
<www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc>.
Acesso em: 04-05-2014.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOBSBAWM, Eric. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IBGE. *Quixabeira* (BA). Disponível em:
<<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292593&search=bahia|quixabeira>>. Acesso em: 27-09-2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1991.

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

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. Disponível em:
<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. New York/London: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance? O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003. Disponível em:
<<http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html>>. Acesso em: 15-05-2016.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê, 2002.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A LINGUAGEM INCRÍADA DAS RIBEIRINHAS DO NORTE:
UM DIÁLOGO ENTRE GUIMARÃES ROSA E ELIANE BRUM³³

Antero da Silva Bragança Gomes (PUC-RJ)
angomes1@gmail.com

RESUMO

O jornalismo literário elabora seus textos numa zona de vizinhança entre o literário e o informativo. Com isso, procura novas subjetividades, em meio à constante imposição de uma objetividade da mídia. Este artigo pretende analisar como algumas dessas experiências em narrativas jornalísticas feitas pela repórter Eliane Brum influenciaram na forma como vozes periféricas do Brasil se fizeram visíveis. Em especial, aborda o contágio com a obra de João Guimarães Rosa para a descoberta da “sobrevivência” da cultura e da linguagem dos ribeirinhos do Amapá.

Palavras-chave: Literatura e jornalismo. Linguagem. Vozes periféricas.

1. *Considerações iniciais*

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto. (Riobaldo, em “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa)

Às 4 horas da tarde, Bertolamê se levantou e seu bastão se "amantumou". Em seu caminho, caminhou. Encontrou Nossa Senhora, perguntou onde vai Bertolamê. Vou à casa de Nossa Senhora. Vai, Bertolamê, que lá te darei bom condão. Onde não morre mulher de parto nem menina abafada [...] O que essa mulherada sofre na maternidade é um golpe. (Jovelina, a parteira mais afamada de Ponta Grossa do Piriri, em “A Floresta das Parteiras”, matéria de Eliane Brum)

As duas epígrafes, conformadas como estão no alto da folha, uma acima da outra, não pretendem justificar, aqui, uma analogia. Tampouco se pretende defender uma hierarquização entre o texto fictício de João

³³ O presente trabalho foi apresentado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Guimarães Rosa, de 1956, e a matéria jornalística de Eliane Brum, publicada na revista *Época*, em março de 2000. No entanto, assim, como estão, uma abaixo da outra, é possível perceber um contágio. Não se pode ignorá-lo. Em que medida esse contágio é voluntário e qual a razão disso são duas perguntas que se apresentam de antemão. Normalmente, os textos jornalísticos da gaúcha Eliane Brum não “respeitam” militarmente as regras mais tradicionais dos manuais de redação. Existe, em seus artigos, um atravessamento. Percebe-se um desejo por literatura. Suas palavras, suas imagens, assentam-se numa zona de vizinhança entre o informativo e o literário. Eliane Brum usa frequentemente elementos retóricos de ficcionalidade. Mas, embora alguns leitores tenham se acostumado a achar seus textos, afamados na internet, “bonitinhos”, não existe nessa urdidura apenas uma “vontade estetizante”. Então, pode-se perguntar: ao utilizar, em matérias jornalísticas, elementos típicos de alguns movimentos artísticos, quais efeitos narrativos consegue Eliane Brum e onde ela acaba se posicionando como intelectual na contemporaneidade?

Antes de mais nada, é necessário discutir o que vem a ser jornalismo literário. Falou-se, no primeiro parágrafo, em desejo por literatura, zona de vizinhança. No entanto, existe um princípio rígido do jornalismo que é afrontado nesses tipos de textos: o da objetividade, obsessão pacificada nas redações dos jornais. Jesús Martín-Barbero lembra-nos que, “se um discurso aparece como objetivo em relação a outro, é porque as regras que definem sua produção, e seu consumo, estão conformes à definição social de objetividade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.116). Em suma: a objetividade é sempre socialmente construída. Lembre-se de que conhecer para nós, ocidentais e “civilizados”, em geral, e para os repórteres, em particular, é frequentemente “dessubjetivar” tanto quanto possível. Sobre isso, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, ao fazer uma comparação entre esse modo científico de “conhecimento”, criticando-o, e o dos xamãs (no fundo, os “cientistas das tribos indígenas”), conclui que, “para nós, explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido”, enquanto “para eles (os xamãs), explicar é aprofundar a intencionalidade”, isto é, “determinar o ‘objeto’ de conhecimento como um ‘sujeito’” (CASTRO, 2008, p. 41-42). Em suas palavras:

[...] nosso ideal de Ciência guia-se precisamente pelo valor da objetividade: devemos ser capazes de especificar a parte subjetiva que entra na visão do objeto, e de não confundir isso com a coisa em si [...] Você conhece algo bem quando é capaz de vê-lo de fora, como um “objeto” [...] ou seja, para nós a boa interpretação do real é aquela na qual é-se capaz de reduzir a intencionalidade do objeto a zero [...] Quanto mais se é capaz de interpretar o comportamento humano (ou animal) em termos digamos, de estados energéticos de

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

uma rede neuronal, e não em termos de crenças, desejos, intenções, mais se está conhecendo. (CASTRO, 2008, p. 40)

Entretanto, o jornalismo literário, considerado aqui um gênero a priori (um gênero que precisa se misturar para sobreviver, diga-se), mexe um pouco com esse cenário pacificado de objetividade rígida, na medida em que o repórter utiliza a voz autoral e a imersão na realidade das suas “personagens”. Nos textos de Eliane Brum, é comum aparecerem opiniões e conclusões pessoais, resultado de uma subjetivação que leva em conta a intencionalidade do seu “objeto”. E, para isso, muitas vezes ela se utiliza do poético e do ficcional. Assim, desestabiliza não somente o discurso, mas também a forma jornalística em que ele é inserido. Há um desejo por multiplicidades de narrativas.

Exemplo disso é a matéria especial intitulada “A enfermaria entre a vida e a morte”, publicada em agosto de 2008 na revista *Época*, na qual Eliane Brum “recita” um poema de Manuel Bandeira logo no segundo parágrafo, reservando para isso oito linhas de uma coluna. Já em “A Floresta das parteiras”, veiculada na mesma revista, em 2000, a jornalista, em alguns momentos, vira também personagem da narrativa, dialogando com as mulheres da Amazônia. Em relação às estratégias usadas na construção da narrativa pela repórter (e pelo *New Journalism*³⁴ de um modo geral), cabe fazer uma relação com o pensamento de Muniz Sodré. Para ele, o texto jornalístico pode ser retoricamente ficcional, embora não fictício. Já o texto literário comporta o ficcional e o fictício.

[...] mas se trata aí de empréstimos, de influências (às vezes, mútuas), e não de equivalência de identidades. Quando um jornalista se comporta como um narrador literário – por exemplo, usando linguagem pessoal ou coloquial, colocando a si mesmo na cena do acontecimento, dando cores de aventura romanesca a seu relato, litigando com as fontes de informação, etc. – não está “fazendo literatura”, e, sim, lançando mão de recursos de retórica literária para captar ainda mais a atenção do leitor. (SODRÉ, 2009, p. 144)

A partir do que coloca Sodré, surgem algumas questões para o presente artigo. Ao usar elementos retóricos de ficcionalidade, Eliane Brum consegue somente chamar a atenção do seu leitor? Seria esse o único efeito alcançado, a despeito de qual seja a sua intenção, quando ela alterna o ato de narrar com o de descrever e o de “romancear”? Ou, ao

³⁴ *New Journalism* é um gênero jornalístico surgido nos Estados Unidos, na década de 60, que utiliza elementos retóricos de ficcionalidade. Entre os seus expoentes, estão os jornalistas e escritores Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer e Gay Talese.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

como já se disse, a escrita da jornalista ao gênero literário. Por exemplo, sobrevivências resgatadas por Eliane Brum em relação às estratégias linguísticas do escritor João Guimarães Rosa. Referimo-nos, especialmente, à matéria “A floresta das parteiras”.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que Eliane Brum faz um deslocamento típico do jornalismo literário, “importado” da antropologia. Eliane Brum vai a campo em meio a um movimento ascendente nas principais capitais do país, tanto entre médicos quanto entre gestantes, em que as cesarianas são preferidas em detrimento aos partos naturais – uma inversão de valores que gera mais prejuízos para a Saúde pública e aumenta o índice de morte de mulheres no momento de nascimento de seus filhos. Decide-se pelo deslocamento a uma outra cultura: a de pessoas ribeirinhas no interior do Amapá, cujas vidas ainda são conduzidas mais pela sabedoria do que propriamente pela razão científica. Lá, ela acompanha o dia a dia da sobrevivência de uma tradição: a das parteiras que vivem no “ventre úmido da Amazônia”. Nas grandes capitais, essa forma de nascer pelas mãos de parteiras permanece apenas de forma residual, vista normalmente, pela população de um modo geral, como um refugio, algo que mantém um estatuto menor. Mas, no Amapá, mais de 90% da população chega pelas mãos das “pegadoras de menino”.

Guardadas as devidas proporções, Eliane Brum faz o que o historiador da arte Aby Warburg e o antropólogo Edward Tylor fizeram no século XIX, em momentos de crise, ao viajarem para o Novo México em busca de “sobrevivências” em outras culturas. Assim como Warburg e Tylor, a escritora move-se em direção ao terreno, aceitando a experiência existencial das perguntas que faz a si mesmo. Sobre esse tipo de deslocamento, Georges Didi-Huberman observa que se trata, “na verdade, de experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar a própria posição do sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição de objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37). E, dessa forma, acabar por constatar que o presente se tece de múltiplos passados. Tanto Warburg, depois, quanto Tylor, antes, atestaram a “permanência”, a tenacidade das formas antigas na história ocidental. Segundo Georges Didi-Huberman:

O interesse fundamental do pensamento tyloriano nesse ponto, assim como sua proximidade da abordagem warburguiana, prende-se a um complemento decisivo: a “permanência da cultura” não se exprime como uma essência, um traço global ou arquétipo, mas, ao contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47)

Então, utilizando o que o jornalismo literário chamou de imersão na realidade, Eliane Brum vê de perto, e retardando sua tarefa o quanto seja necessário, como vivem as parteiras do Amapá. Desloca, assim, o conceito de objetividade que se tem sobre os partos naturais, mas existe, aí, um outro deslocamento, tão ou mais importante do que aquele. Ela “descobre” não só a sobrevivência de uma tradição, mas também a intempestividade de uma forma de linguagem. De uma forma de pensar e de dizer a língua. Uma permanência que também se faz residual na cidade grande e que, volta e meia, é tratada numa roupagem depreciativa e caricata (por exemplo, em programas humorísticos). Ela redescobre a língua do ribeirinho da Amazônia, parente da língua de Riobaldo. No fim, tomada por essas pequenas luzes, esses pequenos gestos e vocábulos da gente da Amazônia, Eliane Brum, de uma forma pensada, deixa sua própria narrativa se contaminar. Para isso, busca em experiências artísticas já consagradas o contágio necessário para sua tarefa jornalística literária.

Portanto, não somente as parteiras, mas também a forma de pensar e de falar delas, estariam fora do nosso tempo, assumindo, numa estrutura interpretativa de um “estado das coisas”, o caráter de impossibilidade. Jacques Rancière nos diz que “um estado das coisas” apresenta-se como um dado objetivo que exclui a possibilidade de outros estados de coisas”, onde “o tempo é o melhor meio de exclusão” (RANCIÈRE, 2014, p. 203). Com isso, as cesarianas assumem, numa sociedade da técnica e da otimização, o lugar de um discurso que se escora na “necessidade histórica”. Não surpreende que as parteiras e seu ofício sejam marginalizados. Mas não só isso. O modo de falar delas também as torna “marginalizadas”. Extemporâneas.

A partir dessa dupla sobrevivência constatada por Eliane Brum, a das parteiras e a da linguagem das ribeirinhas, a jornalista vai se lançar à aventura de construir seu texto nessa zona de vizinhança entre o jornalismo e a literatura. Cabe-nos, aqui, a tarefa crítica de detectar os contágios, as escolhas feitas por Eliane Brum. Em especial, o contágio exercido pela obra de João Guimarães Rosa, em “A Floresta das parteiras”. Trata-se de uma tarefa interpretativa que segue os preceitos defendidos por Marília Rothier Cardoso:

[...] abandonando de vez a ideia de que a obra resulta de um surto genial de inspiração do artista e dedicando-se à busca dos múltiplos empréstimos contraídos [...] só, então, cabe creditar à articulação perspicaz, inventada por aquele operador de um acervo coletivo, o resultado (CARDOSO, 2014, p. 120-121)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Não importa aqui tanto saber se Eliane Brum seria um “ladrão voluntário de relíquias” de João Guimarães Rosa ou uma vítima inconsciente de intrusões de fragmentos da cultura – questão que poderia ser respondida na análise do arquivo da repórter. Importam os efeitos que ela consegue no seu ofício. E os resíduos sobreviventes de uma outra cultura e de uma outra temporalidade que consigamos detectar em sua obra, constituindo, assim, nosso arquivo a posteriori.

Em primeiro lugar, a fim de evitar exageros interpretativos, precisamos defender que a linguagem em Eliane Brum não perde jamais (pelo menos não em sua totalidade) o seu caráter instrumental. Uma matéria jornalística, antes de mais nada, precisa informar. Entretanto, a jornalista “deixa” seu texto ser pulverizado por outras sensibilidades que desparafusam essa instrumentalidade e fazem entrever uma intencionalidade de linguagem como práxis. Vamos nos ater à matéria especial “A Floresta das parteiras”, em que a jornalista claramente prioriza o discurso direto, ao apresentar o discurso de suas “personagens”. Eliane Brum começa o texto com um tom formal. Aos poucos, vai dando voz às parteiras, e cada vez mais dando voz. À medida que o texto prossegue, as “pegadoras de menino” vão falando mais, e Eliane Brum, fazendo menos intervenções. Como efeito, o texto vai se aproximando da comunicação oral cotidiana das ribeirinhas, até chegar ao ponto que “causos” contatos por elas ocupam parágrafos inteiros, inundando a matéria com formas idiossincráticas ou regionais. “A Floresta das parteiras” vai seguindo um rumo trilhado pelo livro “Grande Sertão: Veredas”: Riobaldo também é a vida que vai tomando forma de linguagem. E, no fundo, as parteiras formam um coletivo, uma vida, um Riobaldo. Caso fossem retiradas todas as intervenções da jornalista, se somente fossem deixados depoimentos das parteiras do começo ao fim, a matéria de Eliane Brum se aproximaria ainda mais de *Grande Sertão: Veredas*:

Dorica: Pegar menino é ter paciência/ O dom é assim, nasce com a gente/
E não se pode dizer não/ Parteira não tem escolha, é chamada nas horas mortas da noite para povoar o mundo.

Alexandrina: Mulher e floresta são uma coisa só/ A mãe-terra tem tudo, como tudo se encontra no corpo da mulher. Força, coragem, vida e prazer.

Dorica: Não tem perigo. Eles (jacarés) só comem cachorro e sandália/
Abrimos o bucho de um, dia desses, e era só o que tinha/ Queria pedir a Deus o meu aposentamento de parteira / Pegar menino é esperar o tempo de nascer/
Os médicos da cidade não sabem e, porque não sabem, cortam a mulher/ O que eu podia fazer pela sua mulher eu já fiz. Agora você tem de cuidar da família (diz a um marido).

Um marido: Se eu puder lhe dar alguma coisa, lhe dó.

Dorica: Deus dá o pago/ (quando uma criança morre) É uma criança que faltou na comunidade.

Jovelina: Deus me deu esse prestígio / Filho é riqueza, minha irmã / No meio deste fundão de morte, ou a gente vai enchendo o mundo de filhos ou desaparece/ Só tive oito.

Jovelina: Só,oras. É tão bom parir.../ E de fazer gosto mais ainda/ O primeiro foi com Isabel, mulher do compadre Sevério, que estava lá para o povoado da Volta das Cobras. ‘Deixa, compadre’, disse mamãe, ‘que a Isabel fica com nós’ De noite Isabel teve a febre, senti tremor de frio, não falou um ai. De manhã mamãe foi pra roça, fiquei eu mais Isabel. ‘Jovita, bota água para um banho’. ‘Tá aqui, Isabel’, disse eu. ‘Sabe que de madrugada me deu um grande tremor de frio?’, disse ela. ‘Foi, Isabel?’, disse eu. ‘Foi, Jovita.’ Tava penteando o cabelo quando se deu o despejo. ‘Jovita, minha mana, me acode.’ Peguei o menino. Tava frio, tava morto. Quando mamãe chegou, perguntou: ‘Que tal, Jovita?’ ‘Tá bom, mamãe.’ Aí, ela disse: ‘Bem, minha filha, a partir de agora você vai no meu lugar’. E eu fui.

Jovelina: Às 4 horas da tarde, Bertolamê se levantou e seu bastão se ‘amantumou’. Em seu caminho, caminhou. Encontrou Nossa Senhora, perguntou onde vai Bertolamê. Vou à casa de Nossa Senhora. Vai, Bertolamê, que lá te darei bom condão. Onde não morre mulher de parto nem menina abafada / O que essa mulherada sofre na maternidade é um golpe / Aqui, se o menino acomodou de mau jeito, a gente vai e dobra. Vou puxando até ele se ajeitar, botar a cabeça no lugar. Aí não precisa cortar. Médico, coitado, não sabe dobrar menino / Venham cá, seu bando de abestado! Ô, se minha mãe tivesse me botado na escola, eu não tava dando murro para passar/ Ô, filharada bonita, é não?

Rossilda: Eu sou de um tempo em que já tinha de ser mãe de filho para conhecer o mistério. Donzela não conversava de sexo para não sentir prazer no falar/ Quando é hora do menino chegar, a mulherada se reúne e é uma graça/ Curiaú de Dentro, Curiaú de Fora, fiz os parto no de aqui e no de lá. Tudo aqui nasceu pela minha mão/ Valei-me, Senhor, meu glorioso São João! São João foi ancorado lá no Rio de Jordão. Valha-me Deus, ó Deus de misericórdia! As cordas que me ouvem haverão de me levar / Senão, perde a valoridade.

Rossilda misturadas - Lá vem o menino escorregando pro mundo/ Tenho mão limpa e coração puro. Sou parteira, trago criança ao mundo.

Tereza Bordalo: Quem disse que não somos nada, que não temos nada, já se enganou. Repare nós organizadas e bem preparadas, com as parteiras estou/ Tomando chá de pele de cobra, o menino nasce sem dor, oui?

Índia Nazira Narciso: Índia, crioula, brasileira, é uma dor só. É tudo o mesmo chorar. O mesmo coração de mulher.

Juliana: Neste mundo fiz 339 filhos de pegação. Todos me chamam de mamãe. Era importante a vida antiga porque de tudo se entendia. Agora não se entende é mais nada. Tão aqui estas mãos. Elas são o mostruário do trabalho

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

que eu fiz. Tá bom? Então tá. Ô Virgem, sua vontade é da minha também.
(BRUM, 2000, s/n)

O exercício ao qual nos propomos acima é claro: amontoar as faldas das parteiras, originalmente espalhadas no texto da jornalista, de modo que possamos detectar a semelhança com a linguagem marcante de Riobaldo. Dessa forma, é impossível não percebermos a força dessas vozes periféricas.

Por sua vez, Eliane Brum, que começa utilizando a “linguagem comum”, vai cedendo também em suas intervenções e, no seu ato de informar ou narrar, vai incorporando os “ataques à língua” feitos pelas parteiras, exatamente como forma de defender a língua própria dessa gente da Amazônia – essas pequenas luzes dos rincões do Brasil. E, assim, vai-se errando a língua no texto. Vai-se fazendo a contestação dessa “linguagem comum”, a exemplo do que pretendia João Guimarães Rosa. Enfim, se “escrever é um caso de devir”, como disse Gilles Deleuze (1997, p. 11), em que medida pode-se pensar, tanto nos textos de João Guimarães Rosa quanto nas matérias de Eliane Brum, o devir como narrativa?

Riobaldo diz: é questão de opiniões/ pastos carecem de fechos/ custante viagem / difícil de difícil/ homem de maiores ruindades calmas/ desenormes/ empós/ afamilhado/ êssezim/ concertar consertado/ no queimo/ Somenos... As parteiras dizem: aposentamento/ lhe dô/ Deus dá o pago/ fiquei eu mais Isabel/ se deu o golpe/ se amantumou/ bando de abestado/ alumniada/ ô, filharada bonita, é não?/ perdeu a valoridade/ pegação... Já Eliane Brum, no contágio exercido pela memória da linguagem de Riobaldo e pelo deslumbramento exercido pela sobrevivência dessa linguagem incriada, inacabada, característica dos ribeirinhos da Amazônia, vai se deixando³⁵ contaminar e, mais do que isso, vai deixando seu texto ser contaminado. Nos primeiros parágrafos, ela vai alternando o tom informativo (“quase 90% da população do Amapá...”) com figuras de linguagem elaboradas (“elas nasceram no ventre úmido da Amazônia”/ “esculpidas por sangue de mulher e água de criança”), vai entregando ao leitor uma certa musicalidade lírica (“negra, negríssima”/ “como se doença fosse”), mas, à medida que vai dando voz às ribeirinhas e, ato contínuo, a essa linguagem sendo criação, seu próprio texto vai se deixando afetar, e é a própria “linguagem comum” que vai sendo afetada. Nesse contágio, Eliane Brum escreve: de ajutório/ vivente e não vivente/

³⁵ A escolha pela forma nominal do verbo dá-se pela necessidade de evidenciar o processo de assimilação gradativa da linguagem ribeirinha no texto de Eliane Brum.

zoada/ distrair a barriguda/ desfrutar safadezas/ vão “de pés”/ zoada/ “puxar” o útero...

Dessa forma, defende-se, aqui, que o texto de Eliane Brum flerta com a escrita que Gilles Deleuze chamou de “caso de devir”. A exemplo de João Guimarães Rosa, embora em graus distintos, ela afronta certos hábitos narrativos e gramaticais domesticados, esgarçando a língua, aderindo ao caráter de oralidade. Operando sobre a linguagem, transforma também a relação com o mundo, ou o próprio mundo que será descoberto por uma nova linguagem. Ao analisar a obra de João Guimarães Rosa, Mirna Soares Andrade nos diz que “as palavras devem abalar, até incomodar, o que na língua rosiana é o mesmo que deslumbrar e surpreender, e é através delas que se questiona o óbvio e se reconhece o mundo na sua multiplicidade inexplicável” (ANDRADE, 2010, p. 58). Nesse sentido, Susana Krampff Lages acrescenta:

Essa “contestação da linguagem comum” operada pelo texto rosiano se dá paradoxalmente por um mergulho no contexto próprio de utilização dessa linguagem: no contexto da comunicação oral cotidiana, extraindo dela elementos que escapam ao uso comum por configurarem formas idiossincráticas ou regionais. (LAGES, 2002, p. 32)

Podemos dizer, então, que, afrontando os modos de “falar”, Eliane Brum afronta os modos de ser. Aponta para a existência de outras ontologias. Inclusive, de linguagens outras que não aquelas marcadas pela norma jornalística.

3. O contemporâneo em Eliane Brum

É necessário ainda pensar em que lugar se coloca Eliane Brum na contemporaneidade. Assim como nos mostrou o cineasta Pasolini, em seus filmes e em seus ensaios, as culturas populares têm um poder específico (político) na medida em que se reconhece nelas uma resistência histórica contra todo aceno de assimilação cultural. Nelas, é possível constatar uma vocação antropológica para a sobrevivência, a partir da identificação das gírias, vocábulos, modos de falar e de ser, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo o sistema de relações inalterados de um grupo de pessoas. No início dos anos de 1970, o cineasta dá um exemplo dessa capacidade de ver e identificar essas resistências. Num deslocamento, ele deixa a Itália em direção à Eritréia, numa viagem cujo objetivo é (assim como Eliane Brum, quando foi até o Amapá) fazer uma reportagem, mas também escolher o elenco de um dos seus

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

filmes. Ele nos diz o que encontrou: “[...] eu me emocionei até as lágrimas com aqueles traços delicados, um pouco irregulares [...] essa violência não excluía a graça, ela fazia parte das coisas da vida [...]” (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 96). Pasolini detecta, na época, a sobrevivência dos vaga-lumes – essas pequenas luzes, esses lampejos de contrapoder corporificados na permanência de culturas populares diante de todas as formas de fascismo.

Mas, em pleno século XXI, em especial no Brasil, a que parte da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir? A partir dessa pergunta e, ao se analisar as estratégias adotadas por Eliane Brum na elaboração da matéria “A Floresta das parteiras”, pretende-se defender aqui um lugar que a jornalista se instala na contemporaneidade. Cabe pontuar que a referida análise compreende o deslocamento do campo, bem como a valorização de uma linguagem que é ela mesma uma sobrevivência, uma permanência na cultura.

Eliane Brum posiciona-se dentro de uma discussão política e histórica, levando-se em consideração que “a questão dos vaga-lumes [...] trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24). Assim como Pasolini, para ela, é necessário ver a memória – gíria, tatuagens e mímicas próprias a uma determinada população – como uma potência política capaz de reconfigurar o futuro.

Por isso, a descoberta da permanência de uma forma de falar e o uso “artístico” de uma linguagem intempestiva são tão importantes para mostrar-nos onde Eliane Brum se posiciona na contemporaneidade. Diante de uma forma hegemônica e imposta de encarar os grandes e os pequenos desafios do mundo, inclusive a questão relativa aos modos de nascer, as parteiras seriam um desses sinais luminosos revogados por Pasolini em 1941, mas revogados em 1975, diante da constatação de “genocídio cultural” na Itália. Eliane Brum mostra-nos que essas pequenas luzes não desapareceram. Cabe a nós procurá-las. Exatamente como Georges Didi-Huberman, quando nos mostra que, para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência. Eliane Brum, então, busca na temporalidade profunda de uma tradição antiga que sobrevive em uma cultura ribeirinha, bem como nos gestos, na linguagem e na sabedoria dessa cultura. Trata, assim, essa sobrevivência como um antídoto contra o enfraquecimento cultural resultado do que Pasolini considerou como “genocídio cultural” (PASOLINI *apud* DIDI-

HUBERMAN, 2011, p. 28). Atesta assim a existência dessas pequenas luzes nas diferentes culturas particulares.

Antes de 75, Pasolini via essas pequenas luzes nas diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados e operários). Por isso, era tão importante a recuperação dos dialetos regionais. Pode-se dizer que João Guimarães Rosa encontrava essa luminescência no homem do sertão e na sua linguagem. Eliane Brum, em “A Floresta das Parteiras”, descobre esses paralimpos nos ribeirinhos – que resistem a “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia. Diante dos grandes refletores da sociedade do espetáculo e sob o reino da mercadoria, Eliane Brum observa o intempestivo que resiste. Por isso, acaba sendo ela também um vaga-lume com sua narrativa jornalístico atravessado pela literatura. Um vaga-lume em seu caráter político e histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mirna Soares. *A palavra e sentido na correspondência entre Guimarães Rosa e a sua tradutora americana*. Rio de Janeiro, 2010, Dissertação (de Mestrado em Letras). – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BRUM, Eliane. A enfermaria entre a vida e a morte. *Revista Época*. São Paulo: Globo, 2008. Disponível em:

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT10399-15257-10399-3934,00.html>>. Acesso em: 20-06-2015

_____. A floresta das parteiras. *Revista Época*. São Paulo: Globo, 2000. Disponível em:

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI160405-15228,00.html>>. Acesso em: 20-06-2015.

_____. O inimigo sou eu. *Revista Época*. São Paulo: Globo, 2008. Disponível em:

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG80874-8055-503,00.html>>. Acesso em: 20-06-2015.

CARDOSO, Marília Rothier. A noção de sobrevivência e o refinamento das tarefas críticas. In: SOUZA, Eneida Maria; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura. (Orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 119-135.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

CASTRO, Eduardo Viveiros. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In: SZTUTMAN, Renato. (Org.). *Encontros: a arte da entrevista*. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 24-49. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/97196790/Viveiros-de-Castro-Eduardo-Encontros#scribd>>. Acesso em: 20-06-2015.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 1. ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. 1. ed. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad.: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LAGES, Susana Krampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cultura: desafios do popular à razão dualista. In: _____. *Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Trad.: Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004, p. 109-176.

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 16, março de 2014.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

SODRÉ, Muniz. *Narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

**CONSTRUÇÕES METADISCURSIVAS
CONSTITUINTES DO PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO
EM NARRATIVAS AFILIADAS AO LENDÁRIO AMAZÔNICO**

Heliud Luis Maia Moura (UFOPA)
heliudlmm@yahoo.com.br

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o uso de construções metadiscursivas no processo de elaboração de narrativas afiliadas ao lendário amazônico. Tais construções residem em operações por meio das quais o narrador/ produtor textual insere frequentemente, no seu discurso, formas verbais e sequências oracionais que remetem a outro narrador/locutor, a partir do que também implementa a atividade narrativa. Logo, enquanto recurso de textualização das mencionadas narrativas, esse tipo de construção se apresenta como uma estratégia de “reafirmação” do que já é dito, num determinado contexto sociodiscursivo, em relação a histórias de Boto, Cobra, Matintaperera e Curupira. As citadas construções constituem também formas usadas pelo escritor (produtor) para implementar a progressão temática do texto. Na perspectiva textual-narrativa propriamente dita, configura-se como um artifício utilizado pelo narrador para dinamizar e dar mais consistência ao tópico em elaboração. Assim, no intercurso da atividade de narrar há uma interpelação a falas ou dizeres que passam a constituir o próprio processo narrativo, com um deslocamento recorrente para fatos, situações e eventos que se colocam como novos na estrutura referencial. O *Corpus* em análise constitui-se de dezessete narrativas referentes às entidades Boto, Cobra, Matinta Perera e Curupira. Tomo como referencial teórico as postulações de Jacqueline Authier (1981), Ingedore Grunfeld Villaça Koch (2004), Edviges Maria Morato (2005), Ingedore Grunfeld Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2010), Clélia Spinardi Jubran (2005) e Heliud Luis Maia Moura (2013), para os quais a metadiscursividade reside na capacidade do produtor do texto de ter mais “acesso” ao que diz, podendo manipulá-lo de forma mais efetiva e consciente. No que trata dos processos referenciais, os procedimentos metadiscursivos servem para indicar o modo como o locutor textual “visualiza” os referentes gerados no interior do discurso, tomando posição acerca da forma como ele mesmo participa da atividade interacional.

1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo estudar o funcionamento textual-discursivo de construções metadiscursivas em narrativas afiliadas ao lendário amazônico. Análise 5 (cinco) excertos do grupo de 17 (dezessete) narrativas referentes a 4 (quatro) histórias dos personagens: Boto, Cobra, Matinta Perera e Curupira, em que podemos detectar o uso dessas construções. Mesmo não sistematizando uma tipologia das construções sob análise, atendo-me a algumas formas de expressão mais gerais, a saber:

- (i) Construções em que o ato de narrar se sobrepõe a ele mesmo;

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

- (ii) Construções nas quais o locutor/narrador se interpõe no processo narrativo;
- (iii) Construções que locutor institui um narrador a partir do qual a narrativa se desenvolve;
- (iv) Construções em que locutor evoca formas de pensar culturalmente situadas;
- (v) Construções nas quais o locutor analisa reflexivamente acerca de elementos culturais específicos;
- (vi) Construções em que o locutor, ao contar, fala sobre o próprio ato de narrar;
- (vii) Construções que expressam a autorreflexividade do locutor/narrador em relação ao seu dizer;
- (viii) Construções que revelam o gerenciamento do tópico pelo locutor/narrador da história.

De acordo com as análises realizadas, é possível postular acerca da natureza das narrativas em estudo, especificamente quanto à incidência recorrente de processos metadiscursivos, em que construções, como as descritas neste trabalho, são parte integrante da arquitetura de textos escritos afiliados ao universo do lendário amazônico, podendo-se fazer generalizações quanto à presença de tais processos em textos narrativos orais pertencentes a esse mesmo universo.

2. *Pressupostos teóricos*

Embora os conceitos de metaenunciação e metadiscursividade sejam mutuamente implicáveis e intercambiáveis, procedo, para efeito didático, a conceituações especificamente pertinentes a cada um deles. Assim, no que se refere à metadiscursividade, Clélia Spinardi Jubran (2005) afirma que esta é relativa aos usos de recursos linguísticos nos quais o locutor faz menção ao próprio discurso. Indo nessa perspectiva, a autora amplia esse conceito ao afirmar que

na linha sociocognitivo-interacionista [...] não se sustenta a distinção entre o que é intradiscursivo e o que é extradiscursivo, pois a construção referencial institui objetos-de-discurso em quaisquer situações de “uso” da língua. Assim como a significação ideacional não é um simples ato de designação de referentes, a metadiscursiva não se restringe a um ato de “menção” ao discurso. Ambas partilham a propriedade de criação de objetos-de-discurso no intercurso

verbal. Em consequência, a diferença específica do metadiscurso não está na dicotomia *uso/menção* e sim na natureza de objeto-de-discurso que ele instaura no texto: no metadiscurso; as palavras são usadas para referirem-se à própria atividade discursiva, indicando a introjeção da instância da enunciação na materialidade textual. (JUBRAN, 2005, p. 220)

Segundo Ingedore Grunfeld Villaça Koch (2004), estratégias metadiscursivas são aquelas em que o locutor toma por objeto a própria atividade de dizer. Nessa acepção, o locutor analisa, comenta, corrige e adequa o modo como diz, refletindo sobre o ato de sua enunciação. Para a autora (2004), os enunciados consequentes do carreamento de procedimentos metadiscursivos possuem características discursivas diferentes daquelas dos enunciados portadores de conteúdo informacional, pois enquanto os procedimentos de estruturação do conteúdo proposicional “agem” no plano do enunciado, os procedimentos metadiscursivos se realizam no terreno da própria atividade discursiva, debruçando-se sobre si mesma.

Por outro lado, se a metadiscursividade opera como reflexividade do sujeito acerca do seu próprio dizer, ela também engloba estratégias em que o locutor, instanciado pelo lócus da enunciação, constrói o seu dizer a partir da construção e engatilhamento em diversos outros dizeres, sem o que a própria enunciação se esfacelaria em sua constitutividade e materialidade, já que a autorreflexividade se constrói em dois pólos mutuamente intercambiáveis: dizer-se na linguagem é dizer também do outro e com o outro e vice-versa.

Logo, conforme expresso no último parágrafo, pergunto-me: a metadiscursividade teria as mesmas propriedades da metaenunciatividade?

Se isto não pode ser respondido de forma taxativa em termos de sim ou de não, poderíamos aventar pelo menos duas possibilidades ou alternativas para a questão, para a qual proponho aqui duas diferenças básicas para tais instâncias da linguagem:

- (i) a metaenunciatividade realiza-se no plano enunciativo-discursivo mais amplo, no qual um ato enunciativo se explica e/ou define em seus elementos pela convocação e convergência de outras práticas enunciativas, nem sempre havendo consciência do sujeito de que o seu dizer se constitui pela confluência ou interseção com outros dizeres, compreendendo-se, nesse âmbito, a construção de objetos-de-discurso e os processos referenciais envolvidos na constituição desses objetos;

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

- (ii) a metadiscursividade se dá por meio do próprio controle, adequação e monitoramento do locutor em relação àquilo que diz, o que implica uma postura de autorreflexividade do sujeito na tarefa de construção da atividade discursiva. Nessa perspectiva, está mais centrada nessa capacidade do produtor do texto de ter mais “acesso” ao que diz, podendo manipulá-lo de forma mais efetiva e consciente. No que trata dos processos referenciais, os procedimentos metadiscursivos servem para indicar o modo como o locutor textual “visualiza” os referentes gerados no interior do discurso, tomando posição acerca da forma como ele mesmo participa da atividade interacional.

Como defendemos em *Atividades de Referência em Narrativas Afiliadas ao Universo do Lendário da Amazônia: Implicações Socio-cognitivas e Culturais* (MOURA, 2013), é coerente dizer que tanto em termos de metaenunciatividade quanto em termos de metadiscursividade, as conceituações e posicionamentos teóricos levam à conclusão de que não existe uma isomorfia e homogeneidade no que se refere à forma como o discurso se constitui e que isso implica também dois pólos por meio dos quais ele se estrutura: (i) em nível de interdiscurso – tanto quando o locutor (consciente ou inconscientemente) insere ou “convoca” outras enunciações para dizer o porquê e como está dizendo, quanto quando ele se distancia premeditadamente para analisar, comentar, corrigir e adequar o modo como diz, o que implica, nesse último caso, uma autorreflexividade mais centrada na própria forma como as sequências textuais ou elementos delas se apresentam ou se estruturam na atividade de construção do texto; (ii) em nível de discurso – quando não há no próprio uso deste a perspectiva de se observar um deslocamento nem em relação ao locutor – quando reflete ou se posiciona acerca do que diz – nem em direção a outras construções pertencentes a outras enunciações.

Segundo Edviges Maria Morato (2005), é válido afirmar que os fenômenos metaenunciativos dizem respeito a práticas discursivas por meio das quais os enunciadores constituem suas enunciações, considerando os propósitos interacionais pretendidos, que, de uma forma ou de outra, estão engatilhados nas práticas referenciais que os sujeitos mobilizam nos diferentes contextos interativos. Para Ingedore Grunfeld Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2010), a metadiscursividade opera numa perspectiva de refração, na qual os sujeitos refletem sobre o ato de sua enunciação, de forma a terem consciência acerca dos modos de construção do discurso posto em curso na atividade interacional. De acordo com

as postulações de Jacqueline Authier (1981), o estatuto da metadiscursividade diz respeito à constitutividade dos discursos, seja de maneira transparente (heterogeneidade mostrada) ou de forma não transparente (heterogeneidade constitutiva), concluindo-se, portanto, que todo discurso, enquanto instância de enunciação, é múltiplo, misto em sua natureza construtiva, instanciando-se somente a partir da interpelação a outros sentidos e dizeres, em mobilização nos espaços do universo sociocultural e histórico.

Considerando as atividades referenciais, postulo que a ativação, reativação e de-ativação de referentes se estabelece nos dois pólos ou níveis acima mencionados, prevendo-se que a construção, desconstrução e recategorização destes se realizam na conjugação concomitante de elementos alocados tanto no discurso como no interdiscurso, tendo em conta o fato de que os objetos de discurso não são monolíticos e uniformes nem em sua constitutividade nem na forma como são (co)construídos no espaço das interações verbais.

3. *Análise dos dados*

Não desenvolvo, aqui, uma tipologia das proposições metadiscursivas contidas nas narrativas sob investigação, mas discorro sobre algumas formas de construção metadiscursivas, que se apresentam como específicas das citadas narrativas, sem me ater, portanto, em subcategorizações relativas a essas proposições.

Acrescente-se que os 05 (cinco) excertos são exemplificativos das 04 (quatro) narrativas e não representam propriamente tipos particulares e diferenciados de processos referentes ao fenômeno em análise.

Veja-se os excertos 1 e 2:

1.

História de Beira de Rio

– Olhe, moço! Vocês são da cidade e não acreditam em certas coisas. Por isto não gosto nem de contar...

– *Por que, meu amigo? Você pode contar sua história que lhe ouvirei com toda atenção.*

– Mas não é só uma questão de atenção. É também de, se não acreditar, não mangan de mim. Olhe que eu não gosto que me façam de besta, viu?

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

– *Nem de longe isto me vai a cabeça, respondi já curioso para conhecer a história do seu João.* Velho morador de um povoado perto de Vila Mauatá, no Município de Igarapé-Miri, no Rio Tocantins, seu João tinha se aproximado da roda formada no bar próximo ao trapiche da Vila, onde se tomava pinga tirando o gosto com camarão frito e se conversava sobre as visagens e assombrações do Pará. *Insisti de novo:*

– *Vamos lá, seu João, conte sua história...*

E o velho João começou sua narrativa.

– Olhe, moço, já fazem uns tantos anos... Foi logo que me casei com a Mundica. Ela era uma cabocla nova, bonita e bem feita de corpo. Nós tinha casado e estava vivendo no meu barraco na beira do rio... Vida de pobre, sabe como é, né? Não se vivia com riqueza, mas o de comê nunca faltou... E a gente se gostava de verdade e ia levando a vida feliz... Um dia... – *a fisionomia do caboclo foi ficando cerrada* – um dia, seu moço, vi minha Mundica meio arredia, como quem tá escondendo alguma coisa... Fiquei desconfiado, mas não disse nada, fiquei só observando o jeito dela. Notava que Mundica não era a mesma e chamei ela pr'uma conversa séria... Que que tá havendo, mulher? Por que tu anda desse jeito? Tu não é mais a mesma... Primeiro ela ficou calada, depois, choramingando, foi que Mundica falou:

– Sabe? É um homem! Um desgraçado que vive rondando nossa casa de noite... Tu ainda não visse, não?

– Não, não vi nada não. E por que tu não me disseste logo? Quem é esse filho duma égua?

– Eu não sei, meu filho, juro que não sei... Quando tu sai à noite que vai pescar, eu fecho toda casa, e ele fica rondando, rondando...

– Ah! se eu pego este filho duma vaca! Ele só vem à noite e quando eu saio?

– É isto mesmo, meu filho...!

E seu João continuou: – Não disse nada. Na minha cabeça – me perdoem vocês, me perdoe Deus – só vinha vontade de matar. E eu ficava pensando quem poderia ser que tava querendo dar em cima da minha mulher... No dia seguinte anunciei bem cedo que ia pra pesca. E saí mesmo.

À medida que ia falando, seu João, como se estivesse muito aborrecido, ia franzindo cada vez mais a testa e o cenho. Procurou se acalmar. [...]. (MONTEIRO, 2000, p. 7-9).

2.

Malinação de Boto

– Eu era garoto ainda, tinha uns dez anos, mais ou menos, quando isto aconteceu. Neste tempo aqui era muito atrasado...

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Quem vai falando é João Batista Corrêa, de 57 anos, filho de Alter do Chão, batendo um papo gostoso em novembro de 1999. E continua:

– Eu fui tomar banho no rio. Eram umas 6 pras 7 horas...

Interrompi o seu João: – Eram 6 ou 7 horas?

– Já faz muito tempo. Não me lembro direito. Eram entre 6 e 7 horas...

– *Estou perguntando porque, em quase toda a Amazônia, há a crença de que se deve respeitar as horas ou as horas grandes, ou seja 6 da manhã, meio-dia, 6 da tarde e meia noite...*

– Olhe, eram mais ou menos das 6 pras 7 horas. Isto de hora respeitada não existe mais aqui. É bem difícil! Antigamente, sim. Meio-dia e meia-noite, 6 da manhã e 6 da tarde eram horas respeitadas até pra andar nas ruas. Mas isto era naquela época, que era tudo atrasado. Agora não. Agora o movimento tá grande e já não aparecem estas coisas... Mas continuando a minha história. Então eu fui tomar banho no rio. Quando cheguei lá, tinha uma mulher se banhando. Com a minha chegada, ela saiu, foi embora, e eu fiquei.

Quando eu vim de lá, já cheguei em casa com muita febre e dor de cabeça. E que febre! Eu ardia todo...

Tinha um pajé aqui perto, o Izibinho – já até morreu –, e minha mãe mandou chamar ele.

Ele chegou, me examinou, fez as pajelanças dele com tauari e aquelas coisas que os pajés têm. Aí ele disse: – Quando tu chegaste lá, tinha uma mulher, não tinha?

Eu respondi: – Tinha...

E o pajé continuou: – Pois é, ela estava menstruada, O Boto foi atraído por ela. Sabe como é, né? Sempre que mulher menstruada vai na beira do rio, o Boto vem pra atacar... os Botos perseguem a mulher menstruada. Mas como a mulher foi embora, o Boto resolveu te flechar...!

Isto foi o que disse o pajé. Eu não entendo desse negócio de Boto flechar, mas isto é como falam os pajés. E foi o que o pajé Izibinho me disse: que eu tinha sido flechado pelo Boto...! Eu sei que ele fez as pajelanças dele e no dia seguinte eu estava bom!

– *Quer dizer que o Boto resolveu se vingar do senhor porque não conseguiu a mulher? perguntei admirado. Afinal, pensei, este era um fato novo para mim: o Boto vai atrás de uma mulher, ela vai embora, e ele resolve flechar um menino...? [...].* (MONTEIRO, 2002, p. 23-24).

O excerto 1 é retirado de uma narrativa de boto. Conforme observado neste excerto, há expressões nas quais o locutor/narrador se intromete no processo narrativo. No primeiro trecho em *itálico*, ao contar a história, esse narrador interpela o personagem, também narrador, a fim de construir o processo introdutório da história. Constitui uma estratégia metadiscursiva por meio da qual o construtor da história passa a “refletir”

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

acerca do tópico a ser desenvolvido posteriormente. No segundo trecho em itálico, há novamente, essa inserção do locutor-escritor, de modo que tal estratégia também se constitui como recurso para o andamento da atividade tópica.

Já no terceiro trecho em itálico, o locutor faz sua inserção por meio da expressão *insisti de novo*, apelando para que o personagem, construído por ele mesmo, dê andamento ao fluxo narrativo. Mais adiante, por meio de uma estratégia de qualificação do personagem construído por ele, introduz a sequência: *a fisionomia do caboclo foi ficando cerrada*, que aí evidencia uma repredicação desse mesmo referente, mas que constitui uma forma de intervenção metadiscursiva do locutor/narrador.

Por fim, no final do trecho em análise, o locutor, mais uma vez, coloca expressões (re)predicadoras do personagem da história. Essas expressões também se apresentam como recursos por meio dos quais o locutor mostra presente no processo narrativo, atestando aí a sua participação na construção do tópico em curso.

No que tange ao excerto 2, observamos uma estratégia em que o locutor/narrador atribui metadiscursivamente o processo narrativo ao personagem que, segundo ele, constitui-se como narrador da história: *Quem vai falando é João Batista Corrêa, de 57 anos, filho de Alter do Chão, batendo um papo gostoso em novembro de 1999. E continua*. Conforme o trecho em destaque, o construtor da história, ao usar esse recurso, age de maneira analítico-reflexiva acerca do personagem e do contexto espaço-temporal no qual, de acordo com ele, a história acontece. Logo, tal trecho evidencia uma atitude reflexiva do escritor no que diz respeito à própria condução da história. O verbo *continua*, aí lexicalizado, trás evidências fortes acerca da forma como se presta a essa atividade metadiscursiva.

Dando prosseguimento à análise, observamos, no próximo trecho em itálico, a ação interventiva do locutor/narrador, por meio da expressão: *Interrompi o seu João: – Eram 6 ou 7 horas?* Essa estratégia, mais uma vez, apresenta-se como recurso de dinamização e andamento da ação narrativa posta em curso, mostrando-se ainda como recurso pelo qual o narrador/escritor estabelece a interação com o leitor da história.

Já no próximo trecho: *Estou perguntando porque, em quase toda a Amazônia, há a crença de que se deve respeitar as horas ou as horas grandes, ou seja 6 da manhã, meio-dia, 6 da tarde e meia noite*, detectamos a presença de um conjunto de proposições metadiscursivas em que,

além de se intrometer no processo narrativo, o locutor/narrador insere sequências nas quais faz intervir formas de pensar culturalmente situadas no contexto amazônico, com a expressão mais marcada de crenças veiculadas nesse contexto.

No último parágrafo do trecho em análise, podemos detectar a inserção de proposições metadiscursivas em que o locutor/narrador analisa reflexivamente acerca de elementos de natureza cultural específicos dos contextos em que são narradas histórias de boto. A forma verbal *pensei* expressa o sentido de uma atitude reflexiva frente aos valores culturais aí evidenciados, assim como constitui uma maneira por meio da qual o narrador/escritor dá andamento ao fluxo narrativo, de modo que esse recurso contribui também para a progressão textual. Nesse sentido o próprio narrador/escritor evidencia uma espécie de ciência sobre a progressão temática em curso.

Os trechos em análise se apresentam, portanto, como estratégias necessárias à constituição das narrativas estudadas, já que é por meio delas que o narrador/escritor age sobre o processo narrativo, com um tipo de clarividência antecipada e reflexiva sobre os fatos narrados.

Veja-se os excertos 3, 4 e 5:

3.

A Ilha Redonda

– *A história que vou lhe contar se passou no início dos anos quarenta. Nesta época eu era soldado da Polícia Militar do Pará e fui destacado para Gurupá em 1942. Sabe como é, né? No interior se contam muitas histórias, principalmente de encantados. Esta é uma história de encantamento. Quando cheguei lá, ouvi falar de uma certa Ilha Redonda. As pessoas falavam medrosamente do local...*

Foi em 1997. Eu ouvia atentamente o velho militar já reformado como segundo sargento. Apesar da idade – tinha 76 anos – estava, como se diz no interior da Amazônia, inteiro, isto é rígido e forte, com a voz perfeitamente audível, que nem parecia ter levado a vida atribulada dos policiais militares, servindo em várias localidades, sem aviso prévio para mudanças, e sendo sempre chamado para prender bandidos ou para acabar com arruaças de desordeiros. Francisco Rodrigues da Silva era o seu nome. Mas quase ninguém o conhecia pelo nome e sim pelo apelido de Velho, como o chamavam carinhosamente.

Velho continuou sua narrativa que ia se tornando empolgante, principalmente depois que perguntei a razão de terem medo da Ilha Redonda.

– É que a Ilha era morada de uma Cobra Grande encantada. O seu nome era Joãozinho.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

– *Como é que é? Interrompi a fala do Velho. Uma Cobra Grande com o nome de Joãozinho?*

– Sim, senhor! Joãozinho! Joãozinho era o nome da Cobra Grande, pois ela era encantada! E ela morada debaixo da Ilha Redonda. E a Ilha andava de um lado por outro. Às vezes amanhecia defronte do trapiche de Gurupá.

– *Velho, mas o que é isto já de ilha andar? Nunca ouvi falar nisto na minha vida! Ilha encantada, tudo bem, já ouvi várias histórias. Mas, ilha andar? Como é já que uma ilha anda?*

– É assim como lhe disse. Ela não parava num lugar. Ela se locomovia no rio como se estivesse andando nele. Mas deixe eu continuar a história. Neste tempo, morava em Ribeirinha, uma localidade perto de Gurupá, um senhor chamado Secundino, que era grande curador. O Secundino era muito amigo de Joãozinho e, quando chegava a noite, eles viajavam pelo Rio Amazonas.

– Mas, como? O Joãozinho não era uma Cobra Grande? Como é que eles viajavam? O Secundino ia montado na Cobra?

– Nada disto. Já lhe disse que Joãozinho era uma Cobra Grande *encantada* (Velho frisou bem o *encantada*). E como era encantada, de noite virava um navio iluminado. O Secundino ia dentro do navio. Eles iam viajando pelo rio, mas não faziam mal a ninguém. Mas as pessoas tinham medo...

– Se não faziam mal, as pessoas tinham medo de quê?

– Mas, o senhor já pensou? Uma ilha sair andando por aí e uma cobra virar navio e ainda o curador ir lá dentro? Sem falar que perto da Ilha se ouvia uma zoadá vinda do fundo, era um falatório danado, isto quer de dia, quer de noite, se ouvia galo cantar, era aquele rebojo... Isto tudo fez as pessoas ficarem incomodadas e temerosas. Então elas falaram com o padre, que foi batizar a Ilha Redonda e aí acabou todo este negócio...

– Um padre batizou a Ilha?

– Foi. É como eu disse, as pessoas não aguentavam mais ver a Ilha sair andando e o Secundino viajando no navio que era a Cobra Grande Joãozinho.

– Qual era o nome do padre?

– Era Dom Clemente, um padre lá de Altamira. Ele foi lá, batizou a Ilha e acabou com toda aquela marmota... Dizem que Joãozinho se mudou lá pro Alto Amazonas depois que Secundino morreu. [...] (MONTEIRO, 2003, p. 17-18).

4.

História de Amor

“Beleza” é como é conhecido Benedito Félix Moura, de 68 anos, carreteiro, ou seja, faz carretos como meio de ganhar a vida. Natural de Curalinho, mora em Breves há cerca de 30 anos. Conheci Beleza através do motorista Paizinho, que dirige uma Kombi.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Comecei a conversar com Beleza sobre as lendas e os mitos da região. Na maior parte das vezes as pessoas contam histórias que se passaram há muitos anos. Mas Beleza contou uma que se passou no início deste primeiro ano do terceiro milênio. Com a palavra o Beleza.

“– No início do ano, á no alto Rio Anapu, Município de Portel, um caçador saiu à noite pra caçar. Seu nome era Francisco Medeiros dos Santos. Ele entrou na mata e já estava bem distante da casa dele. De repente caiu uma forte chuva, deu uma trovoada, e ele ficou assim perto de um pau grande pra se proteger. Mas a chuva aumentou e aí ele viu um pau maior, assim de uns três metros de largura, que tinha um grande buraco. Ele se dirigiu pra lá e aí viu que tinha já uma mulher lá dentro. Ele não viu direito, porque era noite, mas era uma Curupira. Ele já estava lá e aí pensou: “– Bem, eu não vou voltar. Vou dividir o espaço com esta mulher. Ela fica prum lado e eu fico pro outro”. E assim fez. E ficaram os dois lá, dentro do buraco do pau.

Ele acabou deitando e já estava quase dormindo, quando a mulher veio, se chegou e se deitou no braço dele. Aí, sabe como é, né? Eles acabaram se agarrando e fazendo amor. Amanhecaram os dois lá dentro do buraco do pau, agarradinhos. Foi só aí que ele viu que ela era uma Curupira”.

Neste ponto da narrativa eu intervi: – E como era essa Curupira? “– Era mulher em carne. A feição dela é que modifica, com o cabelão comprido e os pés dela pra trás.

Mas, como eu tava dizendo, eles acordaram e foram juntos até perto da casa dele. Aí ela se despediu, propondo novo encontro dentro de três dias num lugar que ela marcou.

Ele voltou pra casa, pro meio da família – ele tinha mulher e filhos – mas só pensava na Curupira. Ficou apaixonado por ela...

Dentro de três dias ele se preparou pro novo encontro. Mas não teve condição de ir pelo mesmo caminho. Então ele embarcou no casco e foi pelo rio abaixo e de lá varou pelo mato até o ponto marcado. E aí eles se encontraram, se amigaram e vivem até hoje, nas matas do Alto Anapu”.

Novamente eu intervi:

– E como é que o senhor soube desta história, com tantos detalhes?

“– Bem, é o seguinte, né? Quem me contou foi um amigo dele. Ele tinha sumido de casa, e os parentes e amigos resolveram procurar e nada de achar. Foi esse amigo que encontrou, inclusive viu a Curupira, e ele contou pro amigo, dizendo que não voltava mais”. [...] (MONTEIRO, 2007, p. 19-22)

5.

A Tia Podó

No Rio Maiuatá – *você sabe onde fica o Rio Maiuatá? Não?* Fica no Município de Igarapé-Miri, no Pará, e é afluente do Rio Tocantins – no Rio Maiuatá, dizia eu, começaram a ouvir os estridentes assobios da Matinta Pere-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ra. Os moradores se perguntavam: Quem será já que vira Matinta por aqui? E nada de descobrir quem era a Matinta do Rio Mauatá...

A coisa foi aumentando e, além dos assobios, a Matinta começou a assustar as pessoas de outras maneiras. *Você sabe, não é? Que a Matinta pode se transformar no que quiser.* Pois é, a Matinta ora aparecia em forma de onça, ora em forma de queixada, ora em forma de outro animal qualquer, sempre atazanando os pacatos caboclos e seus familiares, metendo medo e não deixando ninguém dormir com os estridentes

– Fiiiiiiiiittt...

Ou pior quando dobrava o assobio

– Firifififiuuu...

Teodoro Castro Barboza, 40 anos, filho de Sumaúma, lá em Igarapé-Miri, foi quem contou essa história. E ele continuou dizendo que a Matinta tanto perseguiu os moradores que um deles, mais corajoso, disse que ia dar um jeito naquela situação. Era o João Piraqueira, filho da Tia Podó, que era muito estimado naquelas bandas.

Pois bem, o João Piraqueira procurou um pajé dos bons, explicou a situação e disse que queria dar uma solução para aquele problema, a fim de que os moradores do Rio Mauatá voltassem a ter paz e pudessem dormir sossegados. O pajé ouviu e seguiu junto com o rapaz.

Ah! Você nem imagina o que aconteceu! Pois não é que a Matinta era... *Não, estou me precipitando e já chegando ao fim da história. Deixe, pois, que conte o que aconteceu depois que o João Piraqueira falou com o pajé. Como já disse, depois de ouvir atentamente, o pajé seguiu com João Piraqueira para o Rio Mauatá. Lá chegando, pediu que o rapaz arrumasse duas cuias pitinga e uma sandália e guardou este material.*

Quando chegou de noite, assim que a Matinta começou a assobiar, quando se ouviu

– Fiiiiiiiiittt...!

O pajé saiu da casa em que estava, começou a fazer suas orações, pegou as duas cuias pitinga e colocou em cima da sandália emborcada. Era a fórmula para amarrar Matinta Perera!

Naquela noite ouviu-se ainda um assobio cortado pela metade e um barulho assim como se fosse um pato se debatendo em cima de um galho de uma árvore próxima. Ninguém foi olhar, esperando a manhã seguinte...

Ao amanhecer o pajé chamou João Piraqueira para ir ver a Matinta amarrada pela fórmula...

Veja só o que é o destino!

O pajé disse para o rapaz:

– Agora vamos saber quem é a Matinta Perera do Rio Mauatá!

Quando chegaram no local, sobre um galho de uma árvore próxima às duas cuias pitinga em cima da sandália emborcada, estava uma mulher que dali não conseguia se mexer, como se estivesse amarrada no galho. O pajé disse para João Piraqueira:

– Esta é a Matinta Perera que estava perturbando vocês...!

Quando João Piraqueira ergueu a vista para o galho da árvore, quase desmaiou. Quem estava lá em cima era a sua própria mãe, a Tia Podó... [...] (MONTEIRO, 2007, p. 15-18)

No excerto 3, a narrativa se inicia por uma construção metadiscursiva – *história que vou lhe contar se passou no início dos anos quarenta* – Aí, o locutor/ narrador, ao construir a história, fala sobre o próprio ato de narrar/contar, instituindo-se como uma espécie de agente da atividade tópica e da forma como a ação narrativa se desenvolverá. Ainda nesse excerto, introduz uma expressão na qual qualifica a narrativa que está sendo contada – *Esta é uma história de encantamento*, o que demarca a presença do narrador no modo como reflete sobre a natureza da ação verbal, apontando deitivamente para esta e para si mesmo como locutor.

Nesse mesmo excerto encontramos também expressões nas quais o locutor age reflexivamente sobre a ação de narrar, é o caso do trecho: *Velho continuou sua narrativa que ia se tornando empolgante, principalmente depois que perguntei a razão de terem medo da Ilha Redonda*. De acordo com o exemplo, o locutor/narrador age sobre processo narrativo e sobre a atividade tópica na forma como delega a um personagem a progressão dessa atividade, evidenciando-se, aí, não só uma espécie de controle da ação de narrar por esse locutor, mas também uma estratégia por meio da qual esse locutor avalia e age de maneira autorreflexiva sobre o que está contando.

No trecho, logo abaixo, encontramos expressões nas quais o locutor/narrador se insere/intromete no processo narrativo construído por ele mesmo, constituindo um tipo de estratégia discursiva por meio da qual intenciona tanto conceder uma dinâmica interativo-dialogal ao processo narrativo quanto um recurso pelo qual dar andamento à atividade tópicotemática. Assim, as expressões: *Como é que é? Interrompi a fala do Velho. Uma Cobra Grande com o nome de Joãozinho?* denotam recursos textual-discursivos em que o produtor textual demarca não só a sua presença na atividade interativa, como ainda um conhecimento estratégico acerca da forma de operacionalizar ou gerenciar essa atividade.

É o que também acontece no trecho seguinte: – *Velho, mas o que é isto já de ilha andar? Nunca ouvi falar nisto na minha vida! Ilha en-*

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

cantada, tudo bem, já ouvi várias histórias. Mas, ilha andar? Como é já que uma ilha anda?

No entanto, neste trecho, observamos também a recorrência do locutor a outros discursos no processo de construção da atividade narrativa, referendando sentidos e dizeres já construídos no universo sociocognitivo e cultural em que determinadas histórias são contadas. Desse modo, a ação discursiva, aí mobilizada, convoca outras ações discursivas em seu processo de constituição.

Quanto ao excerto 4, temos um conjunto de expressões em que a metadiscursividade se apresenta na ação narrativa, realizada pelo locutor, pela inserção concomitante de verbos e formas também próprias do ato narrar/relatar. Assim, ao construir o processo narrativo, o produtor textual faz menção a expressões como: *comecei a conversar com Beleza sobre as lendas...; as pessoas contam histórias...; mas Beleza contou uma (lenda) que se passou; com a palavra o Beleza*. Os segmentos, em exemplo, mostram que a narratividade recorre a ações também narrativas para se construir, é o discurso recaindo/operando sobre ele mesmo, numa espécie de efeito metadiscursivo na atividade de produção da ação verbal conduzida pelo locutor/produtor do texto.

Dando prosseguimento à análise do excerto, encontramos neste as expressões: *Neste ponto da narrativa eu intervi: – E como era essa Curupira?* Conforme o exemplo, observamos que o locutor textual usa uma estratégia em que, ao narrar, se coloca como alguém que interfere no processo narrativo, tendo, portanto, uma atitude analítica quanto ao que está sendo dito e, ao mesmo tempo, se posicionando acerca do tópico em curso, sobre o qual age e constrói a atividade verbal.

O penúltimo trecho em grifo, no excerto em análise, no caso: *Mas, como eu tava dizendo, eles acordaram e foram juntos até perto da casa dele*, configura um recurso de sobreposição do narrar; logo, a palavra do personagem instituído pelo locutor textual evidencia a presença inelutável deste último. Assim, dizendo por meio do outro, passa ele mesmo a dizer, fazendo com que a progressão temática e textual se efetive.

Ao narrar, interfere ele próprio no curso da narrativa quando delega ao ato de narrar a um personagem por ele construído. É o produtor da ação narrativa que aí se insere, de forma a poder colocar-se mais subjetivamente e/ou interativamente na história que conta. Por outro âmbito, é a atividade discursivo-narrativa que se debruça sobre si mesma, também na

maneira como o locutor do texto procura se distanciar em relação ao que se constitui como objeto da ação narrativa que está sendo mobilizada.

No último trecho do excerto, há, mais uma vez, a inserção da voz do locutor textual. Logo depois, uma pergunta que é parte dessa inserção, relativa ao conhecimento da história narrada, o que aponta para o fato de que a história faz a referência a ela própria, em outras palavras, o discurso relativo à narrativa se volta reflexivamente, sobre si, explicando-se tanto em nível tópico como em termos de conhecimento já construído/dado pelo universo cultural relativo ao personagem lendário tematizado pela narrativa.

No excerto 5, o primeiro trecho em grifo evoca um conhecimento de mundo e enciclopédico do universo biossocial e cultural em que a história de Matinta Perera é contada. O locutor, ao trazer esse conhecimento, age sobre discursos já em circulação no mencionado universo e, assim, atualiza também em discurso a narrativa que está sendo contada. Vejamos o trecho: *No Rio Mauatá – você sabe onde fica o Rio Mauatá? Não? Fica no Município de Igarapé-Miri, no Pará, e é afluente do Rio Tocantins.* O conhecimento que o locutor/narrador, aí expressa, não é somente dele, mas faz parte de um conjunto amplo de saberes, a partir do qual consegue textualizar discursivamente as informações veiculadas no início da história.

No segundo trecho em destaque, o narrador traz, para o discurso, elementos já postos no contexto discursivo em que são contadas histórias de Matinta: *Você sabe, não é? Que a Matinta pode se transformar no que quiser.* Isto referenda a premissa de que a produção do discurso sobre a Matinta está engatilhada em discursos já estabelecidos, o que reafirma a atitude dialógica implementada pelo locutor em relação aos interlocutores para os quais se dirige na narrativa.

No que concerne ao terceiro trecho em itálico, detectamos um tipo de interferência mais extensa do locutor textual, considerando a inserção de proposições metadiscursivas na atividade de textualização da narrativa. É o que podemos observar em: *Ah! Você nem imagina o que aconteceu! Pois não é que a Matinta era... Não, estou me precipitando e já chegando ao fim da história. Deixe, pois, que conte o que aconteceu depois que o João Piraqueira falou com o pajé. Como já disse, depois de ouvir atentamente, o pajé seguiu com João Piraqueira para o Rio Mauatá.* Como mostra o exemplo, o narrador textual interrompe o fluxo da atividade lógica para posicionar-se metadiscursivamente sobre o pro-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

cesso narrativo. Desse modo, passa a refletir sobre o seu dizer e sobre o modo de encadeamento da ação verbal em curso. Na expressão: *Deixe, pois, que conte o que aconteceu depois que o João Piraqueira falou com o pajé*, o locutor que conta a história fala a própria ação de contar, o que se apresenta como um instrumento discursivo pelo qual encadeia e dá progressão à atividade textual, configurando ainda a sua presença como sujeito narrador do relato. Nesta outra expressão: *Como já disse, depois de ouvir atentamente, o pajé seguiu com João Piraqueira para o Rio Mauatá*, o locutor novamente se sobrepõe ao ato de narrar, ou mesmo já narrando se coloca como sujeito da ação aí mobilizada; ao dizer, reafirma o seu dito e se projeta metadiscursivamente sobre o objeto do seu discurso, demarcando-se como agente desse discurso.

Os trechos referentes ao excerto 5 evidenciam o fato de que as proposições/construções metadiscursivas, em análise, constituem recursos construtores da atividade narrativa carregada pelo produtor do texto, colocando-se tanto como sujeito que engatilha o seu dizer em outros ditos, e isso de forma um tanto explícita, tanto quanto como sujeito que se “expõe” como locutor acerca do que narra, ao mesmo tempo que criando estratégias nas quais estabelece uma interação mais intensa com os interlocutores/leitores da história que está sendo contada.

4. *Considerações finais*

As construções metadiscursivas analisadas constituem atividades por meio do que o produtor/locutor textual tanto se posiciona reflexivamente sobre o que é objeto do seu dizer, tanto quanto convoca de forma reconstrutiva ou ressignificativa dizeres já instanciados e mobilizados no contexto sociocognitivo a partir do qual constitui a ação verbal posta em andamento nas atividades narrativas aqui estudadas. Por outro lado, ao construir tais proposições, age de maneira mais subjetiva em relação ao seu objeto de dizer, demarcando, de modo mais explícito, a sua presença como locutor dos textos narrativos em estudo. Acrescente-se a questão de que o estatuto da metadiscursiva se apresenta como uma característica dos discursos em seus mais variados domínios, com a convocação recorrente a um conglomerado heterogêneo de dizeres em ação em contextos socioculturais diversos, sempre interpelados quando da atividade de produção de diferentes textos orais e escritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER, Jacqueline. *Paroles ténues à distance*. Materialités discursives. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

JUBRAN, Clélia Spinardi. Especificidades da referência metadiscursiva. In: KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina. *Referência e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução a linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2010.

MONTEIRO, Walcyr. História de beira de rio. *Visagens e Assombrações e Encantamentos da Amazônia*, Belém: Smith – Produções Gráficas, 2. ed. ano II, n. 5, p. 7-9. 2000.

_____. Malinação de boto. *Visagens e Assombrações e Encantamentos da Amazônia*, Belém: Smith – Produções Gráficas, 2. ed. ano IV, n. 7, p. 23-24. 2002.

_____. A ilha redonda. *Visagens e Assombrações e Encantamentos da Amazônia*, Belém: Smith – Produções Gráficas, 2. ed. ano V, n. 12, p. 17-18. 2003.

_____. História de amor. *Visagens e Assombrações e Encantamentos da Amazônia*, Belém: Smith – Produções Gráficas, 1. ed. ano IV, n. 9, p. 19-22, 2007.

_____. A tia Podó. *Visagens e Assombrações e Encantamentos da Amazônia*, Belém: Smith – Produções Gráficas, 2. ed. ano III, n. 8, p. 15-18, 2007.

MORATO, Edwiges Maria. Metalinguagem e referência: a reflexividade enunciativa nas práticas referenciais. In: KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina. (Orgs.). *Referência e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

MOURA, Heliud Luis Maia. *Atividades de referência em narrativas afiliadas ao universo do lendário da Amazônia: implicações sociocognitivas e culturais*. 2013. Tese (Doutorado em Linguística. Área de Concentração: Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
SABER PENSAR, RETORICAMENTE FALANDO

Afrânio da Silva Garcia (UERJ)
afraniogarcia@gmail.com

RESUMO

Oferecendo vários exemplos de situações, escolhas e estratégias que propiciariam a melhor forma de ensinar e de aprender, Paulo Freire disse, em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (2011), que o professor, em sua prática docente, deve agir certo e, principalmente, pensar certo. Pedro Demo reformula e amplia várias das propostas apresentadas por Paulo Freire no seu livro *Saber Pensar* (2000), enfatizando que a prática pedagógica não pode estar dissociada da pesquisa, da reflexão e do planejamento para alcançar seus objetivos. Neste trabalho, serão abordadas certas características e procedimentos retóricos que nos auxiliam no processo de elaboração e apresentação do pensamento, não só em termos pedagógicos como também nas inúmeras situações e decisões que nos afetam na vida cotidiana descritas por Aristóteles em *Arte Retórica e Arte Poética* (1996). Começaremos lidando com a importância da coleta de informações concernentes ao assunto ou problema a ser abordado, tendo em mente que o pensamento correto não pode ser alcançado com premissas ou dados incorretos ou fictícios. Em seguida, trataremos da importância dos contraditórios e dos contrários, tanto no gênero deliberativo quanto no judiciário, razão de ser do discurso polêmico, conforme exposto por Adilson Cítelli em *Linguagem e Persuasão* (2001). Ainda em relação ao gênero judiciário, discorreremos sobre a natureza das provas: provas irrefutáveis, provas circunstanciais e provas insuficientes, bem como da má interpretação e manipulação das provas: falácias e sofismas, como estudados por Othon Moacyr Garcia em *Comunicação em Prosa Moderna* (2002). Por último, falaremos das situações em que temos que lidar com a ausência de provas na tomada de decisões ou elaboração de estratégias e planejamentos de alcance extraordinário, baseando-nos apenas na verossimilhança, no senso comum, na probabilidade e nos exemplos, ainda consoante a *Arte Retórica e Arte Poética* de Aristóteles (1996).

1. *A importância da heurística*

A *heurística* é a parte da retórica que se relaciona à *reflexão* sobre o assunto e *preparação* do que e vai dizer. O primeiro passo para uma boa reflexão e u bom discurso é obter uma *informação diversificada* sobre o assunto, abrangendo não só seu ponto de vista como também pontos de vista diferentes e até divergentes do seu, para conseguir uma apreensão das nuances e pormenores que o assunto comporta (como dizem os jornalistas, deve-se utilizar pelo menos três fontes). Por exemplo, se você for fazer um trabalho sobre sintaxe da língua portuguesa, quer sua postura seja mais contemporânea ou mais tradicional, você deve recorrer tanto aos autores de visão mais conservadora, como Rocha Lima e Domingos Pascoal Cegalla, até os mais inovadores, como Maria Helena de Moura

Neves e Marcos Bagno, sem esquecer os que estabelecem a ponte entre as duas posturas, como Celso Cunha e Evanildo Bechara. Na prática pedagógica, esta busca da informação precisa é fundamental. Uma das passagens que mais admiro em Paulo Freire é aquela em que ele recomenda aos professores que explorem os arredores da escola e, se possível, visitem as moradias dos alunos. Ele está lembrando aos professores a realidade inevitável de que o processo de ensino-aprendizagem se dá num espaço físico e social concreto, com limites e possibilidades reais bem definidas. Um professor de classe média ou do asfalto normalmente não tem ideia das características de seu alunado carente ou de comunidade, bem como de suas potencialidades (muitos moradores de comunidades sabem nadar, a socialização das famílias é muito maior em áreas carentes, etc). Um dos grandes problemas do ensino de literatura é que ele leva em conta muito mais os interesses do professor do que os do aluno; recomendar a um aluno adolescente que leia *Amor de Perdição* ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é, quase certamente, fazer este jovem desistir para sempre da leitura.

A informação diversificada leva a uma *familiaridade* com o assunto, visto sob vários ângulos, que facilita a tomada de decisões e a elaboração do discurso. A *experiência* leva a uma visão multifacetada do assunto, diminuindo a possibilidade de erros devidos a uma visão pré-concebida, ilusória ou pessoal do tema (discutiremos esse ponto com mais profundidade na seção seguinte). Essa busca pela informação deve partir de uma pesquisa multimídia: o primeiro passo é LER: livros, revistas, textos da internet ou da imprensa, mas devemos também recorrer a filmes, TV, músicas, obras de arte, ler as nuvens, o movimento dos ventos ou das pessoas na rua, etc., etc., etc.

Ainda nesta fase do pré-texto, devemos procurar a *inovação*, a opinião inédita, a solução ainda não tentada, a perspectiva que iluminará campos até então obscuros do tema estudado, aquilo que Aristóteles chama *prosapódose*: uma ideia totalmente original ou uma abordagem nova de um tema antigo. No campo da medicina, o tratamento do câncer deu um passo adiante em virtude de uma *prosapódose*, quando se abandonou a ideia de combater o câncer e passou-se a combater a angiogênese (o nascimento de novos vasos sanguíneos que alimentam o câncer).

É claro que todo este esforço de informação e elaboração do discurso, das soluções e do planejamento deve estar sempre vinculado aos princípios básicos de *viabilidade* ou *exequibilidade* (aquilo que se pode conseguir, com os recursos físicos, humanos e temporais de que dispo-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

mos) e *pertinência* (aquilo que é realmente relevante ou importante para a nossa realidade ou dos nossos alunos), assim como sua apresentação deve se pautar pela maior *clareza* e *objetividade* possível, pois pouco serve uma explicação magnífica se o público a quem ela se dirige não conseguir apreender sua essência.

2. *O discurso polêmico e a importância da alteridade*

A sabedoria popular costuma dizer que não se deve discutir futebol, política e religião. A partir deste princípio, muitas pessoas optam por evitar qualquer assunto polêmico. Esta é uma postura extremamente equivocada. É claro que, se você está num bar com pessoas desconhecidas e embriagadas, ou se você está lidando com pessoas exaltadas e propensas à violência, não é a hora de discutir com elas (simples questão de discernimento e pertinência). Mas se você está pesquisando ou estudando alguma coisa, ou está conversando com pessoas respeitáveis e com um mínimo de civilidade, o discurso polêmico tem um valor inegável.

Pensar certo implica uma visão geral das várias possibilidades que um tema oferece. Isso implica, principalmente em relação ao *gênero deliberativo* (em que se decide planejamentos e procedimentos futuros), em prever não apenas os resultados pretendidos como também os resultados inesperados, e a discussão do assunto, de seus aspectos polêmicos e dos vários caminhos aos quais se chegará com cada opção, torna-se indispensável. Há alguns anos, o presidente Fernando Henrique Cardoso propôs que um funcionário público federal aposentado não deveria poder concorrer a outro emprego público para garantir a renovação dos quadros do funcionalismo e evitar a perpetuação de privilégios. Se considerarmos apenas os cargos de alto escalão, parece ótimo, mas como podemos negar a um auxiliar de enfermagem ou a um inspetor de alunos, que se aposentam com salários ínfimos, a oportunidade de fazer um novo concurso e duplicar seu salário?

O discurso polêmico, na medida em que permite duas ou mais vozes discordantes sobre um tópico, constitui uma abordagem mais abrangente e, teoricamente, mais produtiva, possibilitando a identificação do erro e sua correção ainda na fase da elaboração do discurso ou da proposta. A recente adoção do espanhol como praticamente a única língua estrangeira ensinada no ensino fundamental e secundário comprova a necessidade de discussão: deixou-se de aprender línguas mais importantes na comunidade internacional para favorecer uma maior inserção na cultura

ra latino-americana, mas tal não se deu; os alunos de escolas públicas ignoram a cultura latino-americana, não dominam mais o espanhol do que dominavam o inglês e o francês (mesmo sendo uma língua tão parecida com o português) e são excluídos do mercado de trabalho que exige o inglês e o francês. Parece óbvio que o ensino de língua estrangeira precisa ser discutido de novo, com a reintrodução do inglês e do francês e, quem sabe, a introdução do chinês, visto a China ser o nosso maior parceiro comercial.

Outra vantagem do discurso polêmico é que ele valoriza a *alteridade*, visto dar vez e voz a segmentos *excluídos* da sociedade. As recentes inclusões do ensino de línguas e de literaturas e culturas africanas nos currículos escolares são decididamente um ponto polêmico, mas ainda mais decididamente um ponto justo. Com certeza suscitarão novas polêmicas, mas tais debates são muito bons e é assim que deve ser.

De acordo com Othon Moacyr Garcia (2002, p. 316), só há, do ponto de vista lógico, duas maneiras de errar: raciocinando *mal* com dados *corretos* ou raciocinando *bem* com dados *falsos* (excluindo-se a possibilidade de raciocinar-se *mal* com dados *falsos*). Dois dos erros mais graves e frequentes da formulação do pensamento são basear nossas conclusões apenas *em nossas convicções* (raciocinando *mal* com dados *corretos*), sem levar em conta que elas podem estar erradas, ou com base *em critérios preconceituosos e apriorísticos*, em que ao invés de pensar, *nos deixamos ser pensados* por aqueles que querem nos dominar (raciocinando *bem* com dados *falsos*). O exercício permanente da análise real das premissas e da discussão conjunta das conclusões minimiza tais equívocos. Como podemos acreditar sem restrições na superioridade cultural da elite branca do Sudeste se confrontados com a realidade incontestável de que a maioria dos nossos grandes escritores é constituída por mestiços e/ou nordestinos? E como suportar a ideia da negritude geral do Brasil, apregoada pela esquerda, se no estado do Amapá praticamente só existem caboclos (descendentes de índios), com pouquíssimos brancos e menos ainda negros?

3. Natureza, suficiência e manipulação das provas

O gênero judiciário deve, por princípio, tendo e vista a gravidade dos casos que ele engloba, ser pautado por provas. A natureza das provas comporta três tipos: provas irrefutáveis, provas circunstanciais e, englobando principalmente as segundas, provas suficientes e insuficientes.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Provas irrefutáveis são aquelas que não admitem contestação, abrangendo, por um lado, o *tecmérion* (provas irrefutáveis pela sua própria essência, como a veracidade da afirmação: *Eu estou vivo*, uma vez que só uma pessoa viva poderia proferir tal afirmação), por outro lado, todas as outras provas cujas evidências físicas não dão margem a dúvidas. *Provas circunstanciais* são aquelas que apontam fortemente para uma conclusão, mas esta conclusão tem uma margem maior ou menor de dúvida. Por exemplo, uma pessoa sai de uma cena de crime com o sangue da vítima nas suas roupas ou alguém testemunha contra ela. Em ambos os casos, há uma prova circunstancial contra essa pessoa, pois ela pode ter se sujado com o sangue da vítima de muitas maneiras: ajudando-a, porque a pessoa caiu sobre ela, porque estava perto quando o verdadeiro agressor a atacou, etc., assim como a testemunha pode ter se enganado ou mentido. O próprio Aristóteles criticava o emprego da declaração de testemunhas como prova, afirmando que é comum as testemunhas mentirem.

As *provas circunstanciais* (e também, em casos raríssimos, as provas irrefutáveis) podem ser *suficientes* ou *insuficientes* para uma condenação, absolvição ou conclusão (em se tratando do gênero deliberativo). Para dar dois exemplos clássicos: um político ou policial gasta mais do que seria possível com seu salário, ou possui um bem incompatível com sua renda, como um carro importado novinho ou uma mansão num bairro nobre; ou um homem casado é visto rindo e se divertindo com uma mulher bonita e chega a fazer carinhos no braço dela e a beijá-la no rosto, mais de uma vez. Embora as provas circunstanciais indiquem que o político ou policial sejam corruptos ou que o homem casado seja infiel, isso não passa de suposição. No primeiro caso, o político ou policial podem ter ganhado um bom dinheiro, ou um carro, ou uma mansão porque são parentes ou namorados de uma pessoa muito rica, ou porque salvaram a vida ou a propriedade de alguém e a pessoa deu um presente bem caro em sinal de gratidão, etc.; no segundo, o homem e a mulher podem estar comemorando um acontecimento muito bom, como o final das dívidas, a descoberta de que seu câncer foi curado, a conquista de um ótimo emprego, etc. e a alegria da situação os faz ficar efusivos e carinhosos. O excelente filme *Doze Homens e Uma Sentença* mostra bem essa diferença entre provas circunstanciais e provas irrefutáveis, quando um dos jurados defende a inocência de um jovem negro na morte do pai, embora ele tivesse brigado e ameaçado o pai pouco antes do crime e tenha sido encontrado com um canivete do mesmo tipo do que foi usado no crime. Tais evidências, embora incriminadoras, criam apenas uma probabilidade de que o rapaz tenha matado o pai, não uma certeza.

Devemos reservar nossos julgamentos apenas para casos em que as provas são irrefutáveis ou para casos em que o acúmulo de provas circunstanciais é de tal monta que gera uma probabilidade numérica tamanha que é praticamente impossível negar seu valor de prova, como o caso em que alguém é isto enterrando um corpo, e tem sangue da pessoa em suas roupas, e a arma do crime está em sua casa, etc., preservando o princípio jurídico fundamental de que todos são inocentes até prova em contrário.

4. Verdade, veracidade e verossimilhança

Existem alguns casos, entretanto, em que não temos como chegar à verdade, mas, mesmo assim, temos que decidir a respeito dela, principalmente em relação ao gênero deliberativo. Isso abrange:

- Situações em que a verdade é impossível de ser comprovada, como sentimentos, crenças religiosas, intenções etc.
- Situações futuras, impossíveis de comprovar porque ainda não aconteceram.
- Situações sobre as quais faltam provas, mas que requerem que uma decisão seja tomada.

No caso de sentimentos, promessas, intenções, crenças, etc., temos que nos valer da *veracidade* (aparência de verdade, confiança, empatia) que a pessoa transmite, através da combinação do *pathos* (capacidade de comover, de persuadir) e do *ethos* (caráter moral que o emitente transmite), além do histórico dos feitos dessa pessoa, o que já provou ter pouco valor, visto que muitos dos políticos, religiosos e sedutores mais bem sucedidos eram absolutamente falaciosos (sua argumentação era predominantemente falsa).

No caso das situações futuras e das situações que requerem uma decisão, embora faltem provas em nos basearmos, devemos nos voltar para a *verossimilhança* (aquilo que parece ser verdade), com base nas *probabilidades* e nos *exemplos*. Por exemplo, um professor pode fazer um planejamento de curso baseando-se no fato de cursos semelhantes terem dado bons resultados (probabilidade) e haver vários alunos que progrediram na vida após terem feito esses cursos (exemplos). Ao escolher um namorado, uma garota pode se basear nas opiniões dos amigos e conhecidos dele (probabilidade) e nos relatos das garotas que já o namora-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ram (exemplos). Em ambos os casos, estamos nos baseando no *princípio aristotélico da recorrência*: aquilo que aconteceu antes, principalmente se aconteceu com frequência, tenderá a ocorrer de novo. Embora seu valor jurídico seja pequeno, a *verossimilhança* é importantíssima na vida das pessoas e das sociedades, pois muitas das nossas decisões dizem respeito a coisas que não podemos comprovar, e quanto mais nossa noção de verossimilhança se aproximar da verdade, tanto melhores serão nossas decisões, projetos e planejamentos.

5. Conclusão

Como pudemos constatar no desenvolvimento, o *saber pensar* proposto pelos educadores Paulo Freire e Pedro Demo estriba-se, como quase toda a estruturação do pensamento, nos saberes e princípios retóricos, estabelecidos inicialmente por Aristóteles, tais como a heurística; os gêneros deliberativo e judiciário; as noções de fato, prova, prova suficiente e prova insuficiente; verossimilhança, probabilidade e exemplificação; *pathos* e *ethos* etc. Um professor que não tenha estudos retóricos, ou renegue os conhecimentos oriundos da retórica, terá mais problemas ao realizar grande parte do seu trabalho acadêmico e pedagógico, que implica na reflexão, preparação e elaboração do discurso, com vistas à adequação e pertinência para o aluno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Ediouro, 1996.
- CAETANO, Marcelo Moraes. *Caminhos do texto*. Rio de Janeiro: Ferreira, 2010.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 2001.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- DEMO, Pedro. *Saber pensar*. São Paulo: Cortez, 2000.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
ROMANCES INVISÍVEIS

Thiago Martins Prado (UNEB)
minotico@yahoo.com.br

RESUMO

Conforme Hakim Bey (2012, p. 78-79), se a arte se define como uma particularidade hegemônica, isso se dá, principalmente, pela perda de sua capacidade de inventar uma reciprocidade entre os que a vivem. Sendo a arte um reflexo do sucesso pelo mérito pessoal, o que chamam de talento seria um fantasma a cobrar de todos uma forma de triunfo coordenada para organizar o discurso estético e para aprisionar aqueles que se intitulam artistas. É um discurso que segrega não só os artistas do público em geral como os próprios artistas entre si. Como forma de tentar responder às cobranças libertárias para a arte por Hakim Bey, pode-se pensar nos esboços de narrativas deixados à margem do processo de divulgação ou de publicação. O caso dos romances invisíveis pode transformar a negação do talento numa oportunidade de contestação das forças artísticas contemporâneas. Sua invisibilidade permite sua atual invulnerabilidade pelos sistemas de cooptação; seu tom equivocado ou não encaixado em relação às exigências estéticas ainda compreende um artista não como uma pessoa especial, mas como uma existência possível a qualquer pessoa; os romances invisíveis são escancarados a escritas possíveis e potencializam um jogo polissêmico e poroso que detona quaisquer tentativas de uniformizar suas aberturas; sua experiência mais residualmente intimista, paradoxalmente, dá-lhe mais possibilidades de trocas na criação de um diálogo coletivo não mediado por tantas medições de qualidades estéticas; a presença invisível desses protorromances, sem se deixar balizar pelo discurso das representações, instiga uma imaginação tendente à alteridade, pois, se o olhar desse escritor não foi captado pela mediação estabelecida, então ele pode sugerir uma destruição dela em prol da manifestação de registros não definidos pelo mercado, pela história – inseridos entre as rachaduras e as fendas do desprezo, mas repletos de angulações não integradas, absorvidas ou submissas.

Palavras-chave: Invisibilidade. Ação política. Hakim Bey. Romance. Discurso estético.

1. *Introdução: as tentativas de uma arte não coercitiva*

A arte do futuro deve ser um traço de união entre os homens; ela deve fazer tudo para que estes possam viver, sem a intervenção do Estado e das outras instituições da coerção. (André Reszler, 2000)

Embora Dominique Berthet (2001, p. 68-70) tenha visto, no dadaísmo, uma oportunidade de recusa do academicismo, das escolas artísticas, da preocupação estetizante e até mesmo da nomeação do ente como artista, é necessário afirmar que o Dadá não conseguiu a autonegação necessária, tal como presumiu Dominique Berthet, para que seus procedimentos não se tornassem posteriormente integrados ao circuito oficial e

acadêmico. Os atos inicialmente destruidores dos parâmetros artísticos promovidos por Marcel Duchamp (1887-1964) na primeira década do século passado, por exemplo, constituíram-se numa fórmula a comandar a criação da arte contemporânea e a legitimar ou elevar ainda mais o gênio comercial dos artistas que assinam tais obras, como Damien Hirst.

Ainda que os manifestos neoístas tenham considerado a prática do plágio como uma forma de invalidar a posse e a propriedade privada no campo estético e sugerissem o pseudônimo coletivo como uma forma de driblar a nomeação do gênio que facilita, para o capital, a manipulação dos objetos estéticos no mercado de arte (HOME, 2004, p. 44-49), pode-se verificar como o ato do plágio foi incorporado facilmente às instituições acadêmicas e às práticas de negociação das grandes galerias quando são observadas obras como *After Walker Evans*, de Sherrie Levine, ou como *After Sherrie Levine*, de Michel Mandiberg, e pode-se igualmente verificar como o uso dos pseudônimos coletivos no âmbito da arte contemporânea, na verdade, aproximaram-se da lógica da grife. Por fim, o próprio neoísmo declara a impossibilidade de uma arte ou de uma política radicais no mundo atual. (HOME, 2004, p. 62)

Quando a greve da arte foi proposta no início dos anos 90 desse século, liderada por Stewart Home, um dos objetivos era esclarecer os processos pelos quais as obras de arte são legitimadas como marca de distinção por posições privilegiadas da sociedade (HOME, 2004, p. 18). Entretanto, depois dos três anos da previsão de greve, o grupo de artistas que participou (ou simulou uma participação) na greve, obteve uma valorização de suas produções tal como se a greve fosse uma estratégia especulativa no mercado de arte. Sadie Plant, de uma forma bastante ambígua, defendeu que a utilidade da greve da arte só poderia ocorrer a partir do uso massivo da propaganda (HOME, 2004, p. 28). É exatamente nesse tipo de afirmação em que reside a maior contradição da greve: o fato de elevar a propaganda como meio de contestação da condição social da arte realimenta, em verdade, o trabalho da promoção como uma das chaves de sucesso, de visibilidade e de viabilidade econômica mais utilizadas pela arte contemporânea.

Ao contrário de uma tentativa de substituição ou de um confronto direto com a lógica que define a arte ligada a uma necessária institucionalização acadêmica ou aos valores de mercado, Hakim Bey, com a sua descrição sobre a zona autônoma temporária (TAZ), sugere pistas que podem ser testadas para escapar da contínua cooptação ocorrida nos movimentos que tentam ensinar uma arte não pertencente a uma organização

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

social coercitiva. Para Hakim Bey (2011, p. 68-69): “TAZ é o único lugar e tempo possível para a arte acontecer pelo mero jogo criativo e como contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste”. A partir disso, é preciso compreender que a zona autônoma temporária (TAZ) assim como a arte nela alimentada caracterizam-se por sua não-permanência para que evitem suas reduções como instituições que, por sua vez, formariam gestores e governos. Em verdade, Hakim Bey indica, na zona autônoma temporária, um caminho para a arte que não se direcione a uma audiência de consumidores mediados, mas que incite uma espontaneidade coletiva que se reverta em prazer para o próprio grupo da zona autônoma temporária. E, para que a arte se mantenha invulnerável, é necessário que ela predique a questão da invisibilidade – que fuja da mídia e da publicidade. Nesse sentido, a arte da zona autônoma temporária é lateral ao sistema estético de dominação social, assim como a própria zona autônoma temporária pretende-se como lateral à sociedade de consumo. Dentro da zona autônoma temporária, a arte pode até sabotar tal sistema de conversão de arte em moeda de distinção social, mas não ousa ocupar o seu espaço como um movimento de vanguarda a defender uma noção imperativa de arte.

A partir da concepção de arte por Hakim Bey, a proposta deste artigo apresenta o conceito de romance invisível como uma variação artística possível que pode ser testada dentro das características provisórias da zona autônoma temporária ou ainda, conforme prevê Hakim Bey (2010, p. 150-151), como um movimento de arte rebelde que pode derivar uma zona autônoma proibida (ZAP) não local a fim de gerar uma intensificação mais prolongada de prazeres baseados na reciprocidade e que se desfilie das amarras institucionais. Nesse sentido, a invenção dos romances invisíveis, mais que uma atividade a compor alguma área específica das artes, como a literatura ou as artes visuais, deve ser pensada como um gesto – uma atividade social colaborativa e de alcance na coletividade – que pode favorecer a polissemia como ato de sobrevivência da zona autônoma temporária ou que, na zona autônoma proibida ZAP, pode servir de canal para reconhecer os pares alternativos ao sistema da arte e para ampliar as suas zonas de autoexclusão institucional com a finalidade de intensificar e experimentar prazeres colaborativos não rotuláveis.

2. A invisibilidade das obras

nossa ânsia de poder deve ser o desaparecimento
(Hakim Bey, 2011)

Diversos romances ficam por ser escritos todos os dias e muitos são deixados à deriva como esboços que nunca chegarão a se completar como publicação viável. O sentido do exílio desses protoescritos comumente vem associado a uma experiência fracassada e a um passado abortado. Nesse sentido, não somente o enquadramento numa estabilidade aceitável para o ritmo de produção e de ganho de capital sufoca e retira as pretensões de um possível escritor, mas também a internalização de uma imagem de recepção estilizada pelo mercado ou institucionalizada pela credibilidade acadêmica pode interromper o desenvolvimento da escrita ou da sua finalização como livro. Os negociadores do mercado parecem divulgar os desejos do público ao estabelecer parâmetros de sucesso; os gestores da crítica parecem apontar para uma dimensão onde a qualidade estética impera ou onde as obras assimilam as urgências de um cenário social específico. Entretanto o que essas duas forças produzem é mais escassez ao represar forças não representativas de interesses já manifestos – predominantemente cooptados – e invisibilizar projetos de escritos.

É preciso entender que boa parte desse sentimento de frustração deve-se ao fato do desiludido escritor não conseguir desprender-se da lógica das amarras econômicas no sistema de publicação ou das amarras acadêmicas, que manipulam conceitualmente o objeto da cultura em prol da edificação de uma elite intelectual – mantendo os valores de uma antiga ou integrando os de uma nova. Se se considerar tanto a marca do mercado como a da credibilidade advinda da crítica institucional, a elevação do fracasso de tal escritor deve-se ao alargamento de um sistema de segregação, exclusão, filtragem, que especula uma qualidade trocável no campo da representação sociocultural. Nesse sentido, a melancolia distante como fantasma advindo da nulidade do projeto de romance persegue esse escritor por causa da sua aliança com o discurso sobre a crise das representações.

As falas sempre atuais a respeito da crise das representações, paradoxalmente pensando combater as estruturas de filtragem, forneceram possibilidades de renovar os próprios filtros dos valores estéticos. De forma concomitante, tais discursos viabilizaram novos entendimentos

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sobre o que deve ser desprezado no campo da arte, perdurando ainda com um movimento de invisibilização e de não pertinência dentro da lógica da permutação (ou da negociação) simbólica das representações. Não é à toa que, enquanto existe todo um contágio global por clamores a mais representações como artifício de solução dos nossos problemas socioculturais, Hakim Bey (2011, p.67) afirma que a representação se tornou, nada mais nada menos, que o esvaziamento da própria presença. E é nesse sentido que tal pensador anarquista cobra um outro movimento da arte: ao invés de ela reclamar o seu espaço na representação, a arte tem que ser uma mensagem de adeus para a história e para o mercado, em que o desaparecimento do artista sinaliza, por meio da máxima supressão institucional da arte, a realização da própria força artística.

3. *A influência do capital na arte segundo Hakim Bey*

desde as primeiras tábuas de barro ou as moedas de electrum, o dinheiro já não era nada além de dívida, nada além de ausência. (Hakim Bey, 2012)

Conforme Hakim Bey, o maior trunfo da ação imediatista, inclusive na arte, está na invisibilidade e na capacidade de se metamorfosear para que se preserve oculta. A invisibilidade inverte a lógica da representação, pois despreza a simbologia dos canais de fala como reivindicação de espaços para as práticas de participação social e estética. Para Hakim Bey (2012, p. 78), estando a tarefa artística limitada ao plano da representação, ela prende-se a alguns níveis de simulação comandada pelo capital. Primeiro, a arte pode sobreviver ligada a uma tradição que consolida os valores de uma elite econômica que comunga uma superioridade cultural propagada por meio da invenção de uma qualidade estética. Segundo, a arte pode deflagrar uma oposição ao mercado e à ordem estética estabelecida, mas sua transgressão traduz-se em exacerbação de valores consensuais pelo fato de ela falar dos canais de apreciação de arte, contra os canais, mas preservando o olhar pelos mesmos canais de criticidade – e o pior, nesse caso, é a ascensão do ato transgressor como obra de arte pela discussão contínua sobre esses canais como um gesto de se incorporar a eles pela estratégia de se publicizar como um produto novo e diferencial. Terceiro, a arte pode chamar para si a apelação de valores socioculturais desconsiderados pelo sistema estético tradicional, entretanto, nesse caso, ela oportuniza novos nichos de apreciação para o consumo estético, potencializando mercados através da fetichização da diferença integrada à necessidade do capital corporativo em expandir seus territó-

rios. Por fim, presa ao discurso das estratégias das representações socio-culturais, a arte atende às demandas do monopólio da interpretação mediado pelo capital.

No sentido de Hakim Bey (2012, p.40), o próprio capital é a maior doença da representação, ou seja, o maior signo de ausência: a materialidade do capital não chega a 10% do existente, a representação do dinheiro só pode ser descrita por meio da especulação da dívida, daquilo que não se tem, daquilo que não se presentifica e ainda, por meio da sua mediação, daquilo que esvazia a possibilidade da presença de pessoas, de objetos ou de espaços. Como ramificação da necessidade de representação, a arte não se descola do capital e, ao fazer isso, inibe as características que poderiam presentificá-la, isto é, poderiam torná-la possível sem o contágio da representação – da mediação negociada pelo centralismo do signo do capital.

Assim como a circulação de capital existe num reino de desapontamentos onde a produção da riqueza faz-se pela soma das misérias alheias e da miséria de tudo que não pode ser traduzido pela linguagem do capital (BEY, 2012, p.75), da mesma forma, dá-se com o artista cuja arte adota o prisma da necessidade de se transformar em objeto da representação: os que acumulam sucessos artísticos fazem-no por meio dos fracassos de muitos, e, por consequência, os chamados fracassos, além de alimentar e dar visibilidade aos talentos eleitos, preservam a atmosfera de miséria em massa e de eleição de poucos pela falsa percepção do mérito pessoal.

Se a arte se define como uma particularidade hegemônica, ao invés de uma particularidade anti-hegemônica, isso se dá, principalmente, pela perda de sua capacidade de inventar uma reciprocidade entre os que a vivem (BEY, 2012, p. 78). Sendo a arte um reflexo do sucesso pelo mérito pessoal, o que chamam de talento seria um fantasma a cobrar de todos uma forma de triunfo já apontada, já coordenada para organizar o discurso estético e para aprisionar aqueles que se intitulam artistas. É um discurso que segrega não só os artistas do público em geral como os próprios artistas entre si. Ao final, têm-se um sacrifício dos desejos de uma maioria de artistas – sempre espelhando uma vontade por ser aceito no discurso estético que o prende – e uma escolha demasiadamente arbitrária dos poucos que compõe os “avanços” na qualidade artística. Interessante notar como os discursos de apreciação crítica de obras estéticas, por serem todos de natureza especulativa, facilitam os apadrinhamentos e as parcerias vantajosas, que sustentam ganhos simbólicos entre crítico e ar-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tista eleito. O desejo por uma obra de grande representação de talento artístico é fruto de um discurso estético explorador desse próprio desejo se se avaliar que o artista almeja, por meio de sua criatividade, marcar uma diferença no código cultural como fator de agregação social, mas que acaba por preservar a mecânica que articula arte à segregação. É por isso que, notando que os desejos se anestesiaram e mortificaram-se por meio das representações, Hakim Bey (2011, p. 67) irá sugerir um movimento para a arte que incite uma presença que não pode ser representada sem que desapareça, redefinindo o desejo não pelo estigma da escassez, mas pela riqueza das metamorfoses possíveis para não ser capturado pela mediação pasteurizadora do capital.

4. *Conclusão: romance e invisibilidade*

A noção de trazer alguma beleza nova para a existência implica em descartar ou explodir toda a velha fealdade. (Hakim, Bey, 2008)

Como forma de tentar ativar uma massa crítica para a singular concepção de arte de Hakim Bey, pode-se pensar no caso dos esboços de narrativas deixados à margem do processo de divulgação ou de publicação. O caso dos romances invisíveis pode transformar a negação do talento numa oportunidade de real presença de força artística. Primeiro, sua invisibilidade permite sua atual invulnerabilidade pelos sistemas de cooptação. Segundo, seu tom equivocado ou não encaixado em relação às exigências estéticas ainda compreende um artista não como uma pessoa especial, mas como uma existência possível a qualquer pessoa. Terceiro, como conjunto inacabado de projeto, o romance invisível é mais que aberto a leituras diferentes, é escancarado a escritas possíveis; a utilização de sua experiência potencializa um jogo polissêmico e poroso que detona quaisquer tentativas de uniformizar suas aberturas. Quarto, sua experiência mais residualmente intimista, paradoxalmente, dá-lhe mais possibilidades de trocas na criação de um diálogo coletivo não mediado por tantas medições de qualidades estéticas, mas com capacidade de presença que, infinitamente, pode ser rearrumada. Quinto, a presença invisível desses protorromances, sem se deixar balizar pelo discurso das representações, instiga uma imaginação tendente à alteridade, pois, se o olhar desse escritor não foi captado pela mediação estabelecida, então ele pode sugerir uma destruição dela, uma quebra dos mecanismos de eleição de sucesso estético em prol da manifestação de registros não definidos pelo mercado, pela história – inseridos entre as rachaduras e as fendas do des-

prezo, mas repletos de angulações não integradas, absorvidas ou submissas.

De uma certa maneira, a proposta de invisibilidade na arte literária surge para se confrontar à cumplicidade dos romances de sucesso com as práticas de mercado e à dos romances de prestígio advindo da crítica especializada com as formas de organização do controle social de conhecimento ao tempo em que se observa que a marginalidade de escritos inacabados ou hipotéticos corresponde a uma metáfora de projetos de sociedade sufocados ou abandonados. No âmbito dos cultores da literatura, afirma-se que a arte de prestígio, por meio de sua criatividade, tem o poder de sugerir uma possibilidade diferente de pensar o mundo, deve-se, no entanto, entender a limitação que tal concepção possui ao atrelar a sublimação de projeções etéreas de um mundo distante ao esgotamento das disposições para fazer mudar significativa e radicalmente o ambiente. Quando se analisa a predominância da atuação social da literatura no mundo contemporâneo, verificam-se as possibilidades de ela fazer fruir um afastamento da rotina diária de produção, captação e gasto de capital ou de ela ser entendida como fruto de uma sofisticação cultural. A arte literária e os seus valores estéticos, mesmo quando se aproximam do mundo, compartimentalizam o indivíduo num delírio anestesiante ora de gozo estéril a rechaçar todo o ambiente que lhe circunda, ora de vaidosa consciência superior a explicar ou a criticar o universo. Dentro desse entendimento da literatura como hierarquização de valores culturais ou como espaço privilegiado do pensar, tal arte preserva a exclusão como modo de organização social.

Ao contrário dessa organização do sistema de arte que elege os superiores da estética e rebaixam todos os outros artistas ao silêncio e ao esquecimento, a atividade dos romances invisíveis permite abrir um mapa de exclusões e renovar o sentido dessa exclusão em prol de um prazer coletivo e colaborativo. Ademais, o exercício da invisibilidade amplia a imaginação sobre a alteridade (e a sua aceitação), permite também, para o indivíduo, a experimentação do olhar como renovação de si, enfraquecendo o egoísmo que alimenta a competição na esfera estética, permite rebaixar os fantasmas que organizam a visão do *ego* ao fazer com que o “participante” dos romances invisíveis se alimente de seu próprio desaparecimento como fantasmagoria. Os romances invisíveis, nesse sentido, não estimulam a renúncia ou a cumplicidade; eles inventam uma possibilidade de investir na leveza dos disfarces e na amplitude da porosidade como estratégia de silente luta, e, nesse caso, não se luta para adentrar ao

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sistema institucional da arte, mas para viver sem ser importunado por ele, com um conceito próprio de arte e evitando ou sabotando as táticas de cooptação ou submissão à cultura oficial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHET, Dominique. Dada, nem Deus nem Arte. In: RAGON *et al.* *Arte e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001, p. 61-73.

BEY, Hakim. *Milênio*: por e contra a interpretação, religião e revolução, notas sobre o nacionalismo. Porto Alegre: Deriva, 2012.

_____. *Sobre a anarquia*: guerra da informação, fé midiática de fim de século, ataque oculto às instituições. Porto Alegre: Deriva, 2008.

_____. *TAZ*: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

_____. *Tempos modernos e oceano de limonada*: zona autônoma temporária, zona proibida, zona autônoma sazonal, zona autônoma permanente. Porto Alegre: Deriva, 2010.

HOME, Stewart. *Manifestos neóistas*: greve da arte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

RESZLER, André. *A estética anarquista*. Trad.: T. Costa. Rio de Janeiro: Achiamé, [s./d.].

UM PASSEIO PELAS RUAS, CIDADES E VIDAS
EM SULEIMAN CASSAMO

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UERJ)

fabianapl.oliveira@gmail.com

Fabiana Rodrigues de Souza Pedro (UVA/RJ)

falecomaprofessora@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o espaço urbano nos contos “José, pobre pai Natal” e “As mãos da vida”, que pertencem à obra *O Regresso do Morto* (1989), do escritor moçambicano Suleiman Cassamo. Busca-se percorrer a cidade ficcional que tanto atrai, quanto segrega os sujeitos das classes sociais mais baixas, além de os submeterem a todo tipo de violência. Chama a atenção para os migrantes, nem sempre encontram as condições favoráveis, abrigando-se às margens, e por lá sobrevivendo. Em “José, pobre pai Natal”, a mulher espera pelo marido que saíra cedo a fim de vender tripas nas ruas da cidade. Entre a partida e a chegada, o narrador vai revelando as mudanças pelas quais passara Lourenço Marques (atual Maputo) desde a vinda do casal. Já em “As mãos da vida”, o narrador descreve as transformações no cenário citadino após a independência de Moçambique. Como resultado, a exclusão e/ou a expulsão dos que não se adaptam a nova realidade. E a urbe é (re)pensada pelo viés literário.

Palavras-chave: Ruas. Cidades. Lourenço Marques. Maputo. Contos.

E, diariamente, chegava mais gente. Cada um sua língua, seus costumes. Cada um suas ambições e meios muito pessoais para realizá-las.

Cada um, sozinho no seio de tanta gente.

(Suleiman Cassamo)

É só o amor, é só o amor;
Que conhece o que é verdade;
O amor é bom, não quer o mal;
Não sente inveja ou se envaidece.

(Renato Russo)

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 714), concebe-se cidade, dentre outras acepções, como sendo

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

aglomeração humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo.

Partindo desse conceito, o que é ler e/ou escrever uma cidade? O que é ler e/ou escrever uma cidade periférica?

A leitura que se faz muitas vezes das cidades periféricas passa a impressão de ser a mesma pelas características apresentadas e/ou pelas condições vividas por seus habitantes, mas não é. Observa-se que há pontos comuns apenas. Com um olhar perspicaz, o escritor capta as especificidades locais, o que está no centro, o que está no entorno, revelando-nos através da escrita as mazelas sociais, como também a força humana para superá-las.

O espaço urbano, nas narrativas, vai ocupar uma posição de destaque. Imagens de Lourenço Marques/Maputo e de suas áreas periféricas vão sendo reveladas, como toda sua vida social repleta de contrastes. Isto é o que nos propomos: percorrer a urbe construída ficcionalmente à margem do sistema central/capitalista, refletindo de certa forma o processo de colonização.

A África é saqueada, dividida e ocupada pelas potências da Europa a partir do século XV. Milhões de africanos são escravizados por essas nações, que mantiveram a exploração de recursos naturais da região mesmo após o fim da escravidão. As lutas anticoloniais desenvolvem-se principalmente na segunda metade do século XX, e misturam-se aos conflitos da Guerra Fria. Persistem rivalidades étnicas entre populações de países cuja fronteira foi criada artificialmente pelas nações europeias no fim do século XIX.

O domínio português na região do atual Moçambique iniciou-se no século XVI, e estendeu-se por quase 500 anos. A opressão, o cerceamento da liberdade e as disputas (inter)nacionais na África, que percorreram séculos, refletiram incisivamente nas relações humanas, mas não conseguiram apagar a força das tradições culturais que ressurge no século XX para reconstruir a identidade nacional³⁶. Vale lembrar que é uma

³⁶ É interessante assinalar o ponto de vista de Stuart Hall sobre a construção da identidade: "Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre 'a nação', sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que

identidade híbrida, formada pelo contato com os portugueses e outros povos do Índico.

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)

É impensável a ideia de identidade “pura”, especialmente em países colonizados. Em “José, pobre pai Natal”, a mulher espera pelo marido que saíra cedo para vender tripas nas ruas da cidade. Entre a partida e a chegada, o narrador vai contando as mudanças pelas quais passara Lourenço Marques (atual Maputo) desde a vinda do casal.

Narrado em 3ª pessoa, concentra-se no dia 24 de dezembro de 1953, mas transita nos tempos: passado – quando rememora a chegada do casal à cidade – e presente – a expectativa da volta para casa de José; nos espaços: a casa (privado), a rua (público) e a varanda (entrelugar), como se vê, no início da narrativa, – “Uma mulher, na varanda, espera seu homem” (CASSAMO, 1989, p. 53). Vê-se a presença do narrador onisciente intruso, ao tecer considerações acerca das personagens: “Quem se recorda de um casal que, numa tarde de um dia distante, chegou montado num burrinho?” (CASSAMO, 1989, p. 53)

É comum o trânsito entre as pessoas de áreas pobres para as ricas. Ao pensar um país internamente, os deslocamentos ocorrem para regiões mais desenvolvidas, deixando suas cidades em busca de outras, que pressupõem em melhores condições para atender suas necessidades básicas: moradia, trabalho, escolas, etc. Partem com poucos pertences para terras desconhecidas repletos de expectativas, muitas vezes deparam-se com situações até mais precárias do que as vividas na terra natal.

A narrativa passa-se no final do período colonial em Moçambique. Os anos 1950 caracterizaram-se como um momento de reação, de mobilização por parte da sociedade, começa-se a reagir contra o estado das coisas. Com tantas mudanças no mundo pós-guerra, não era mais cabível as colônias de exploração. Pregavam-se direitos humanos, mas para

conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”. (HALL, 2006, p. 50-51)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

quem? Embora se saiba que as grandes potências utilizaram outras formas de dominação, de colonização. Os mais fortes sempre pretendem dominar os que consideram mais fracos, seja política, econômica e até culturalmente:

No começo do século XX, o poder industrial estendeu-se por todo o globo terrestre. A colonização da África, a dominação da Ásia chega a seu apogeu. Eis que começa nas feiras de amostras e máquinas de níqueis a segunda industrialização: a que se processa nas imagens e nos sonhos. A segunda colonização, não mais horizontal, mas desta vez vertical, penetra na grande reserva que é a alma humana. (...)

A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização que passa a dizer respeito à alma progridem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente voltado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando as mercadorias culturais. (MORIN, 1987, p. 13)

O que se vê é a constante busca pela dominação, pelo poder interno e externamente, por exemplo, Portugal foi um dos últimos países a “conceder” a independência às colônias africanas, após anos de guerra. As condições não se sustentavam mais tamanha a precariedade em que viviam. Ocorre uma pequena urbanização na capital da colônia, mas, se olhasse ao redor, a população vivia em péssimas condições, miséria, fome, opressão, violência.

Malhangalene era, na altura, de uma geometria de linhas tortas. Proliferavam tendas, tectos de plástico rasgado, coberturas de lona, em zinco podre e paredes de caniço transparentes. Débeis, toscas barracas no caminho do vento Sul. Lareiras ao relento, ao sol e à chuva.

Terra de gente estranha, terra de gente ganha-pão à custa do próprio suor, gente pacífica. Mas também, Malhangalene de mabandido.

E, diariamente, chegava mais gente. Cada um sua língua, seus costumes. Cada um suas ambições e meios muito pessoais para realizá-las.

Cada um, sozinho no seio de tanta gente. (CASSAMO, 1989, p. 53).

Os lugares destinados aos migrantes pobres situavam-se nas margens da capital Lourenço Marques/Maputo. É inegável a atração que as cidades exercem mesmo em países periféricos, ou ainda colônias, lá é onde se imagina encontrar emprego, salários mais altos, habitação, escolas, hospitais, meios que possibilitem uma vida digna, o que nem sempre acontece.

De certa forma, os “bairros de caniço”, como eram conhecidos, recebiam todos os que chegavam de diferentes regiões. Embora encon-

trassem lugar para morar, cercado de pessoas, sentiam-se sós, solidão. Abandonavam seus familiares, sua comunidade em busca de sonhos que não veem perspectiva de se realizar, tornando a vida difícil. Além disso, os habitantes da periferia não eram bem vistos aos olhos da elite local. "A casa dela é o início, ou o fim, da cidade do cimento. Quem pensava que a cidade cresceria assim? Perto não havia fábrica, não tinha sirene. O zurro singelo do burro marcava o dina".³⁷ (CASSAMO, 1989, p. 53)

Vale ressaltar a demarcação das fronteiras entre bairros pobres – de caniço – e ricos – de cimento. A casa do casal encontra-se na divisa entre esses dois mundos tão desiguais. Percebe-se certa urbanização, industrialização pela presença de fábricas, onde as sirenes passavam a marcar os horários de entrada, de saída e os intervalos dos funcionários, abandonando o som propiciado pelos burros. Até mesmo a substituição de um animal por um objeto eletrônico já marca os novos tempos.

Ao referir-se ao espaço do colonizador e o do colonizado, Frantz Fanon expõe:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmo sonhados. (...)

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a *medina*, a reserva é um lugar de mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lado, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada, por falta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de "turcos". (FANON, 2010, p. 55-56).

Os contrastes na cidade são visíveis em vários aspectos já mencionados, e os meios transportes utilizados inserem-se entre eles. Os mais pobres circulavam de burros, de carroças, enquanto os que tinham um maior poder aquisitivo, de carro, mesmo usados, mais antigos. Como se vê na fala do narrador, a vizinha do casal deslocava-se de calhambeque:

O calhambeque arrancou. Iriam à Missa de Galo?

³⁷ O termo "dina" significa "meio-dia", interrupção do trabalho para o almoço.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

E ali, quem vinha montado? Não seria o José? Era ele!... E a carroça?...

À luz do candeeiro da esquina, o burro virou cavalo. Lá em cima, na sombra que caía da aba do chapéu, os olhos do cavaleiro eram duas esferas de aço em brasa. Os braços caíam ao longo do corpo, tenazes, metálicos. Mais abaixo, pernas compridas desciam da sela. Eram de carvão brilhante, mas com vigor de ferro.

Mas eis que agora bate com força. As crianças acordam. Ela sai. Choca com os olhos do burro. Vai à carroça: Com os braços de um Cristo pregado na cruz, José jazia. Tinha olhos esbugalhados, e a barba branca de Pai Natal pintada de escuro sangue.

Foguetes riscavam o céu de Lourenço Marques.

Um grito de mulher encheu a meia-noite.

Foi no Natal de 1953.

(CASSAMO, 1989, p. 54)

Os diferentes modos de vida na cidade foram sendo expostos. A desumanidade do sistema colonial que impôs duras restrições aos colonizados em sua própria terra que não foram apagadas totalmente. Mudam-se os governos, mas muito pouco os homens que detêm o poder e vivem da exploração do outro.

É possível notar a presença das religiões cristãs, como José, nome da personagem central, remete à figura bíblica de “José, o carpinteiro”, esposo da virgem Maria e pai de Jesus Cristo. Operário, é tido como “Padroeiro dos Trabalhadores”, e, pela fidelidade a sua esposa e dedicação paternal a Jesus, como “Padroeiro das Famílias”. As imagens identificam-se, sobrepõem-se na narrativa. Outra evidência: a casa é construída, quando chegam, com caixas de biscoito “Maria”, o nome remete à mãe de Jesus, e elas são responsáveis pelo teto, pelo abrigo da família. Por fim, a referência a Cristo pregado na Cruz.

Na visão de mundo africana, a morte não é o fim, é apenas o começo de um novo ciclo da vida que é eterno, como discute Nsang O’Khan Kabwasa (1982). Vale lembrar que as missões religiosas cristãs organizavam as escolas no período colonial e, mesmo depois da independência, essas religiosidades não deixaram de existir no país, misturaram-se a elementos da cultura africana.

Nomear Lourenço Marques é, portanto, uma forma de deixar marcado um tempo que está passando. As ideias de liberdade, que estão sendo difundidas na sociedade, fortalecem-se, daí culminando com na guerra de libertação na década de 1960. “Foguetes” riscaram o céu de Lourenço

Marques, iluminando-o, anunciando outro dia, e quem sabe de luz?! Esse “grito de mulher” que explode é de toda a sociedade que não aguenta mais a violência a que está submetida. E o som enche a “meia-noite” que pode simbolizar a passagem para um novo dia, um começo que aponta em meio à tragédia.

Já em “As mãos da vida”, põe-se por escrito a história de Djimo, personagem que representa tantos homens que seguem para a cidade, acompanham seu crescimento/desenvolvimento, e nem sempre se adaptam às mudanças. Os mais velhos podem encontrar dificuldade de adaptação, tornando-se “presas” fáceis nas armadilhas da cidade.

Djimo trabalhou a vida toda entregando mercadorias em sua carroça, mas os tempos mudaram, o trabalho escasseou. Outros meios de transporte podem ter passado a exercer tal atividade de forma mais rápida e eficaz, assim algumas carroças foram sendo substituídas, mas o que fazer com as pessoas? No “mundo moderno”, desenvolvido, quando não há espaço para determinada função, os trabalhadores acabam abandonados, isolados, excluídos.

Observa-se que o desenvolvimento nas cidades mais pobres, geralmente não é acompanhado de melhor qualidade de vida para todos. Os avanços técnicos não se “preocupam” com o humano, os empregados ou são excluídos, ou continuam vivendo em condições precárias. Para uns enriqueceram, a maioria vive em condições miseráveis. Sendo assim, os migrantes, quando não veem mais possibilidade de sobrevivência nas cidades, retornam à terra natal.

Inicia-se o conto com o narrador onisciente apresentando o espaço em transformação:

Quem antes o vira passar, no seu passo trôpego, não julgaria tratar-se do mesmo burro. Fora sempre fantástica a visão da engrenagem dos ossos, tenaz como de aço fosse, debaixo da pele coçada. A cada passo rangia; os músculos, correias dessa engrenagem, dilatavam e vibravam; a baba escorria pelos beíços. A carroça, carregadíssima, lá ia, ora no pó, ora na lama, no asfalto ou no areal, rolando, rolando, rolando.

Agora, porém, livre da carga de sempre, marchava altivo, a cabeça erguida, digno de ser burro.

(CASSAMO, 1989, p. 39)

Através da descrição, infere-se que a personagem realizava o transporte de carga numa carroça na cidade. O trabalho era intenso para ambos. Os novos tempos foram chegando, por conseguinte, algumas ati-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

vidades foram substituídas, ou realizadas em menor escala, levando o trabalhador cada vez mais para a marginalidade, para a pobreza. Apesar do crescimento, a divisão entre bairros pobres e ricos era bem demarcada.

Na rua, a multidão, em destinos cruzados, afastava-se para o burro passar. Nos quintais de caniço e de zinco podre, podia perceber-se uma mulher de capulanas arregaçadas, as pernas em V invertido. O mijo morno e a água suja desciam a rua e o mau cheiro subia na atmosfera de telhados de chapa e lona fulgindo ao sol.

(CASSAMO, 1989, p. 39).

À medida que as cidades crescem, passa a ter mais infraestrutura, comércio, indústria, áreas de lazer, enfim, renda circulando na economia; levando muitos a migrarem em busca de emprego para conseguirem melhor qualidade de vida. Nem sempre atingem o objetivo. Na maioria dos casos, vão compor a periferia do centro urbano, deixando visível o fosso social existente.

Configura-se um espaço dual: de um lado, a cidade formal – cimento, asfaltada, limpa – e, de outro, a cidade informal – “caniço e zinco”, de terra, suja. Comprova-se a ausência do Estado nas “cidades de caniço”, onde as construções são precárias, frágeis, erguidas sobre a terra, sem saneamento básico.

E a continuidade desse estado de miséria é decorrente da ganância dos homens. Em África, por exemplo, muitos países possuem grandes reservas minerais, podendo proporcionar a população melhor qualidade de vida. No entanto, os governantes responsáveis por gerir esses bens, não dividem as riquezas como deveriam. A maior parte da sociedade, portanto, vive na extrema pobreza para poucos desfrutarem dos ganhos. A desigualdade social contribui para o aumento da violência na cidade.

Os comboios de burros largavam de Missavene e Mavalene para vários destinos: Laulane, Coumponi, e Polana-Caniço, a noroeste; Huelene, a norte; Nhagóia e Jardim, a nordeste; Xipamanine, Chamanculo, Mafalala e Maxaquene, mais para sul. Atravessavam assim, de ponta a ponta, a cidade de caniço, até ao Alto-Maé e Malanga, com fardos de mboa, ncancana, nhangana, dledlele e mathapa, vendidos aos montinhos, à porta do quintal, a lenha e o carvão cada vez mais raros e caros. (...)

Disputando o asfalto aos veículos automotores foi descendo a Karl Marx. No sinal vermelho, o velho Djimo asobiou e o burro, obediente, parou.

(CASSAMO, 1989, p. 39-40)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Vale ressaltar que as referências citadas, como: a circulação dos comboios de burros pelos bairros de Maputo, mostra um pouco da dinâmica social, onde o velho (carroça) e novo (automóvel) compartilham o mesmo espaço. Apesar de ser a capital do país, ainda era uma cidade rudimentar que transportava basicamente produtos agrícolas. Empregar os nomes na língua nativa é uma forma de (re)afirmar sua identidade.

Além disso, marca o tempo histórico – após a independência – por mencionar a rua Karl Marx, nome dado no pós-independência, tendo em vista que a nação recém-liberta tinha por base o modelo socialista. José Luís Cabaço justifica a opção da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) pela via socialista da seguinte forma:

Foram, contudo, as desigualdades sociais, a violência, os abusos, a iniquidade na distribuição de renda e benefícios e a exploração do sistema colonial que, criando um sentimento de revolta e uma sede de justiça, constituíram os fatores decisivos na opção dos guerrilheiros. A prática da luta armada implicava um profundo envolvimento com os camponeses, uma íntima relação do pensamento nacionalista com a vida do povo, a consciência da sua miséria, mas também da sua criatividade e das suas capacidades de sobrevivência perante situações tão difíceis.

(CABAÇO, 2009, p. 314).

Com o tempo, as lutas internas pelo poder, apoiadas pelas grandes potências os Estados Unidos e a União Soviética, e as próprias mudanças no contexto mundial ao longo das décadas levam a certo afastamento das ideias socialistas. É difícil colocar em prática qualquer sistema que tenha como objetivo o bem-estar social. Enfim, fazer referência a “Karl Marx” é trazer à tona um modelo de mundo ideal, mais igualitário, o que poderia ter sido.

– Estou cansada da cidade, Pai do Juse – dizia ela. – Quantas vezes eu te disse? Quantas? Não é como no tempo em que vendias tripas...

E o velho recorda com saudades esses tempos:

– A mbongolo! ya marhumbo! A mbongolo! ya marhumbo!³⁸...

E a carroça rolava, parava, vendia...

– Agora está tudo difícil. É carvão, é comida, é tudo! Até as folhas murchas são dinheiro. Hoje, o que vale esse dinheiro? Voltemos para a terra do Pai Juse...

O sinal mudara para verde, os carros buzonavam, os condutores gritavam, os olhos quase a saltarem de fúria.

³⁸ Os termos “mbongolo” e “marhumbo” referem-se respectivamente a burro e a tripa.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O velho, assustado, deu um tau-tau no burro. O burro arrancou, quase atirando-o para trás. A carroça lá foi, rolando, rolando e rolando.

Essa mesma terra, a Moamba, que o veria agora de regresso. Mas não de mãos vazias: compraria uma charrua com o fruto de anos e anos de trabalho com o burro.

(CASSAMO, 1989, p. 40).

Toda agitação da cidade percebe-se não só pela multidão nas ruas, mas também pelo comportamento das pessoas, no caso dos motoristas, que aos gritos exigiam a partida do burro. Outro fato que marca os tempos novos são as regras sociais, como a sinalização de trânsito. Parece contraditório, mas as condições de vida ficam mais difíceis na cidade após a independência. Vê-se a falta do mínimo para a sobrevivência que é a alimentação.

É comum também as pessoas migrarem com objetivo de retornarem à terra natal depois de conseguirem certa estabilidade financeira, ou simplesmente terem conseguido juntar algum dinheiro para ter como se manter por um período na volta. Um dos motivos de Djimo ir para a cidade foi este: ter dinheiro para comprar uma charrua para trabalhar. Porém, quando o sonho se tornara mais próximo de se concretizar, é assaltado. São muitas as estratégias utilizadas pelos criminosos para conseguir dinheiro fácil nas ruas da cidade, como: vestir-se bem para não despertar suspeitas, fugindo do estereótipo de maltrapilho. Além do efeito “surpresa” e tentar ludibriar a vítima.

Ele (Djimo) começou a narrar, devagar.

Eram dois homens, de casaco e gravata. Quem diria que não eram do Banco? Gritaram:

– Eh! Pára aí!

Parou.

– O teu cheque não está em ordem.

O cheque? Não estava em ordem? Ficou atrapalhado, o chão tremeu. O chão ou ele?

– Da cá o dinheiro!

Boquiaberto passou-lhes a massa.

– Siga-nos.

Segui-lhes.

– Aguarde aqui! Vamos resolver com o gerente.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Ficou espetado “a ver navios”. (...)

– Não se fala mais da charrua. Ainda tenho mãos, Pai do Juse. Não morreremos de fome enquanto as tiver. Estas mãos.

O velho Djimo olhou para as mãos da mulher: Mãos de amor, mãos do milho, mãos da vida.

(CASSAMO, 1989, p. 42-43).

Como se não bastasse os problemas em uma cidade, os habitantes ainda têm que lidar com a violência urbana. São enganados a tal ponto que se sentem reduzidos a nada, um grande vazio. E o pior é pensar que poderia ser uma pessoa responsável por zelar pelo dinheiro. Consta-se, portanto, a perversidade humana nestas faces: o descaso do governo com as áreas periféricas, “cidade de caniço” e a violência cotidiana.

Diante do exposto, se por um lado, percebe-se a ausência da Metrópole/Estado, através da marginalidade, da violência, da exclusão, da falta ou ineficácia dos serviços públicos; por outro, sente-se o amor presente na vida dos que convivem, chave para uma sociedade mais solidária, e quem sabe justa?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

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

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad.: Enilce A. Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

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.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: Neurose. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

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.