

REVISTA



ECOS

**LITERATURAS, LINGUÍSTICAS,
HISTÓRIAS E CULTURAS**



Editores/Organizadores

Agnaldo Rodrigues da Silva
Taisir Mahmudo Karim

Projeto Gráfico (impresa)

Ricelli Justino dos Reis

Copyright © 2015 / Unemat Editora
Impresso no Brasil - 2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres

ISSN: 2316-3933 (*Online*)

ISSN: 1806-0331 (*Impressa*)

Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas.

Editores/Organizadores: Agnaldo Rodrigues da Silva / Taisir Mahmudo Karim (Revista do Centro de Pesquisa em Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres-MT : Unemat Editora, 2016.

249 p.

1. Literatura 2. Linguística

Semestral (Ref.: Jul 2015 - Dez 2015). Vol. 19, ano 12, n. 2 (2015)

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura - 82

2. Linguística - 81



REVISTA ECOS - Grupo de pesquisa em estudos da Arte e da Literatura comparada - Centro de Pesquisa em Literatura / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 3221-0023 - revistaecos.unemat@gmail.com



UNEMAT Editora
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000
Fone/Fax 65 3221-0023 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Todos os Direitos Reservados. É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 9610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Vol. 19, Ano 12, nº 2 (2015)

ISSN: 2316-3933 (*online*)

ISSN: 1806-0331 (*impresa*)

REVISTA ECOS

Literatura e Linguística

Indexações:

Sumários de Revistas Brasileiras (sumarios.org)

Diadorim

Latindex

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Reitora	Ana Maria Di Renzo
Vice-Reitor	Ariel Lopes Torres
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação	Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Rodrigo Bruno Zanin
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Alexandre Gonçalves Porto
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Ezequiel Nunes Pacheco
Pró-Reitor de Planejamento e Tecnologia da Informação	Francisco Lledo dos Santos
Pró-Reitoria de Administração	Valter Gustavo Danzer
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis	Anderson Marque do Amaral

CENTRO DE PESQUISA EM LITERATURA Agnaldo Rodrigues da Silva

CONSELHO EDITORIAL/REVISTA ECOS

Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT (Presidente)
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UFSCar
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall'Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP
Vera Lúcia da Rocha Maquêa - UNEMAT
Yasmin Jamil Nadaf - Academia Mato-Grossense de Letras
Walnice de Matos Vilalva – UNEMAT

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
LITERATURA	
LITERATURA DRAMÁTICA:A HISTÓRIA CULTURAL DO TEATRO Adilson Vagner de Oliveira	11
UMA HISTÓRIA DA DIVERSIDADE CULTURAL DAS SENSIBILIDADES NA MPB NO TOM DE MILTON NASCIMENTO Alberto Carlos de Souza e Tulio Alberto Martins de Figueiredo	23
A RELAÇÃO ENTRE PINTURA E LITERATURA PARA A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM RODRIGO TERRA CAMBARÁ NOS VOLUMES <i>O RETRATO</i> E <i>O</i> <i>ARQUIPÉLAGO DE O TEMPO E O VENTO</i> Clarissa Loureiro	39
VISITA À POÉTICA DE SILVA FREIRE: POR VÔOS IMAGINÁRIOS Epaminondas de Matos Magalhães e Marinei Almeida	55
A METAPOESIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO E EM PAULO HENRIQUES BRITTO Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo	71
ESTUDO DO CONTO <i>MEU TIO O IAUARETÊ</i> , DE GUIMARÃES ROSA Elizandra Hoffmann, Lucimaira da Silva Ferreira, Marilza Garcia Gomes e Agnaldo Rodrigues da silva	83
A GENÉTICA DE UM SONETO IMPACTANTE: POR SER UNO DE PEDRO LYRA GENETICS OF A SONNET STRIKING: WHY BE ONE BY PEDRO LYRA Manuela Chagas Manhães, Pedro Lyra	89
DIREITO À MIGRAÇÃO E DROMOMANIA: UMA LIÇÃO DOS CLÁSSICOS DA LITERATURA Paolo Targioni	103
MODERNIDADE E ANTIMODERNIDADE NO CONTO “CIVILIZAÇÃO” E NO ROMANCE <i>A CIDADE E AS SERRAS</i> Rebeca Pinheiro Queluz	113
LINGUÍSTICA	
A GRAMÁTICA E A GRAMATIZAÇÃO: O ENSINO DA GRAMÁTICA E O PROCESSO DE GRAMATIZAÇÃO BRASILEIRO Cleuber Cristiano de Sousa e Lucas Augusto Souza Pinto Alvares	135
EL TRATAMIENTO DEL MITO EN LA LITERATURA CUBANA CONTEMPORÁNEA: UN ANÁLISIS SEMÁNTICO DISCURSIVO Eric Fernández Hernández	153
GÊNEROS PASSIONAIS NO CONTESTADO Geiza da Silva Gimenes	185

CONTRIBUTO PARA UMA ABORDAGEM ENUNCIATIVA DO AJUSTAMENTO INTERSUBJETIVO: UM ESTUDO DE CASO Helena Topa Valentim	197
IDENTIDADE: REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA Marlon Leal Rodrigues	207
BORDÃO: HISTÓRIAS DICIONARIZADAS Taisir Mahmudo Karim e Poliana Ferreira da Silva	229
NORMAS NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINALS	247

EDITORIAL

A Revista Ecos é um periódico que publica textos científicos da área de Letras e Linguística. O periódico tornou-se um veículo de divulgação aos docentes pesquisadores no âmbito da Literatura, da Língua e da Linguística, cuja produção acadêmica circula pelas IES brasileiras e estrangeiras, com textos inerentes aos estudos acadêmicos.

O periódico é uma iniciativa do Centro de Pesquisas em Literatura, Centro de Pesquisa em Linguística, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Linguística, da Universidade do Estado de Mato Grosso. A publicação tem sido semestral, cujos textos reunidos atribuem à revista um caráter multitemático. Nessa direção, a revista reúne estudos sobre as diversas Literaturas, Línguas e Linguísticas, bem como as relações entre essas vertentes com as outras manifestações de conhecimento.

A excelência dos textos e o reconhecimento dos docentes pesquisadores resultaram na indexação do periódico pelos Sumários de Revistas Brasileiras (sumários.org), *Latindex* e Diadorim, permitindo a circulação do conhecimento de forma mais consistente. Para garantir sua viabilidade, a direção da revista recebe textos em fluxo contínuo de pesquisadores das IES de todas as naturezas jurídicas, sejam do Brasil ou do exterior. A publicação eletrônica do periódico pode ser acessada pelo link: <http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos>.

Esta edição apresenta o volume 19, cujas pesquisas permeiam as diversas literaturas e teorias, bem como os variados estudos sobre a língua e a linguística, embasados em uma reflexão sobre a cultura das civilizações. Portanto, os Conselhos Editorial e o Temático Consultivo desejam uma boa leitura e lançam o convite àqueles que desejarem encaminhar seus artigos para publicação.

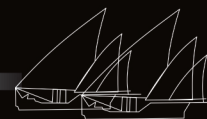
Conselho Editorial

REVISTA



ECCOS

LITERATURA



LITERATURA DRAMÁTICA:
 A HISTÓRIA CULTURAL DO TEATRO

DRAMATIC LITERATURE:
 THE CULTURAL HISTORY OF THEATER

Adilson Vagner de Oliveira¹

Instituto Federal de Mato Grosso

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Este trabalho apresenta as principais transformações da literatura dramática ocidental, por meio de um panorama diacrônico do teatro como gênero literário de longa história cultural. A pesquisa bibliográfica foi estruturada a partir dos principais teóricos do teatro como Rosenfeld (1977, 2010), Magaldi (2001), Roubine (2003) e Szondi (2001), a fim de fornecer a trajetória teórica e poética da produção artística teatral com destaque para as mudanças conceituais desde o teatro clássico até o teatro moderno.

Palavras-chave: Literatura dramática; Teatro Clássico; Teatro Moderno.

Abstract: This paper presents the main transformations of Western dramatic literature, through a diachronic outlook of the theater as a literary genre of long cultural history. The literature review was structured from the main theorists of theater as Rosenfeld (1977, 2010), Magaldi (2001), Roubine (2003) and Szondi (2001), to provide the theoretical and poetic trajectory of theatrical artistic production by highlighting the conceptual changes from the classical theater to the modern theater.

Keywords: Dramatic literature; Classical Theater; Modern Theater.

¹ Professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT). Mestre em Estudos Literários (UNEMAT) e Doutorando em Ciência Política (UFPE) E-mail: adilson.oliveira@tga.ifmt.edu.br

Introdução

Dentre as produções artísticas modernas, o teatro possui uma dupla acepção que amplia o campo de alcance de suas obras, visto que o teatro pode ser entendido como um *ato de escrita* e também como uma *representação*. Embora muitas produções teatrais tornaram-se famosas apenas através de grandes encenações, o texto dramático - enquanto expressão escrita de toda a peça teatral - possui um valor artístico e literário de igual nível, podendo ser analisado profundamente em sua singularidade de efeito. Portanto, os princípios de literariedade e elaboração do texto escrito da peça devem ser estudados pela Teoria Literária. Ainda que sejam escritas para se realizarem plenamente durante a encenação, o espetáculo não é o elemento fundamental do drama enquanto gênero literário.

Entendidas tais acepções teóricas de alguns termos comuns à literatura dramática, é importante traçar um panorama histórico do teatro para que se possam perceber as principais transformações conceituais desde o teatro clássico até o teatro moderno, uma vez que as formas de ver e utilizar o teatro modificaram radicalmente esses dois períodos que marcam a produção cultural ocidental.

O teatro Clássico

O teatro, como uma arte múltipla que pode envolver outras expressões culturais, sempre existiu em todas as sociedades. Com características diferenciadas de um lugar ao outro do mundo, a presença da dança, de elementos musicais ou de alegorias auxiliares, de ambientes específicos ou no centro de cada comunidade. Mas, dentro de um recorte metodológico que visa traçar um quadro contrastivo entre o Teatro Moderno e suas origens ocidentais no período clássico, o teatro grego representa este marco inicial. O teatro grego acaba por caracterizar todo este início da produção cultural do ocidente. Ainda que em outras partes do globo tenham surgidas manifestações teatrais com objetivos particulares que devido a vários fatores não expandiram e logo não sofreram uma sistematização teórica profunda quanto o teatro na Grécia Clássica.

Aristóteles, em uma de suas principais obras teóricas intitulada *Poética*, escrita por volta do século IV A.C, faz uma sistematização de como eram e deviam ser as tragédias e as epopeias daquela época, uma vez que os textos sobre a comédia (livro II) se perderam integralmente. Essas teorizações e recomendações foram utilizadas intensamente nos estudos sobre a literatura e a arte por vários séculos como textos basilares.

Numa definição objetiva na diferenciação entre a comédia e a tragédia, Aristóteles (1959, p.271) escreve que “uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade”, nessa perspectiva a personagem não atua simplesmente na representação de um caráter, ele deve adotar este caráter como elemento de representação. Porém, ambas devem basear-se na *ação* para representar os fatos diante do público, apresentar a imitação por personagens em ação, para assim, serem denominados *dramas*. Ou seja, a narração não deve existir nos gêneros dramáticos, visto que o elemento

épico é a principal característica da epopeia, segundo os moldes clássicos de se conceber estas produções.

Dessa forma, torna-se relevante ressaltar que etimologicamente, a palavra *drama* significa *ação*, desvinculando qualquer outro sentido que a modernidade tenha atribuído a este termo. Assim, qualquer produção artística em que o diálogo é o seu principal meio de expressão, através da ação dos atores como forma de contar a história (a fábula – combinação de atos – aos termos de Aristóteles) seria um drama.

Roubine (2003, p.15) teoriza estes conceitos aristotélicos e escreve que “a representação não deve visar o realismo. Ela baseia não sobre o *real* (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o *possível* (o que poderia ter acontecido)”. Esta noção de possível é caracterizada pela utilização do termo verossímil, em que a imitação da realidade seja um possível resultado para determinada ação. A utilização da *mimesis*, ou seja, a imitação das ações dos homens, para o drama clássico foi a principal ferramenta poética na literatura dramática grega, ainda influenciada pela religião e pela mitologia, o que pode ser descrito como representações de fatos regidos pelo destino divino como temas comuns a estes dramas.

O fado traçado pelos deuses estaria além da capacidade humana de tentar modificá-lo, e independente das escolhas dos homens, o trajeto de vida e de sofrimento já estava posto compulsoriamente como forma de enaltecer ou punir o indivíduo por suas atitudes. E estas situações postas à exibição nos teatros gregos possuíam uma função purificadora ao causar piedade e terror no público, o que foi denominado por Aristóteles como a *catarse*. Em que o efeito causado na plateia faria com que todos os presentes experimentassem certo nível de conforto e alento pelas condições de vida.

Roubine (2003, p.19) descreve que “no caso da *piedade*, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido”, o que faz o público refletir sobre suas infelicidades e sofrimento, numa tentativa de solidarizar-se com a dor do outro que não merecia tal destino. E mais abaixo o autor acrescenta que “o *terror* é uma emoção egocêntrica: fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto”.

Estes elementos catárticos são entendidos por Aristóteles como certo tipo de funcionalidade do drama e de sua encenação, para que a plateia possa presenciar sentimentos que os ajudam a aceitar a realidade e de percebê-la com a experiência do outro.

Essa ficcionalização da realidade possui um caráter individual de ação, seus efeitos de purgação ou purificação atingem a cada um, de maneira passiva e singular, o público passa por sensações únicas diante da apresentação mimética trágica e não participa efetivamente dos eventos, mas, se beneficiam de seus resultados.

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o

temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação) (ARISTÓTELES, 1959, p.293).

Assim, os sentimentos experimentados são mais importantes do que uma possível aprendizagem diante dos horrores encenados ou mesmo lidos, pois, os textos deveriam fornecer as mesmas experiências que a encenação, o que demonstraria a qualidade de escrita do poeta.

Silva (2008, p.67) explica que “Aristóteles visualiza a tragédia como um elemento de identificação humana, em que o homem assiste ao espetáculo, identifica-se com o que está sendo encenado, interioriza, sente piedade ou temor e purga as mais íntimas emoções”. O que significa dizer que mesmo para o período clássico, as artes, em especial a tragédia, já possuíam um princípio de funcionalidade, até mesmo, pode-se dizer uma instrumentalização do texto dramático com o objetivo de causar uma mudança no ser humano, ainda que interna e individual. Embora a tragédia possua a catarse como principal elemento constituinte do gênero, há outros papéis que ela desempenha, mas, torna-se claro que este dominou o período clássico e ainda permanece nas tragédias modernas.

O princípio da identificação do ser humano com o objeto representado e com a ação imitada pela arte dramática continua a ser um relevante meio de sentir os efeitos estéticos que qualquer manifestação artística pode promover no público ou no leitor de forma geral. Evidentemente, todas essas declarações são posicionamentos tomados há séculos, num ambiente em que as produções artísticas e culturais estavam voltadas aos moldes gregos. Os princípios miméticos descritos por Aristóteles em seus textos são reflexos de uma percepção adequada à época.

A rigidez formal na composição de tragédias, no que se refere a não utilização de elementos narrativos por parte dos atores se manteve inalterada por séculos na sociedade ocidental. A própria presença do coro como parte da representação, foi um atributo mantido por muito tempo, com o papel de narrar e julgar as ações dos atores, atuando como um público participativo da encenação ou mesmo o próprio autor da peça. Como pontua Rosenfeld (2010, p. 40) “através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática”.

Tem-se a colaboração de Silva (2008, p. 58) que em suas palavras descreve como foi possível aos gregos manter as exigências para a tragédia durante seu período de existência em que permaneceu minimamente inalterada segundo as recomendações de Aristóteles.

[...] não há conteúdo ético ou ação humana consciente. Tais acontecimentos parecem assumir uma dimensão individual que não considera seus significados universais; mas tudo tem uma explicação histórica, basta lembrar de que na evolução do gênero trágico, características fundamentais foram alteradas como, por exemplo, e que nesse caso é crucial, a relação entre indivíduo e Estado.

Sendo assim, as relações políticas convertidas em manifestações culturais levam consigo perspectivas que, a sua medida, modelaram a sociedade grega. Logo, a forma de enxergar o mundo, o homem e a arte transformou-se em sua essência, fato este tão comum de ser percebido nos dias de hoje, devido à capacidade de observar os fenômenos em sua contemporaneidade, porém, somos constantemente conduzidos ao erro ao pensar num Estado Grego estático e inalterado durante todo o período clássico.

Hauser (1982) discute a relação entre arte e sociedade na Grécia Clássica em sua obra *História Social da Literatura e da Arte* e defende que o discurso democrático grego parecia autêntico, porém, as próprias divisões estruturais em que a tragédia sofreu, permite-nos questionar esta condição. Visto que o surgimento do protagonista está estritamente ligado à imagem da aristocracia, o herói só poderia ser proveniente dessa classe “superior”, e o coro pudesse representar a massa popular. Inserida na histórica democracia ateniense, a tragédia passa a ser a criação de arte mais característica dessa sociedade, pois, demonstrava claramente os conflitos internos da estrutura social, aspectos democráticos poderiam até ser percebidos em suas características externas apresentadas às massas populares, mas o conteúdo heroico seria estritamente aristocrático.

E se a estrutura social de Atenas oferecia conflitos a sua liderança, estes não fariam parte jamais da dramaturgia ou de outras manifestações artísticas. Hauser (1982, p.123) já anunciava que “a aristocracia apreciava quase exclusivamente motivos artísticos filiados nos velhos mitos helênicos de deuses e heróis; os assuntos atuais tocantes à vida diária eram considerados comuns e triviais”. O que nos leva a refletir sobre o distanciamento de questões sociais e de seus reflexos nessas obras, através de um processo de apagamento político e cultural da hierarquia grega que nos faz acreditar numa real democracia.

A tragédia desempenhou um papel crucial nessa sociedade, pois, representou por meio de eufemismos ideológicos as relações que o Estado mantinha com os cidadãos. O herói trágico pode agir segundo seu conceito de conduta na busca por transformação, porém, o que está traçado a fazer e a pensar, não há como escapar desse trajeto escrito pelo destino, ou seja, as entidades superiores ao homem comum.

Há quem negue a possibilidade da tragédia, no mundo moderno, porque a partir do cristianismo se desenvolveu a ideia de livre arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. Como acreditar hoje em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano? (MAGALDI, 1965, p.17).

Esta reflexão de Sábado Magaldi, um grande teórico do teatro, conduz a posicionamentos analíticos que demonstram a singularidade daquela sociedade, e que por inúmeros motivos foi capaz de dar origem à tragédia ocidental, seguindo os preceitos em voga naquele momento, sendo, portanto, um conjunto de fatores que sustentaram um modelo de arte dramática que só poderia ser possível naquele contexto social. Rosenfeld (2010, p.40) destaca esta característica épica,

mesmo nos dramas que estariam coerentes com as demonstrações aristotélicas, porém, ainda que Aristóteles tenha descrito ou idealizado uma pureza absoluta em sua análise dos gêneros da literatura clássica em *Arte Poética*, é evidente que o drama ateniense apresentava elementos narrativos além da própria ação dramática realizada pelos atores.

As palavras do teórico francês François Aubignac em sua obra *Introdução à Prática do Teatro*, utilizadas por Roubine (2003, p.35) explicitam muito bem as características da estética clássica. O teatro francês foi um dos maiores defensores do modelo aristotélico para a arte dramática, sendo preservado o mais semelhante possível mesmo durante a modernidade. Daí vem toda atuação defensiva de teóricos e dramaturgos franceses da *pièce bien faite*.

É um pensamento totalmente ridículo ir ao teatro para aprender História. O palco não apresenta de modo algum as coisas como foram, mas como deviam ser, e o poeta deve ali restabelecer [=retificar] no assunto tudo o que não se acomodar às regras de sua arte.

O dogmatismo aristotélico, no que se refere aos pressupostos teóricos descritos em sua *Poética*, foi seguido e defendido por muitos dramaturgos por séculos. As sociedades mudaram, evidentemente, logo, sua arte deveria expressar tais transformações sociais e ideológicas, porém, no que trata a tragédia grega, sua sistematização funcionou sempre como uma forma de manual sobre esse gênero ultrapassando a Idade Média.

Dessa forma, buscou-se nesta etapa traçar uma revisão panorâmica sobre o teatro clássico grego destacando com mais ênfase alguns dos elementos dramáticos que sofrerão alteração intensa quando se discutem as formas do teatro moderno como um todo. Essa estética trabalhada por Aristóteles para caracterizar o teatro grego diacronicamente, vem a sofrer pequenas inferências e modificações somente no Renascimento, com o desenvolvimento do teatro do dramaturgo inglês William Shakespeare. Portanto, é a partir dessas novas formas que a literatura dramática ocidental se atualiza no século XVI e ressurgiu em configurações e objetivos alheios ao teatro clássico.

O teatro moderno

O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) marca uma divisão histórica na literatura dramática mundial, haja vista que seus textos tenham sido escritos no século XVI e XVII e fizeram dele o maior escritor em língua inglesa até os dias de hoje. Com um total de 38 peças e 154 sonetos, sua obra continua presente nas mais diferentes formas de entretenimento, sejam por peças teatrais, filmes e livros.

A própria língua inglesa toma Shakespeare como divisor histórico da evolução do idioma, assim, do Inglês Médio, a obra do autor inaugura o Inglês Moderno. E como aponta Rosenfeld (1977, p.77), a utilização dessa língua em evolução intensa nessa época, até pelo processo de expansão e fortalecimento do inglês como idioma nacional, foi um dos fatores que retardou o reconhecimento

da obra do autor na Europa. Somente a partir do século XVIII suas obras começam a ser traduzidas e apresentadas em outros países.

A luta contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo alemão. Ela travou-se, sobretudo, contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo (ROSENFELD, 2010, p.63).

As modificações estruturais e principalmente textuais fazem da produção shakespeariana um incrível descumpridor de regras dramáticas. O que claro, assustou os dramaturgos franceses, herdeiros honrosos da tradição aristotélica. Mas, a qualidade da literatura de Shakespeare sobressai e aos poucos se consolida, principalmente, na França e na Alemanha. Rosenfeld (2010, p.65) escreve que “o diálogo em prosa, por sua vez, exige um estilo mais realista, o que implica toda uma série de consequências contrárias à tragédia clássica”. Fatores transgressores como este, vão sustentar o espírito transformador do pré-romantismo europeu, que acaba por tomar a obra de Shakespeare como enorme influência para a dramaturgia posterior.

Nesta perspectiva de demonstrar objetivamente o que mudou no gênero narrativo épico nessa transição, Kundera (1988, p.10) acrescenta que o “romance descobriu, à sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência”, assim, a interpretação da realidade se dá por este caráter de incompletude que não permite atribuir ao protagonista da obra o heroísmo absoluto do passado literário. As incertezas da realidade exterior são os nutrientes dessa nova narrativa que se forma à luz de outros gêneros.

Essa ruptura aos modelos épicos fechados sinalizou um novo momento na produção literária ocidental, o romance reorganizou sua evolução estrutural e até mesmo ideológica, devido à forma artística de discutir a condição desse homem em situações instáveis em constante formação. Watt (2010, p. 16) reforça que a partir desta conjuntura o “enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”, sob esta ótica, a atividade artística se liberta de certas amarras metódicas que aprisionavam o espírito criador dos indivíduos que se puseram a interpretar a realidade inconclusa do ser humano e todas as suas adversidades sentimentais.

E ao longo dessa história literária, as novas formas de se perceber o homem em sua individualidade e universalidade, antagonismos pertinentes aos cenários de produções modernas, se converteram em reflexões psicológicas de introspecção e crises existencialistas. E para representar todas estas formas de pensamentos, o romance passa a se comunicar constantemente, não somente, com outros gêneros literários, mas, também com outras expressões de arte.

Portanto, as transformações foram tão necessárias para a sobrevivência dos gêneros literários quanto à própria sociedade exigia outras formulações. Da mesma maneira que a epopeia ficou presa ao mundo clássico, fazendo nascer

outro gênero épico, o romance, o drama poderia também ter se extinguido frente à nova realidade humana, como declarou Rosenfeld anteriormente, a tragédia grega aos moldes aristotélicos petrificou-se em sua época. O que Shakespeare fez em sua obra, foi atualizar o drama clássico, numa tentativa de fazê-lo sobreviver ao mundo moderno, ou seja, a liberdade de estrutura dramática e narrativa que permitiu o diálogo entre gêneros dentro da própria peça.

Os traços épicos nas peças de Shakespeare são equilibrados pela ação dramática que é apresentada por episódios que delimitam um início, meio e fim da produção, respeitando uma rigorosidade dramática com um pouco mais de sequencialidade (ROSENFELD, 2002, p.72). O que significa dizer que a amplitude de ação e criação que a epopeia exigia diante do mundo moderno, repetiu-se na literatura dramática, pois, o drama necessitava de uma respiração poética para sobreviver, certo afrouxamento das regras clássicas.

O pré-romantismo em plena ascensão no século XIX caminhando para a sua efetivação artístico-literária proclamava essa ruptura com o classicismo, uma vez que a discussão de fatos sociais passa a fazer parte da poética dramática. Como menciona Roubine (2003, p.92), “toda criação deve ser uma inovação, e é na inovação que o gênio criador desabrocha melhor”, numa referência direta aos românticos que sedentos de mudanças, percebem nas rupturas do teatro de Shakespeare um novo trajeto a seguir. Guizot, através do seu *Ensaio sobre a vida e obras de Shakespeare* de 1821, defendeu esse novo drama, agora, com traços épicos que permitiam ao escritor propor releituras da história também por meio do teatro. O teórico Roubine (2003, p.94) parafraseando Guizot enfatiza que:

O drama shakespeariano cumpria uma função social. Ao encenar as grandes páginas da história inglesa diante de um público popular, o autor de *Henrique V* contribuiu para forjar um profundo sentimento de identidade e solidariedade nacionais, cuja solidez e dinamismo o período napoleônico permitira perceber.

A função social começa, então, a fazer parte desse pragmatismo moderno. E se para o teatro aristotélico, a catarse era o principal objetivo da tragédia, esse drama renovado adquiriu outros papéis artísticos. Atingir ao público popular seria uma grande revolução, uma vez que, ensinar ao povo sua própria história através da dramaturgia se tornaria o elemento nutricional para toda a arte posterior a esse período.

Como a vertente aristotélica classificava o drama em tragédia e comédia, com tal divisão, havia um tipo de segregação temática. A tragédia deveria representar os homens “maiores que a natureza”; e a comédia deveria encená-los de forma depreciativa, diminuindo-os, assim, a aristocracia grega só poderia estar em uma tragédia, encenando os feitos divinos, enaltecendo a si e aos deuses, enquanto que a comédia representaria outras classes sociais. O que Shakespeare propõe, é o cruzamento dos gêneros e das ações, os personagens não estariam mais fadados a pertencer a grupos separados.

As proposições didáticas de Aristóteles sustentou um tipo de segregação estética que impossibilitou uma representação totalizante como nas peças produzidas por Shakespeare as quais puderam atingir um valor de verdade e de maior alcance sentimental e artístico (ROUBINE, 20013, p.103). A característica realista torna-se uma vertente em desenvolvimento do romantismo europeu, o que significa dizer que ocorre uma aproximação dramática entre o contexto de produção e a obra.

Isso poderia ser conseguido através da integração dos personagens com o ambiente e com a história local, discutindo a condição humana em sua espacialização e contextualização sócio-histórica. Shakespeare inaugura a humanização do drama, a aproximação dos conflitos da ficção com a realidade. O homem passa a participar de um jogo de relações que o conduzirá a desfechos imprevisíveis, o destino aos poucos perde seu domínio e torna-se consequência dos caminhos tomados e entrecruzados.

Porém, não se pode pensar que as divisões sociais estariam resolvidas no palco. O absolutismo monárquico ainda era uma realidade vívida, no contexto inglês e até mesmo, europeu. Contudo, pode-se dizer que havia um caráter realístico muito maior nas obras de Shakespeare do que em produções clássicas. As peças históricas do dramaturgo inglês discutiam a monarquia como forma de narração épica dos grandes nomes do país.

Essa caracterização do ambiente e da história locais fortalece o drama em toda a sua estetização e abertura, o mundo da realeza e suas crises éticas e morais se combina com o grotesco da realidade, numa interpretação do real que faz as classes humanas dialogar subjetivamente entre si. Em poucas palavras, a tragédia torna-se um pouco mais cômica, e a comédia se converte trágica em determinados momentos.

De acordo com Rosenfeld (1977, p.88) o crítico alemão Schlegel define com maestria a obra dramática de Shakespeare ao afirmar que seu drama romântico pode ser imaginado como um quadro com movimentos dos grupos e que reproduz o mundo de maneira bem sucedida. Trata-se, sem dúvida, de um divisor de águas para o mundo da dramaturgia mundial e que servirá de inspiração aos movimentos artísticos e literários ulteriores, os quais tiveram sempre em Shakespeare, uma fonte de recursos constantemente visitada para qualquer produção romântica ou mesmo contemporânea.

Após essa descrição teórica sobre Shakespeare e sua produção dramática, de enorme valor artístico e histórico, torna-se necessário salientar que tem-se tentado, ao longo dessa explanação, elaborar um quadro comparativo entre as características fundamentais do drama clássico e a obra do dramaturgo inglês, com o objetivo de destacar as principais transformações conceituais e práticas para a literatura dramática ocidental, uma vez que essas mudanças serão fundamentais para o entendimento do teatro contemporâneo e todas as suas acepções sociais e políticas em que se converteu ao longo de sua história.

Considerações Finais

O teatro perpassa o período clássico de forma marcante para a história cultural do ocidente, fornecendo à modernidade artística transformações conceituais, estruturais e estéticas indispensáveis para o constante processo de atualização da arte às latentes reconfigurações sociais como um todo, coube à teoria literária debruçar-se sobre a literatura dramática e investigar as mudanças substantivas dessa forma de arte tão importante para a sociedade contemporânea.

Pode-se concluir, portanto, que a temática histórica começa a fazer parte da literatura dramática por meio de seu caráter épico, ou seja, narrativo dentro do drama, assim, essa tem sido a maior mudança aplicada ao teatro, desde o drama grego clássico. Porém, essa necessidade do teatro de tratar da história no palco não deve ser concebida como infidelidade a sua origem grega, mas, como uma atualização imprescindível para a sua continuação. Pois, quando nos referimos ao outro gênero literário clássico, a epopeia, não é mais possível imaginá-la para a sociedade moderna. A transformação da epopeia para o romance moderno está muito relacionada ao drama também, visto que a totalidade e certezas que existiam no mundo grego, já não mais condizem com a realidade do mundo moderno.

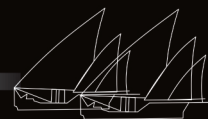
Referências

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão do Livro, 1959.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ed. Rio de Janeiro: Zahar Editore, 1983.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 4ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Buriti, 1965.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **O cenário no avesso**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PARANHOS, Kátia. (Org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas, SP: Editora RG, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.



UMA HISTÓRIA DA DIVERSIDADE CULTURAL DAS
SENSIBILIDADES NA MPB NO TOM DE MILTON NASCIMENTO

A HISTORY OF CULTURAL DIVERSITY IN SENSITIVITIES MPB
TONE IN MILTON NASCIMENTO

Alberto Carlos de Souza ¹

Tulio Alberto Martins de Figueiredo ²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: No final da década de 60 um movimento de protesto popular em defesa da liberdade eclodiu entre a juventude francesa e reverberou por todo o mundo. Na América Latina, onde muitos países viviam sob o regime de exceção das ditaduras militares, a via de protesto encontrada pela juventude foi à música.

Palavras- Chave: Música Popular Brasileira; História; Regime Militar.

Abstract: In the late 60's a movement of popular protest in defense of liberty has broken out between French youth and reverberated throughout the world. In Latin America, where many countries have lived under the rule of exception of military dictatorships, the route of youth was found by the protest music.

Keywords: Brazilian Popular Music; History; Military Regime.

-
- 1 Mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira. Professor de Arte pela Prefeitura Municipal de Vitória e Serra/ES. Acsouza71@bol.com.br .
 - 2 Doutor em Saúde Pública pela USP/SP. Professor Associado do departamento de Enfermagem, Vinculado ao Programa de Pós-Gaduação em Saúde Coletiva e do Mestrado Profissional em Enfermagem pela Universidade Federal do Espírito Santo/ES. Coordenador do Projeto de Pesquisa em Esquizoanálise:RIZOMA. Tulioamf.ufes@gmail.com

Introdução

Este estudo – um diálogo entre História e Cultura das sensibilidades – buscou apresentar um momento da música brasileira no cenário histórico que se apresenta no início da década de 1970, confrontando, ao mesmo tempo, toda a vasta discografia de Milton Nascimento, a nossa escolha se deu por dois LP'S obras consideradas pela crítica como a produção musical mais representativa do movimento Clube da Esquina que foram “Minas” (1975) e “Geraes” (1976); estas obras permitem uma interpretação em que se destaca o tema da identidade. “A leitura das letras anuncia um movimento de ir e vir, uma ‘interiorização’ e uma ‘exteriorização’ e que nos permite fazer uma leitura das músicas compostas por Milton Nascimento em que o artista se abriu para o novo sem perder sua identidade local.

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos marcados pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise possibilita aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, e sim abertas ao novo, sem abrir mão de sua cultura, possibilitando aprender novos conhecimentos, nesse processo que é irreversível – chamado globalização -, aberto à diversidade. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984).

A teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada.

A história cultural, embora seja uma corrente francesa de fazer história. Fruto da tradição da Escola dos *Annales*, da difusão mundial de alguns autores, por vezes se confunde a História Cultural com a Nova História, expressão cunhada por Jacques Le Goff para o historiador dos *Annales* no final dos anos 70, “[...] embora levando em conta o papel de proa dos historiadores franceses, a História Cultural pode ser considerada, hoje, uma História sem fronteiras, com difusão mundial.” (PENSAVENTO, 2008, 99).

O conceito de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992:120), “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto,

portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, nos quais se incluem:

- I – as formas de expressão;
- II – os modos de criar, fazer e viver;
- III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

Dessa forma, Pesavento (2008) nos sugere um caminhar amplo para uma visão de toda a história; desta forma, a mesma, nos conduz pela História Cultural, pois, a cultura é entendida como um conjunto de significados repartidos e construídos pela sociedade para explicar o nosso mundo. Com isso, ainda, a cultura é uma forma de se expressar e traduzir o real que pode ser transcrita de forma simbólica, ou ainda, pode admitir um sentido de atribuição às palavras, às coisas, os acontecimentos e aos atores sociais se mostram de forma secretas, portanto, já com um sinônimo e uma análise de valor:

[...] Mas todas essas considerações representam, isso sim, um exercício de reflexão para entender as relações possíveis entre a representação narrativa e o seu referente, questão esta central para a História Cultural (PESAVENTO, 2008, 71).

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, 58).

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessária saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, 101).

Metodologia

Nossas fontes de estudo foram os discos “Minas” e “Geraes” lançados, respectivamente, em 1975 e 1976, entrevistas e livros tendo como tema a vida e

obra de Milton Nascimento. Onde só foram usadas as músicas compostas por Milton e seus parceiros que estão nos LP's "Minas" (1975) e "Geraes" (1976), gravados pelos Estúdios EMI/ODEON, as músicas selecionadas foram às seguintes: Fé cega, faca amolada, Saudade dos aviões da Panair, Gran Circo, Ponta de Areia, Trastevere, Idolatrada, aula e Bebeto, Menino, Promessas do Sol, Lua Girou, Circo Marimbondo, Primeiro de Maio, O Cio da Terra.

O conceito de lugares de memória, conforme concepção de Nora (1992) foi à baliza norteadora desta pesquisa. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários orientados por Pierre Nora entre 1978 a 1981, na École Pratique des Hautes Études – em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, iniciou-se a edição de "Les lieux de mémoire", uma obra que partindo da constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventariamento dos lugares onde a mesma ainda se mantinha de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

Milton Nascimento é reconhecido nacionalmente como um ícone da mineiridade. Mas, engana-se quem pensa que ele nasceu e foi criado no bucólico Bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte. Milton nasceu no Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1942. Mas quem era essa criança? Poderia ser como nos diz Del Priore (2007), uma criança como muitas outras crianças brasileiras, como aquelas que estão em toda parte, com destinos variados e variados rostos: rostinhos mulatos, brancos, negros e mestiços. Algumas amadas ou outras simplesmente usadas.

Milton era filho de Maria do Carmo, uma empregada doméstica que veio do interior de Minas e que trabalhava na residência do casal Carvalho Silva, mas que acabou morrendo vitimizada pela tuberculose quando a criança tinha apenas um ano. Uma das filhas deste casal, chamada Lília, conforme detalharemos adiante, acabou assumindo a criação do menino.

Em relação à inserção das mulheres de classes menos favorecidas no trabalho, como foi o caso de Maria do Carmo, moça negra e interiorana, temos de considerar que historicamente as mesmas sempre foram pressionadas a obter remuneração "[...] As empregadas domesticas (...) existem desde o fim da escravidão. No campo, as mulheres sempre estiveram presentes na lavoura, basta ver qualquer ilustração de colheitas de café ou cana de açúcar para constatá-lo..." (SOUZA, 1997, 182). Buscando analisar a condição feminina, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no que diz respeito às atividades laborais, Leite (1984) registrou, a partir de uma seleção da documentação naquele século, extraída de livros escritos ou traduzidos para o português, que as escravas, além dos serviços domésticos ou trabalho na roça, também eram utilizadas como aguadeiras, amas-de-leite, lavadeiras, rendeiras ou vendedoras. Esta autora constatou, também, a partir de registros de Gendrin, datados de 1817, que as mulheres (brancas) do Brasil, além de preguiçosas, eram muito mais cruéis que os homens, na tarefa de "educar" os seus negros e negras.

Pois bem, com a morte de Maria do Carmo o pequeno Bituca foi mandado para a casa de sua avó, em Juiz de Fora. Nesse ínterim, Lília se casa e vai morar na cidade de Três Pontas no interior de Minas Gerais. Muito ligada ao pequeno Bituca, só sossegou quando obteve a guarda do menino.

Esse laço de afeto que nasceu entre Bituca e Lília, uma vez fortalecido, seria estendido a todas as mulheres. Tempos depois, com a ajuda de Fernando Brant, Milton fez um hino de valorização à mulher. Em “Idolatrada” (NASCIMENTO; BRANT, 1975), a mulher tem muitas qualidades que Bituca aprendeu a reconhecer em Lília: ela é corajosa, cuidadora da casa e da família, amiga e verdadeira. Os fragmentos da letra desta música, que apresentamos a seguir, dão conta disto: “Grande é grande a tua coragem, o teu amor (...) Tu és mulher, cuidas da casa e da família...”

Pela primeira vez, um trem comparece na vida do pequeno Milton. Tendo ido até Juiz de Fora buscar o menino, Lília e seu marido Josino – o Zino -, pernoitaram no Rio de Janeiro. Do Rio de Janeiro para Três Pontas a viagem foi de trem. Zino, perdido na leitura de um romance. Lília contagiada com a alegria de Bituca; para ela, era como se o menino estivesse brincando de viajar num Trenzinho Caipira. Em, com saudades, Lília se lembrou do tempo em que estudava na escola pública e que foi aluna de Villa-Lobos. “Lá vai o trem com o menino (...) Vai pela serra, vai pelo mar” (SADIE,2002). O encanto que tinha pelos bondes do Rio de Janeiro automaticamente foi transferido para os trens. Muitos anos depois, juntamente com o Fernando Brant, Milton Nascimento estaria resgatando de sua memória recordações dessa viagem, numa de suas músicas, ao falar de outra estrada de ferro; citada por eles como uma estrada “natural” que ligava Minas ao mar: estamos falando da Estrada de Ferro Bahia - Minas, construída no final do século XIX e desativada na década de 60, que ligava o oeste de Minas Gerais ao sul da Bahia (HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS, 2008). Tratava-se da música “Ponta de Areia” (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Naquela viagem de trem, na qual foi pela primeira vez para Três Pontas, o pequeno Bituca também se encantou pelas montanhas e cafezais. Somou-se a isso, no decorrer dos anos em que viveu naquela cidade, o encanto pelas lendas contadas pelos seus avós paternos, o amor de sua mãe, as invenções de seu pai, a religiosidade mineira, a comida trivial, as sessões dominicais de cinema, as brincadeiras com as outras crianças e com o seu maior brinquedo – a música. Tudo isso foi parte da travessia de Milton em direção à mineiridade – sentimento ou noção da particularidade do jeito mineiro de ser. Jeito de ser mineiro, uma coisa que brota da terra, o “O Cio da Terra” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1976), na qual nasce o trigo que forja o milagre do pão, onde se decepa a cana e, roubada a sua doçura, se lambuza de mel.

Das casas em que morou em Três Pontas, Milton guarda boas lembranças dos quintais que tinham de tudo - gravetos, pedrinhas, latinhas -, virava trilhos e na entrada um placa cheia de luzes, anuncia: Circo Maribondo. Carro de som na rua e a menina em alvoroço.

O palhaço em bom tom pergunta à garotada:

Hoje tem marmelada?

Perdidos nessas lembranças de um tempo que não volta mais, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos sonham enquanto rabiscam a letra da música “Circo Marimbondo”: eu cheguei de longe, não me atrapaia (NASCIMENTO; BASTOS, 1976).

Noutro espaço desse tempo que não volta mais, Milton – agora com o Márcio Borges -, continua falando de circo. Um outro circo, o circo humano, no qual o palhaço, corre um risco que pode ser simbólico ou real. Conforme adverte Goudard (2009, 25), no circo, “A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser julgada? – é verdadeira e frequentemente convocada”.

Em “Gran Circo” (NASCIMENTO; BORGES, 1975), Milton e Márcio Borges parecem reduzir o mundo a um picadeiro, no qual todos nós podemos ser palhaços famintos ou bailarinas loucas.

Milton tinha cinco anos quando ganhou o seu primeiro instrumento que foi uma gaita de uma escala só. Dessa forma, começou a explorar naquela gaita sons simples e que nada tinham para chamar a atenção. Foi com o seu segundo instrumento musical, uma gaita dotada de sustenidos e bemóis, que a família percebeu que “o menino tinha jeito para a coisa”. No entanto foi com a sanfona que Bituca ganhou fama quando criança, antes mesmo dos sete anos de idade, “[...] Primeiro uma sanfona de dois baixos e depois a sanfoninha Hering de quatro baixos (...). Não tinha bemóis nem sustenidos. O mecanismo musical consistia em produzir uma nota quando a sanfona se abria e outra ao fechá-la” (DUARTE, 2006, 41).

O menino Milton fez todos os seus estudos iniciais em uma escola pública e que, curiosamente, levava o nome de um padre negro: tratava-se do Grupo Escolar Cônego Victor.

Milton morou na casa da avó materna, no Rio de Janeiro, para fazer o ginásial (correspondia da 5ª à 8ª série do ensino fundamental) no Colégio Tijuca Uruguay. A avó, Dona Augusta, havia convencido os pais do menino de que estudar no Rio de Janeiro seria mais vantajoso para o seu futuro. Mas uma vez, o preconceito se fez presente na vida do menino, mas a discriminação se deu, principalmente, pelos meninos negros. Por parte destas crianças negras Bituca, por morar no seio de uma família branca, ouvia com frequência desaforos do tipo, “Ô macaco!” (DUARTE, 2006). Um de seus melhores amigos até hoje. Noutra casa, na mesma rua em que a família de Bituca morava, outro menino vivia encantado pela música. Seu nome – Wagner -, e, que por ser filho de uma professora de piano e acordeão, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. A genialidade musical de Bituca começa na sua mais tenra infância; desde pequeno já inventava e musicava suas próprias histórias.

A participação de crianças na obra de Milton e o seu afeto pelas mesmas é algo muito presente em sua vida e obra. Milton tem um filho biológico, o Pablo, nascido em 1972 e fruto de seu relacionamento com Káritas. Ao que parece, Káritas teve uma grande importância na vida de Milton. Foi através de Manoel

Carlos (o novelista) e Elis Regina, enquanto assistiam a um show de Ray Charles numa casa noturna de São Paulo, que Milton conheceu Káritas. A letra da música “Primeiro de Maio” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1972), ao falar de uma mulher cujo corpo é comparado a uma oficina onde ela – tecelã –, fia nas malhas do seu ventre um novo ser do amanhã, até parece ter sido feita sob a inspiração de Káritas grávida. Entretanto, Milton Nascimento afirma não ter apenas um, mais muitos filhos: “As pessoas falam: ‘Ah, seu filho...’. Em vez de um filho, tenho milhares que vou semeando por aí. Sempre que alguma coisa me toca, quero trazer para perto. É assim na música, na vida, no palco” (VIANNA, 2006).

Supomos que esse gosto pelo repente, Bituca adquiriu do seu pai - Senhor Josino. Uma dessas histórias cantadas por Bituca, “Porcolitro”, acabou ficando muito conhecida pela meninada trespontana. Era a história de um litro de leite que virou porco e que saiu pelo mundo protagonizando muitas aventuras. Durante oito anos, Porcolitro encantou o imaginário de Bituca e de toda a criançada trespontana. Dos sete aos quinze anos de idade, Porcolitro, ganhou vida, constituiu uma família e aprontou muitas peripécias. Entretanto, estava chegando a hora de Porcolitro sair de cena; Milton, aos poucos, vai deixando pra trás a sua infância, e com ela o Porcolitro, e, como adolescente, começa a trilhar a estrada que o levará pelos bailes da vida.

Trilhar uma estrada, com fé cega, faça amolada. Uma estrada que começa em Três Pontas e vai dar de início, em Belo Horizonte e, depois, em todo o mundo. Brilhar e acontecer. Uma caminhada com muitos irmãos e irmãs de fé. Um encontro, no ano de 1975, com um desses muitos irmãos de fé - o Ronaldo Bastos. Aonde vai dar essa estrada? Numa música: “Fé cega, faça amolada” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975).

Bituca formou o seu primeiro grupo musical quando ainda era adolescente: ele tinha apenas catorze anos de idade e ainda morava em Três Pontas. Participaram deste grupo outros quatro amigos: Dida, Paulo, Carlinhos e Vera. O grupo se chamou “Luar de Prata” e se inspirou no grupo musical norte-americano *The Platters*. Com a entrada de Wagner Tiso no grupo, nasce entre ele e Bituca “[...] uma parceria que iria durar por toda a vida. Milton Nascimento e Wagner Tiso foram parceiros em composições, em espetáculos, discos, conjuntos de bailes, em bancos de praças e botequins” (DUARTE, 2006, 57).

As apresentações do grupo “Luar de Prata”, com Bituca no vocal, eram cada vez mais frequentes e, logo, o grupo seria conhecido não apenas em Três Pontas, mas em toda a região. O grupo chegou a gravar duas músicas do “*The Platters*”, num disco de 78 rotações. Os meninos sempre eram levados pelos pais ou tios para eventos onde se apresentavam. Bituca, além de tocar sanfona e gaita, ou no vocal, ganhou de sua avó materna o instrumento que viria a ser a sua marca registrada: um violão. Bituca em pouco tempo dominou a arte de tocar o violão e, dessa forma, o instrumento foi inserido no grupo musical. Aos poucos o grupo “Luar de Prata” foi deixando de existir, pois seus integrantes, excetuando Bituca, tinham, por diversas razões, mudado de cidade. Bituca formou um novo grupo, intitulado “Milton Nascimento e seu conjunto” e a estréia do mesmo aconteceu

no Automóvel Clube de Três Pontas. Milton estava estudando o segundo ano do curso técnico de Comércio, em três Pontas, quando foi convocado para servir na Escola dos Sargentos das Armas (ESA), em Três Corações, o serviço militar.

Já morando em Alfenas, Wagner Tiso fundou um conjunto apropriadamente chamado *W's Boys*: todos os integrantes – Wagner, Waine, Wanderley e Wesley -, tinham o nome iniciado pela letra W. Convidado por Tiso a participar nos finais de semana como um dos *crooners* do grupo, Bituca não teve escolha a não ser trocar seu nome: de Milton passou a ser o Wilton Nascimento. O “Tamba Trio”, formado por Luis Eça, Bebeto Castilho e Hécio Milito foi a grande referência musical para este grupo. Terminado o serviço militar, Bituca voltou para Três Pontas onde retomou e concluiu o curso de Comércio. Aqui Milton Nascimento encerra o seu ciclo de vida interiorano. E começa a aventura de Milton por muitas estradas. Um primeiro caminho que vai dar em Belo Horizonte, a cidade moderna. Outros caminhos... Um caminho foi dar em Roma.

Na milenar Roma, um rio - o Tibre. Trans Tiberim, o rione Trastevere. Em Trastevere, uma igreja privilegiada – a Basílica de Santa Cecília, a padroeira da música. Na mesma Roma, na Igreja de Santa Maria della Vitória, uma obra prima absoluta, observada por Janson (1992) *O Êxtase de Santa Teresa*. Em Belo Horizonte, a cidade moderna, no bairro de Santa Teresa, em êxtase, o menino Bituca, que havia se metamorfoseado em Wilton, volta a ser Milton: calado, ouvindo e sorrindo como sempre. Sempre na companhia de muitos amigos. Junto com um destes, o Ronaldo Bastos, constrói em versos a “Trastevere” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975) moderna – a cidade de Belo Horizonte.

Na capital mineira, estando com vinte anos, os primeiros tempos para Bituca foram muito difíceis, pois o rapaz nunca quis depender financeiramente de seus pais. Milton precisava arrumar um emprego, pois, ainda naquele tempo, não dava para viver só de sua música. Para sobreviver, conseguiu uma vaga de escriturário numa estatal brasileira.

Naquele tempo Milton e os irmãos Tiso – Wagner e Gileno -, formavam um trio musical de nome Holiday. A entrada de Milton e dos irmãos Tiso no “Célio Balona” se deu pelas mãos de Pacifico Mascarenhas, considerado a maior referência bossa-novista mineira em todos os tempos. De imediato, Milton foi contratado como *crooner* fixo daquele famoso conjunto, no qual permaneceu por dois anos.

Avançava o ano de 1963. Milton continuava participando do Conjunto Célio Balona, e no tempo que restava ainda tocava no *Holiday* ou fazia apresentações solo em bares. Mesmo com tantas ocupações ainda arranjou tempo para formar o grupo Evolussamba, que tocava samba em uma boate japonesa de Belo Horizonte. Pouco antes das festas de fim de ano, Milton recebeu a notícia do adoecimento de sua mãe. Entrou em pânico, até lembrar que lá em Três Pontas, uma mulher ficar doente correspondia a engravidar. Entre o natal e o dia dos Reis Magos, comemorado em seis de janeiro, nas duas semanas que passou em Três Pontas, Milton Nascimento aproveitou toda a calma interiorana para refletir sobre os rumos que queria dar à sua vida: ia conseguir sobreviver de música

ou ainda teria que se submeter à monotonia de um escritório? Retornando a Belo Horizonte Milton Nascimento continuou a sua rotina de datilógrafo – com salário certo ao final do mês -, e de músico – uma coisa boa em sua vida, mas de retorno financeiro incerto.

E surge o “Evolussamba” como algo inusitado, um grupo de samba pra tocar numa boate japonesa. Tudo nesse conjunto musical parecia ser muito doméstico e improvisado: os ensaios aconteciam num quarto de um apartamento do Edifício Levy – na residência dos pais de Marilton Borges, um dos integrantes do conjunto. Seus pais, Seu Salim e Dona Maricota, moravam no Bairro Santa Teresa, mas acabaram se mudando, com toda a numerosa família, para o centro da cidade. Apesar dos ensaios serem no “quarto dos homens”, lá na casa dos Borges, Milton ainda não conhecia todos daquela família. O grupo “Evolussamba” seguia seu rumo tocando samba na boate japonesa. Numa dessas apresentações, o Danilo Vargas – diretor e apresentador de um programa dominical na televisão mineira -, que os convidou para uma apresentação no programa “A tarde é nossa”, na extinta TV Itacolomi. O sucesso foi tão grande, mas, se dependesse da timidez de Bituca, nada disso teria acontecido, pois foi a contragosto que ele topou a empreitada de tocar na televisão.

No ano de 1964, início do mês de março pairou várias nuvens, sobre os Estados de São Paulo e Minas Gerais, instalava-se como uma brisa quente, um boato, da queda do então presidente da república, Jango, pelos militares. Transcorrido aquele mês, o boato tornou-se fato real e foi o general Castello Branco quem deu um telefonema a um deputado amigo informando que “a fatura estava liquidada”. Era o começo da Ditadura no Brasil, instalada no dia 31 daquele mês, mas que teve como prenúncio muitos fatos relevantes e que serviram para aumentar a instabilidade política, dentre outras, a Conservadora Marcha com Deus pela Liberdade e os movimentos com milhares de pessoas na capital paulista e mineira, protestando contra medidas políticas adotadas pelo presidente Jango (GASPARI, 2003).

Passatas estudantis, revoltas e o golpe sendo instalado pelos militares... Um turbilhão de acontecimentos todos ao mesmo tempo. Uma nuvem cinzenta paira sobre o céu da Pátria, Mãe gentil. Dúvidas, muitas dúvidas. Então o menino Bituca tímido e calado desaparece, dando vez ao jovem Milton, crítico, consciente. Ao compor, com o seu amigo Ronaldo Bastos, “Menino” (Nascimento, Bastos, 1976), talha a ferro e fogo, a bala que rasga seu peito. O dia 31 de março de 1964 marcou o início de um dos períodos mais críticos de nossa história. No mesmo dia, uma boate estava sendo inaugurada na sobreloja do Edifício Maleta. Mesmo assim, os jovens frequentadores do edifício Maleta foram à inauguração da Boate Berimbau, afinal a vida continuava com ou sem ditadura. Tocar ou cantar nessa boate era o sonho de consumo de qualquer músico da cidade, pois, nesta casa só tocava “fera”. Então, Wagner juntamente com Milton e Paulo Braga formou o “Berimbau Trio”. Com esta formação foram convidados a tocar nessa que era a casa de shows mais conceituada de Belo Horizonte.

Belo Horizonte, como todas as demais capitais brasileiras, tentava se adaptar ao novo regime – a ditadura-, e cercada por militares que garantiam a ordem e os bons costumes da Nação. Enquanto isso, em Três Pontas, e todas as demais cidades do interior do Brasil, a população festejava o golpe militar na crença ingênua de que o mesmo nos livrava da ameaça do comunismo. A cidade moderna, idealizada pelo engenheiro paraense Aarão Reis em 1897, com o nome de “Cidade de Minas”, vão sendo ofuscados pelas sombras dos militares. Sufocados, os jovens Milton e Brant sonham com o horizonte perdido e, na esperança de reavê-lo, fazem promessas. Promessa de luz, promessa pro sol, também pedem coisas pra lua de prata ou pros deuses gregos. Vagando como zumbis numa tragédia que oprime, em sinal de resistência à opressão, Milton e Fernando Brant rascunham “Promessas do Sol” (Nascimento, Brant, 1976).

Suas apresentações na Boate Berimbau estavam agendadas para o “Berimbau Trio” por todos os finais de semanas. Num dos intervalos da apresentação do grupo, Márcio Borges, que estava na platéia, se aproximou de Milton. O refinamento intelectual de o rapaz a nosso ver, Márcio – de maneira muito sensível –, havia percebido algo que limitava a tensão psíquica do cantor, referida por Ostrower (1987: 27) como “uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer”. Bem diretivo, quis logo saber: O que está havendo? A partir daquela conversa, ao que parece, um bloqueio – referido por Milton, como dor no peito –, começou a se dissipar. Isto também marcou o início de uma relação muito intensa e produtiva entre os mesmos.

Tal despertar se deu de forma inusitada: certa ocasião os dois saíram para assistir, às duas da tarde, um filme: “Uma mulher para dois”, de François Truffaut. Um sábado perdido no ano de 1964. Uma tarde quente. Como gastar o tempo numa hora dessas? Curtindo um cinema. A sensação de prazer sempre renovada ao entrar no Tupi, o cinema mais luxuoso de Belo Horizonte. Na tela, Jeanne Moreau no papel de Catherine, era uma mulher que hesitava entre dois homens, protagonizado por Oskar Werner e Henri Serre. Como insistia Truffaut “[...] Uma mulher para dois é, antes de tudo um filme de personagens” (TRUFFAUT, 1990:128 – 129). Milton e Márcio Borges saíram do cinema, às dez da noite, após três sessões consecutivas e encantados com tudo. Nesse momento, nascia o grande compositor. Para a alegria de Márcio Borges, Bituca propôs ao amigo: “[...] Vamos lá pra tua casa agora. Pega um violão pra mim, um papel e um lápis, que nós vamos começar a compor.” (DUARTE, 2006, p. 94).

E então, num arrebatamento, escreveram de uma única vez, três músicas, das muitas que ainda iriam compor, a partir daí: “Paz do amor que vem” (Novena), “Gira, girou” e “Crença”. Outro amigo, de grande influência em sua vida – Fernando Brant -. Com Brant, Milton assinaria muitas de suas canções. Com estes dois amigos e muitos outros, todos tendo em comum o gosto pela música, é que nasceu o movimento denominado “Clube da Esquina”. Mas de que esquina estamos falando? Estamos nos referindo à confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no Bairro de Santa Teresa, na cidade de Belo Horizonte. Naquela esquina havia o “Bar do Tuchão”, onde Milton e seus amigos

costumavam se encontrar. Daí a expressão “Clube da Esquina”. Entre os principais membros deste movimento, podemos citar Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Trata-se, no entanto, de uma lista incompleta.

Na cidade moderna, ainda sufocada pela ditadura, um grupo de jovens sentados à mesa de um bar. Cansados de tanta cerveja, decidem, pelo menos naquela noite – entre uma conversa e outra -, só tomar Coca-cola. Conversas sobre o que? Montanhas, trens, trilhos, igrejinhas. E, também, sob obviedades que começam a passar pelas cabeças de Milton e Brant: coisas do tipo, onde tomamos a nossa primeira Coca-cola? Saudades do tempo das vacas magras em que só se dava para viajar de ônibus? Decididamente, não. Viajar, agora, só se for em aviões. Saudade de que, então? Saudade dos Aviões da Panair (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Mas, como observa Garcia (2000), que, a rigor, o Clube da Esquina não “começa” numa esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy. Como já foi referido anteriormente, por volta de 1963, Milton Nascimento morava numa pensão/apartamento do quarto andar deste edifício e no décimo sétimo andar morava a numerosa família Borges, com muitos filhos, dentre eles, Lô e Márcio. Tendo esses rapazes um mesmo interesse em comum – a música -, a aproximação entre eles foi inevitável. A inserção de Milton no panorama musical popular brasileiro – como era muito comum em sua época - se deu através dos festivais. A sua primeira aparição como cantor foi no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em São Paulo, no ano de 1966, quando defendeu a música “Cidade Vazia”, de autoria de Baden Powell. Nesse festival, a grande vencedora foi “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, sob a interpretação de Tuca e Airton Moreira. “Cidade vazia” foi classificada em quarto lugar e Milton, por sua interpretação, ganhou o primeiro troféu de sua carreira: o “Berimbau de Bronze”.

Neste mesmo ano, Elis Regina inclui no seu álbum “Elis”, lançado pela CBD-Philips, uma de suas músicas – a “Canção do sal”; considerada pelos críticos como a sua primeira aparição expressiva enquanto compositor. Com esta canção – e com a ajuda de Elis -, Milton nascimento começa a ganhar prestígio: “[...] não era só mais uma bela voz, era um compositor de vanguarda, dizia-se.” (DUARTE, 2006, p. 113). A ajuda de Elis foi decisiva e se deu através de um convite para participar do programa televisivo (ao vivo) “O fino da bossa”, do qual era, juntamente com Jair Rodrigues, apresentadora. Nesta ocasião fizeram um dueto com a “Canção do sal”, arrancando muitos aplausos da platéia.

Milton estava conseguindo viver razoavelmente bem – dividia um quarto de pensão com o seu primo Jacaré -, na Vila Mariana. Quando faltava dinheiro, tinha o suporte daquele primo que estava morando em São Paulo para estudar o “científico”. Por essa ocasião, compôs “Irmão de fé”, música que inscreveu no Festival Berimbau de Ouro.

No entanto, logo Milton não pode mais contar com o apoio do primo que havia terminado seus estudos. Ao voltar para o Rio, Milton foi à casa de Caetano Veloso, a quem costumava visitar. Naquele dia, sentia-se particularmente triste. O que se passa, perguntou Caetano. Milton referiu estar triste, pois soubera que um casal de amigos havia se separado. Milton começou a tocar uma melodia. Tempos depois, agora em sua casa, Bituca recebendo Caetano, começou a dedilhar novamente aquela música. Caetano lhe presenteou, ali na hora, com a letra. Assim nasceu “Paula e Bebeto” (NASCIMENTO, VELOSO, 1975), a história de um casal que se amava de qualquer maneira, pois “qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor vale amar”.

Sentindo-me melhor, Milton retornou para São Paulo, mesmo a contragosto dos amigos. Entendeu que “[...] não podia voltar a viver em Beagá, não queria. Por mais que gostasse de lá, achava que seria dar o braço a torcer, andar para trás” (DUARTE, 2006, p. 115). Em seu retorno a São Paulo as coisas não ficaram melhores e, por falta de dinheiro Milton chegou a ficar uma semana inteira quase sem comer. Pela primeira vez em sua vida, desde que havia saído de Três Pontas, não restou a Milton outra alternativa senão pedir dinheiro emprestado aos amigos e voltar para casa. Chegou a Três Pontas visivelmente debilitado, o que assustou aos seus pais – Lília e Zino.

Retornando a São Paulo, dessa vez as coisas se tornaram melhores: apareceram novos trabalhos e novos amigos. Um desses, o cantor Agostinho dos Santos, decidiu apadrinhá-lo. E foi pelas de Agostinho dos Santos que Milton chegou ao Rio de Janeiro. Agostinho tomou conhecimento que, desde a desclassificação de “Irmão de fé” Milton andava meio decepcionado com os festivais de música, de tal modo que ninguém seria capaz de fazê-lo mudar de opinião. E as inscrições para o II Festival Internacional de Canção (FIC) estavam abertas. Como garantir a participação de Milton Nascimento? A saída foi usar um artifício, pedir para o amigo gravar três das suas composições numa fita, de posse daquela fita, Agostinho dos Santos inscreveu Milton e as três músicas no II FIC. Foi por intermédio de Elis Regina que Milton soube estar inscrito no II FIC e, o que é melhor, classificado.

No Rio de Janeiro, na noite da festa, o Maracanãzinho estava lotado. Desta vez, um público diferente, mais colorido. Num lugar especial, nas cadeiras de pista, bem próximo do palco, lá estavam eles: Lília, Zino, a família Brant e muita gente que veio de Três Pontas. Dentre eles, seu amigo de infância, o Dida. No desfecho deste festival, o saldo foi muito positivo para Milton Nascimento: Travessia foi premiada com o segundo lugar, Milton ganhou o prêmio de Melhor Interpretete e foi o artista mais aplaudido do festival. Os dias de “vacas magras” do cantor haviam chegado ao fim. Milton abriu caminho para a consagração. “Minas” foi criado numa época de grande crise financeira na vida de Milton Nascimento, de tal forma que nem ele mesmo pode entender como criou algo tão claro.

De fato, o disco “Minas” resiste ao passar do tempo e nunca envelhece com o passar dos anos, pois seu repertório é constantemente revisitado e

reinterpretado por seus autores e novos interpretes, com seus arranjos, energia e vigor em seu repertório (BAHIANA, 2006). Enquanto “Geraes” foi uma espécie de continuação de “Minas”. No entanto, enquanto “Minas” esteve fiel à mineiridade – lembranças, paisagens, igrejinhas e trens -, “Geraes” incorporou elementos da latinidade às toadas mineiras. O resultado, aclamado pela crítica, foi uma fusão de ritmos interioranos e latino-americanos. Muitos foram os amigos convocados para a gravação de “Geraes”. Isso só serviu para atestar o prestígio de Milton Nascimento, visto que, alguns deles – já bastante famosos -, estavam ali apenas para participar do coro. Uma mistura de vozes famosas e anônimas. Havia amigos de todos os lugares: gente do tempo do Clube da Esquina, todos os participantes do “Som Imaginário” (já extinto), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii e outros. Também participaram de “Geraes” Mercedes Sosa, que fez um dueto com Milton em “Volver a los diez y siete” (de autoria de Violeta Parra), o “Grupo Água”, que participou das músicas “Caldeira”, “Promessas do Sol” e “Minas Gerais” e Clementina de Jesus, fazendo dueto em “Circo Marimbondo”. O LP “Geraes”, juntamente com “Meus caros amigos”, de Chico Buarque foram os discos mais vendidos no ano de 1976.

Um das músicas que mescla o tradicional jeito mineiro de ser com a latinidade é “Lua girou” (NASCIMENTO, 1976). A letra desta música dá conta disso:

Lua Girou

A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
Eu bem queria fazer
Um travesseiro dos seus braços
Eu bem queria fazer
Travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Um travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Sustenta palavra de homem
Que eu mantenho a de mulher
Sustenta a palavra de homem

Considerações Finais

Como na canção acima, a vida de Milton Nascimento também girou; o menino experimentou fases como se fosse a lua. O pequeno Bituca foi minguante quando perdeu a sua mãe e foi mandado para Juiz de Fora. Não fosse todo o

desvelo de Lília, a sua nova mãe, a história que contamos acima teria sido outra, como a história de muitos meninos largados à sua própria sorte.

Quando, juntamente com Lília e Zino, Bituca toma o trem em direção a Três Pontas, o menino experimenta a sua fase crescente. E crescente, o menino torna-se cheio. Pleno do afeto de seus pais e também pleno de criatividade, ao descobrir Porcolitro e a música. Por fim, Bituca abre-se para o novo. Quando vai morar em Três Corações, lugar onde serviu o exército, torna-se Wilton. Depois, já em Belo Horizonte, vira (novamente) Milton. E nesse processo, torna Milton Nascimento, cidadão de uma estrada chamada mundo.

Referências

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil, 05 de outubro de 1988*. São Paulo: Atlas, 1992.

BRZEZINSKI, I. (org). *LDB interpretada: diversos olhares se entrecruzam*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **História da criança no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 223 – 240.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOUDARD, Phelippe. A estética do riso: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org). **O circo no risco da arte** [Tradução Ana Alvarenga; Augustinho de Tugny; Cristiane Lage]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS. **Diário de Alcobaça – Bahia**: guia virtual. Alcobaça, 4 ago 2008. Disponível em: www.alcobaca.bahia.net/2008/08/vdeo-histria-da-estrada-ferro-bahia.html. Acesso em 6 set. 2009.

JANSON, H.W. **História da arte**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 18 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2005.
- LEITE, Mirian Moreira. **A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec, 1984.
- NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1973. 1 CD: digital, estéreo.
- NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1974. 1 CD: digital, estéreo.
- NASCIMENTO, Milton. Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.511
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Fé cega, faca amolada. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.245.259
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Menino. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.481
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Gran circo. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.274.774
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Trastevere. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.782
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Circo marimbondo. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.473
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar). In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.406
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Idolatrada. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.740
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Ponta de areia. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.731
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Promessas do sol. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo 61.192.422

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. O cio da terra. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.355

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. Primeiro de maio. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.231

NASCIMENTO, Milton; VELOSO, Caetano. Paula e Bebeto. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.758

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

PESAVENTO, S. J. **História & história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary Grove of Music and Musicians**. 2nd ed. V. 26. London: MacMillan, 2001.

SOUZA, Beatriz de Paula. Mães contemporâneas e a orientação dos filhos para a escola. In: MACHADO, Adriana Marcondes; SOUZA, Marilene Proença Rebello (Orgs.). **Psicologia escolar: em busca de novos rumos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997. p. 181-187.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut: textos reunidos por Anne Guillain**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIANNA, Luiz Fernando. Biografia e DVD levam Milton Nascimento de volta a Três Pontas. Rio de Janeiro: **Folha de São Paulo** [on line], 15 jun 2006. Disponível em: www.1.folha.uol.br/folha/ilustrada/ult90u66073.shtml. Acesso em 7 set 2009.



A RELAÇÃO ENTRE PINTURA E LITERATURA PARA A COMPOSIÇÃO
DO PERSONAGEM RODRIGO TERRA CAMBARÁ NOS VOLUMES O
RETRATO E O ARQUIPÉLAGO DE O TEMPO E O VENTO

THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND LITERATURE TO
THE COMPOSITION OF THE CHARACTER RODRIGO TERRA
CAMBARA VOLUMES THE PORTRAIT AND THE ARCHIPELAGO THE
WEATHER AND THE WIND

Clarissa Loureiro (UPE)¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Este trabalho estabelece um estudo semiótico da obra *O tempo e o vento*, tendo como foco a construção do perfil da personagem Rodrigo Terra Cambará a partir da sua relação e de sua família com o seu retrato pictórico. A intenção é se observar como o retrato se torna um objeto artístico de construção identitária da classe burguesa no início do século XX, extrapolando no livro a sua função social para fornecer ao protagonista diversas personalidades, à medida que seus familiares lhe ressignificam conforme novas experiências travadas com ele. Para tanto, a análise baseia-se na relação objeto, *representamem* e interpretante proposta por Charles S. Peirce. Rodrigo é o objeto, o seu retrato, o *representamem* e os outros significados dados por ele, Flora, Floriano, Eduardo são seus interpretantes. A partir deste eixo de análise, será demonstrado como o retrato se torna um personagem da obra que influencia o olhar de outros personagens sobre o próprio Rodrigo, tornando-se uma voz relevante no Sobrado.

Palavras chave: Semiótica; Pintura; Romance; O tempo e o Vento.

Abstract: This work establishes a semiotic study of the work *The time and the wind*, focusing on building the profile of the character Rodrigo Terra Cambara from your relationship and your family with your portrait painting. The intention is to see how the picture becomes an artistic object of identity construction of the bourgeois class in the early twentieth century, extrapolating the book its social function to provide the protagonist diverse personalities, as their families resignify you as new experiences locked with him. Therefore, the analysis is based on the object relationship, *representamem* and interpreter proposed by Charles S. Peirce. Rodrigo is the object, your picture, *representamem* and the other meanings given for him, Flora, Floriano, Eduardo are your interpretants. From this axis analysis, it will be shown as the picture becomes a character of the work that influences the look of other characters on Rodrigo himself, becoming an important voice in the Sobrado.

Keywords: Semiotics; Painting; Romance; Time and the Wind.

¹ Doutora em Letras/Literatura e professora na Universidade Federal de Pernambuco.

Este estudo foca-se na relação entre pintura e literatura para a composição do personagem Rodrigo Cambará na saga *O tempo e o vento*. Para tanto, inicialmente, apropria-se da proposta de Mikhael Bakhtin (2002, p.74) de que o romance é formado de unidades estilísticas heterogêneas que o penetram e submetem-se à sua estruturação, tornando-lhe um sistema literário harmonioso, uma “combinação de estilos” para depois associá-la a um estudo semiótico que alarga o foco restrito aos signos verbais “para o escopo mais amplo de um *locus* criativo de confluência de signos verbais com muitos outros tipos e modalidades de signos” (SANTAELLA, 2011, p.1). A intenção é se avaliar a pintura como um signo traduzido para a linguagem literária numa relação intersemiótica em que o ícone ultrapassa a sua função ilustrativa para se tornar um protagonista do enredo, influenciando e dialogando com os integrantes da família Terra Cambará nos dois volumes de *O Retrato*, e ganhando também importância em *O Arquipélago*.

Este trabalho, portanto, estabelece um estudo semiótico, à medida que compreende a semiótica como o estudo da semiose, abordada como “processos e efeitos, no engendramento e interpretação de signos de todos os tipos e formas” (MERREL, 2012, p.13). Em outras palavras, este artigo centra-se na capacidade de um signo traduzir-se em outro e como isso enriquece esteticamente o texto literário estruturado a partir deste diálogo. Por isso, divide-se nas etapas: *A composição do retrato de Rodrigo Terra Cambará: a importância da execução da técnica pictórica e seu efeito sobre o público para a perpetuação da máscara social do patriarca burguês em O tempo e o vento* e *A dubiedade R/retrato na formação da família Terra Cambará e na eternização da figura Rodrigo Terra Cambará no Sobrado*. Ambos tópicos interpenetram-se por analisarem como Erico Veríssimo se apropria do processo de execução, recepção e reinvenção de um retrato pictórico no início do século XX para se entender a personificação deste ícone ao longo da formação da família que o inspira.

A composição do retrato de Rodrigo Terra Cambará: a importância da execução da técnica pictórica e seu efeito sobre o público para a perpetuação da máscara social do patriarca burguês em *O tempo e o vento*.

Na saga *O tempo e o vento*, não é explorada a transposição da representação visual de uma pintura na composição do enredo. O retrato pictórico de Rodrigo Terra Cambará é apresentado ao leitor pela sua descrição na narrativa. Através dela, estabelece-se uma relação entre a literatura e a pintura numa dimensão semântica. Segundo Lucia Santaella (2011), existem três modos de relação semiótica entre literatura e as artes plásticas: sintática, semântica e pragmática. Neste trabalho, foca-se a semântica, pois os traços e o processo de composição da pintura são evocados no texto, a fim de que o retrato pictórico se apresente por meio de palavras as quais corroboram para a compreensão do caráter de um personagem literário (SANTAELLA, 2011). O que se apresenta na narrativa é um processo de tradução em que Veríssimo se apodera de elementos de constituição de um retrato e os descreve, trazendo a técnica da pintura para dentro da linguagem da literatura. E faz isso para que a pintura sirva ao processo

de composição de Rodrigo Terra Cambará. Na história da literatura ocidental, esta relação intersemiótica é observada pela semelhança existente entre a imagem construída na escultura *Lacoonte* sobre o homicídio deste sacerdote e de seus filhos e a descrição desta circunstância na segunda parte da *Eneida*. Apesar de não se saber, com precisão, qual manifestação antecede a outra, é certo que há uma relação intersemiótica entre ambas. Para um apreciador das duas manifestações estéticas, parece que a imagem da escultura serve à composição da personagem épica, cedendo-lhe uma situação visual que na escultura parece ter um tempo congelado e que na narrativa ganha o artifício da ação. As vítimas das serpentes movem-se e sofrem, ganhando uma vitalidade que vai além da circunstância paralisada na escultura. Em *O tempo e o vento*, a relação entre a literatura e a linguagem visual artística repete-se com um traço diferente: não há uma pintura que anteceda ao romance, ela é criada nele e para ele.

Erico Veríssimo apodera-se da funcionalidade social e artística de um retrato pictórico como atrativo de construção identitária da classe burguesa no início do século XX. E a partir destes dois eixos, apresenta duas etapas para a consolidação do seu protagonismo no romance: a motivação do artista de recriar a essência interior de Rodrigo Terra Cambará no quadro e a importância posterior do retrato como objeto de construção identitária do personagem, influenciando o julgamento de familiares e de amigos. Estas duas fases sustentam a hipótese deste trabalho de que a pintura é, em *O Retrato* e em *O Arquipélago*, um tema e uma linguagem relevantes para a própria constituição de seus enredos.

É através da compreensão da relação de Rodrigo com seu retrato que se entende o protagonismo do personagem na saga, revelando uma nova fase dos Terra Cambará os quais perdem uma conotação épica e ganham uma estruturação mais romanesca, a partir da transição da formação de ancestral de herói épico com personalidade estável e expressiva de uma identidade coletiva (LUKÁCS, 2000) na figura do avô Rodrigo Cambará, para a constituição de um personagem de um romance moderno na personalidade do neto Rodrigo, cuja individualidade se transforma por conta de suas experiências e de seus dramas existenciais (LUKÁCS, 2000), afastando-se da primeira imagem do quadro, mas, precisando dela como um burguês necessita de retratos para manter a respeitabilidade em casa e na sociedade. O primeiro indício da relação personagem e quadro se encontra no diálogo entre Pepe e Rodrigo, quando é exposto além do motivo da composição do retrato, o contexto histórico em que será feito:

- Mas que achas de mal nestes retratos? Não estão parecidos? A qualidade da fotografia não é boa? Ou é a pose? Vamos explica-te.
- No tienen alma. Están muertos.
- Que queres dizer com não têm alma?
- Mira, angelito, que vemos em estas fotografias? La imagem miniatural, em sépia, de um hombre. Pero quién puede decidir, al ver estas figuritas? Como é este hombre, lo que pensa, o que sete?
- Mas como é possível uma fotografia exprimir tudo isso?

- Ah, Dices bien, como és posible que una fotografia es una máquina e una máquina não tien alma...

Rodrigo já sorria seduzido pela ideia. Ver-se retratado em cores, de corpo inteiro, não seria nada mal.

- Rodrigo, me gostaria de pintar tu retrato de cuerpo inteiro...No! De alma inteira! Ya estou a ver la obra acabada... Los hombres la miran e descubren tu alma, pero también tus pensamientos, tus deseos, tus pasiones, tu pasado, tu presente y tu futuro (VERÍSSIMO, 2004, p. 116).

Um dos aspectos relevantes no processo da semiose é a “respeito de *como* nós interagimos com os signos e de como os signos interagem conosco” (MERREL, 2012, p. 13). Nesta perspectiva, a comunicabilidade de um signo exige a participação dos sujeitos que o transforma e o adapta aos seus interesses. No caso do retrato pictórico, a comunicação desta obra de arte sempre esteve associada a um deleite estético relacionado ao envaidecimento do retratado. Seria um ícone que projetaria semelhanças físicas e psíquicas do pintado, sobrevalorizando-o. No contexto da obra, esta funcionalidade estética e social do retrato repete-se. Há um diálogo entre um novo burguês e um artista marginalizado pela Revolução Industrial sobre a importância do retrato pictórico em oposição à fotografia. A partir desta circunstância se compreende como pintor e sujeito do quadro se tornam relevantes para a construção de um outro Rodrigo na tela.

O discurso de Pepe de aversão à fotografia exprime o rancor a uma linguagem que minou os serviços de artistas do início do século XX os quais tiveram seu trabalho substituído por um serviço barato, e, muitas vezes, mais eficaz na reprodução da imagem (GOMBRICH, 2008). Pepe precisa da obra para a sua sobrevivência econômica e artística. Por isso, esforça-se em fazer um retrato da alma de Rodrigo, construindo a personalidade do Cambará no quadro segundo a sua interpretação. Assim, por trás da imagem na tela, há outra. Para compor o quadro, o pintor se inspira na imagem do galo da peça *Chantecler* que se acredita o imperador de um galinheiro capaz de fazer o sol aparecer com seu canto como expressa na fala: “Chantecler, tu eres el Gallo. Tu canto ha hecho o sol alzar-se em el horizonte, y al hora o sol acaricia el rostro. Es lá mañana de tu vida” (VERÍSSIMO, 2004, p.117). O olhar do artista é, portanto, um fator relevante de tradução do objeto para a linguagem icônica, resignificando-o conforme seus desejos e impressões. Rodrigo é a segunda voz de composição do quadro. Representa o burguês que precisa do retrato para a construção de sua máscara social, ou seja, da melhor imagem que os outros farão dele ao olharem a tela. A alma, então, do sujeito da pintura tem um valor subjetivo que passa primeiro pelo crivo do olhar do pintor, depois pelo julgamento de quem encomenda, por último, pelo público. Esse triângulo é explorado em *O tempo e o vento* para que se compreenda como uma pintura pode se tornar um sujeito estético numa família, à medida que ganha voz pela sua capacidade de transmitir interpretações sobre o retratado que, muitas vezes, se tornam mais convincentes do que ele mesmo. Após a discussão sobre a importância da concepção do quadro, apresenta-se

o momento quando é retirada a cortina e se dá a reação de Rodrigo diante da imagem revelada na tela:

O pintor começou a desenrolar com as mãos nervosas os panos que envolviam o quadro. Ao ver aquela imagem na tela, Rodrigo sentiu como que um soco. Por um momento, a comoção dominou-o, embaciou-lhe os olhos, comprimiu-lhe a garganta, alterou-lhe o ritmo do coração. Quedou-se a namorar o próprio retrato. Ali, estava, nas cores mesmas da vida, o Dr Rodrigo Cambará todo vestido de preto (Pepe explicava que o plastrão vermelho era uma licença poética), a mão metida no bolso dianteiro das calças, a direita a segurar o chapéu de coco e a bengala. O sol toca-lhe o rosto. O vento revolvia-lhe os cabelos. E havia no semblante do moço do Sobrado, uma certa altivez, de sereno desafio. Era como se- dono do mundo- do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com os olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida.

Havia naquela figura uma poderosa expressão de vitalidade. Era o retrato de alguém que amava intensamente a vida, que tinha ânsias de abraça-la, de gozá-la totalmente e com pressa. Sim, ele se reconhecia naquela imagem: a tela mostrava não só a sua aparência física, as suas roupas, os seu “ar”, mas também os seus pensamentos, seus desejos, sua alma (VERÍSSIMO, 2004, p.124)

Apresenta-se, no trecho, a admiração de Rodrigo diante de seu retrato, ressaltando o olhar do personagem sobre suas qualidades juvenis existentes na pintura que corroborarão para a construção da sua máscara social do Dr. Rodrigo Cambará ao longo de sua história em Santa Fé. Há, então, dois Rodrigos: aquele que olha a pintura e o que é construído por ela. Na finalização do quadro, estes presentes se interpenetram. É o Rodrigo de 24 anos contemplando uma imagem que nas décadas posteriores será alterada por conta do envelhecimento e do comportamento corrompido pela política. Todavia, o retrato permanecerá imutável na sala do Sobrado, como uma referência identitária do personagem para a sua família e para a sociedade. Por isso, o protagonismo da pintura. Os elementos plásticos do quadro sustentarão a imagem que Rodrigo tentará vender de si para as pessoas, mas que será ressignificada pelo olhar de seus parentes ao longo de sua história no Sobrado. Assim, o uso da luz, do movimento, da vestimenta e do espaço na pintura são artifícios relevantes para a composição do retrato como personagem do enredo.

No retrato, a luz está em conformidade com uma técnica iniciada no Barroco cujo propósito era o “domínio da luz para obter o máximo impacto emocional” (STRICKLAND, 1999, p.46). Assim fez Caravaggio, Rubens, sobretudo, Rembrandt, que expandiu os limites do *chiaroscuro*, usando gradações de luz e sombra para transmitir caráter e emoção à composição da psique de seus personagens, em especial, seus autorretratos (STRICKLAND, 1999). No retrato de Rodrigo, a luz sobre o rosto do personagem sobrevaloriza uma caráter que expressa altivez, desafio, tornando-se um fator de construção identitária. A luz torna-se, então, um recurso teatral cujo objetivo é o de se encenar um personagem que seduza o observador. Daí, o seu caráter de ícone. Há uma semelhança tal

entre objeto e signo que a imagem do retrato substitui quem lhe inspirou. Há um outro na tela que encanta por conta de seus artifícios pictóricos, consolidando-se mais no imaginário do receptor do que a própria figura histórica inspiradora.

A impressão de movimento da imagem é outro fator de grandiloquência na construção da imagem do retrato, por conta do efeito dramático do movimento dos cabelos. A impressão é que o vento mexe nos cabelos do protagonista, fornecendo-lhe soberania, reforçada pelo gesto de colocar as mãos no bolso. Estes dois elementos alimentam a construção de uma personalidade no quadro que transita da expressividade de um sujeito individual, para se tornar a representação identitária de uma classe, de uma época e de um *locus*. Isto fica mais evidente na delimitação do espaço na tela.

O espaço é um recurso na pintura usado para a localização da figura pintada num contexto sócio-temporal que serviu a muitos nobres e burgueses para revelar a sua posição social numa época. No retrato de Rodrigo, o espaço ganha protagonismo, como *locus* simbólico de recriação identitária do personagem num tempo-espaço. Rodrigo está no alto das coxilhas com um olhar para frente, como quem contempla um grande futuro. Ora, a coxilha é uma colina própria da região dos Pampas do Rio Grande do Sul e fonte identitária para o gaúcho e para os Terra Cambará, pois muitos integrantes desta família foram enterrados nestas colinas, seja no cemitério de Santa Fé (Ana Terra, Rodrigo Cambará, Bibiana, entre outros), seja ao ar livre na estância dos Terra (Pedro Missioneiro). Estar no alto de uma coxilha exprime soberania, poder, como um integrante que honrará os seus mortos e será um gaúcho diferenciado.

As vestimentas apresentadas no quadro expressam também a intenção do burguês do início do século XX de europeizar-se como fator urbano de distinção em relação à sua origem rural (D.INCAO,2007). O fato do sujeito da pintura usar chapéu de cocô e bengala confirma isso. O chapéu de coco é um apetrecho da moda masculina do final do século do século XIX, associado a homens de negócio ingleses. Do mesmo modo, o uso da bengala e do roupa preta exprimem uma elegância própria aos dândis deste período. Desta forma, todos os elementos de construção da pintura se moldam à imagem do chantecler. E o ícone gera novos interpretantes recriados a partir da imagem. Daí, as qualidades provocadas pela pintura (beleza, poder, vitalidade) tornarem-se mais verossímeis do que a própria figura histórica e a importância que o protagonista dá em evidenciá-las, colocando o quadro em sua sala para a apreciação social, como hábito burguês brasileiro de início do século XX de fazer de sua sala de visita um espaço aberto ao público “para a realização de saraus noturnos, jantares e festas” (D`INCAO, 2007, p.227).

A apresentação do quadro aos integrantes de Santa Fé é descrita no romance como um acontecimento social. A reação de personalidade sociais diante do quadro traz à tona as relações do público com a arte no início do século XX. O comentário do personagem Babalo “Está mais parecido com o Rodrigo do que ele mesmo” (VERÍSSIMO, 2004. p.126) traduz um dos propósitos do retrato pictórico neste período: provocar, seduzir, dominar o público mais pela

subjetividade do retrato do que pela objetividade de sua imagem. A intenção é se apresentar um Rodrigo além de seus gestos banais captados pela máquina fotográfica. A reação de Carmem Binttecourt confirma esta ideia: “É um retrato tão revelador que chega a ser indiscreto” (VERÍSSIMO, 2004, p.125). A indiscrição referida coincide com a visão do artista de seus retratos como aqueles que se distinguiriam das fotografias por revelarem uma psique da personagem. É esta a função da tela para Pepe. O retrato é o seu “canto de cisne” que admirará até mesmo quando não encontrar mais a similitude entre a obra de arte e o homem, como é notado abaixo:

Sentou na frente da tela e ficou a mirá-la com apaixonada fixidez. Rodrigo deu-lhe uma taça de champanha que o pintor a apanhou distraidamente e bebeu com ar de quem não sabe o que está fazendo.

- Tudo passará, hijo. Tu padre, tu Hermano, tua tia, tú, Pero el Retrato quedará. Tu envejecerás, mas el Retrato conservará su juventude. Vamos, Rodrigo, despíde-te del outro. Fez um sinal em direção à tel.- Hoy yá estás mais velho do que no dia em que terminé el cuadro. Porque, el tempo es como un verme que está a nos roer despacito y és del lado de acá de la sepultura que nosotros empazamos a podrir.

[...]

- Aquel si és mi amigo. Mi único amigo. Pero, tú, tú eras um impostor. Precipitou-se para o Retrato de braços abertos e com tanta fúria que perdeu o equilíbrio e tombou ruidosamente, abraçado com el cuadro (VERÍSSIMO, 2004, pp. 142-143).

A cena apresenta a ruptura da simultaneidade entre a personalidade do retrato e a da personagem. Depois do comentário de Pepe, os tempos de cada um serão distintos: o do retrato imutável e eterno e o de Rodrigo, mutável efêmero. Serão duas personagens complementando-se e afastando-se reciprocamente. O que nos leva a uma reflexão sobre o processo de composição da literatura e da pintura. Segundo Lessing (1986, *apud* OLIVEIRA, 2010), a literatura pode expressar ações, já a pintura só pode expressar corpos. A literatura estrutura as palavras em uma sequência temporal, capaz de registrar a transformação de personagens. Enquanto a pintura estrutura cores e formas em uma contiguidade espacial, detendo-se em um único momento no tempo. Em *O Retrato*, isto fica evidente na alusão de Pepe à eternização de um momento sublime da juventude de Rodrigo, aludindo à existência de um outro Rodrigo criado pela tela que progressivamente se afastará do histórico. Este é o ponto fulcral da estruturação da narrativa: os distanciamentos/afastamentos entre o protagonista e a sua pintura, revelando a capacidade do romance moderno de expressar a reinvenção de suas personagens, através da apresentação de suas crises, felicidades, numa apresentação de uma sequência de ações que mostra a mutação da personagem além de uma personalidade “original”.

Rodrigo Cambará é a personagem que mais está de acordo com esta formação moderna do romance em *O Tempo e o vento*. O dois volumes de *O*

Retrato estruturam-se a partir de um jogo de tempos que trazem dois Rodrigues: aquele à beira da morte já sexagenário e o desenvolvimento psíquico de outro em fases que se completam e se contradizem. Há o jovem que chega a Santa Fé diplomado em medicina, envolvendo-se em causas políticas a favor dos mais pobres. Há o chefe de família com uma imagem moral prestigiada pela sociedade e um marido volúvel e adúltero. Há o político maduro que entra em revoluções e as abandona por interesses mutáveis por conta de suas necessidades. A esta sobreposição de perfis que convivem com outros menores, sobrevive o retrato que sustenta o personagem e a família nos momentos de crise e de alegria nos três volumes de *O Arquipélago*. O que se apresentará no próximo tópico é a solidez deste quadro no Sobrado, sendo um outro Rodrigo necessário à perpetuação das identidades do próprio Rodrigo Terra Cambará segundo as interpretações dos seus familiares.

A dubiedade do R/retrato na formação da família Terra Cambará e na eternização da figura Rodrigo Terra Cambará no Sobrado

A saga *O tempo e o vento* se desenvolve pela relação de personalidades da família Terra Cambará com seus objetos biográficos (BOSI, 1994). De modo que a cadeira de balanço, a tesoura, a roca, o xale passam a ser representações de personagens femininas, e o punhal, de masculinas. E todos interligam-se por fazerem parte da história do Sobrado, lhe fornecendo identidade e sendo também seus objetos mistos (BACHELARD, 1998). Entretanto, o R/retrato tem uma função diferenciada na constituição do enredo. Embora seja parte indissociável da sala e uma representação pictórica de Rodrigo Terra Cambará, ele ganha identidades diferentes ao longo da história dos Terra Cambará, personificando-se em diversas situações da narrativa. Isto fica evidente pela oscilação da grafia da palavra. Existem circunstâncias em que a pintura é tratada com um objeto, sendo escrita com letra minúscula, já, em outras, é abordada como uma pessoa julgada de formas diferentes pelos Terra Cambará, ganhando identidades que assumem relações diferenciadas com o sujeito da tela e, por isso, sendo transcrita com letra maiúscula.

Neste tópico, busca-se analisar as relações de Rodrigo, Flora, Floriano, Eduardo e a família com a tela, pretendendo-se avaliar a mutabilidade do quadro segundo a subjetividade de cada um e a sua capacidade de se firmar como um personagem relevante na constituição do enredo, por ser uma pintura aberta a diversas interpretações que estimulam o processo de ressignificação constante de um homem ao longo de sua história. Segundo uma abordagem semiótica, observa-se a interdependência entre *representamem*, objeto e interpretante, focalizando Rodrigo como objeto, o quadro como seu *representamem* e as interpretações de cada integrante da família sobre o quadro como *interpretantes*, ou seja, novos signos criados pela ressignificação dada pela experiência de cada um. Nesta perspectiva, o *representamem* é aquele que representa o objeto e que pode ser interpretado por quem crie em sua mente um signo equivalente ou mais desenvolvido, denominado de interpretante (CP,2.228 *apud* SANTAELLA, 1995).

Este trabalho, então, enfatiza a relevância do signo “na mente do receptor e não no mundo exterior.” (NÓTH,1995, p.66). Cada interpretante criado pela esposa, pelos filhos e pela família referente ao retrato de Rodrigo Terra Cambará é tratado como um novo quadro que se recria a partir do *representamem* em sua incompletude. Isto acontece porque o signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí a sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar. (SANTAELLA, 1995). Assim, a pintura de Rodrigo é abordada como um signo objetivamente vago, na medida que deixa sua interpretação mais ou menos indeterminada, reservando para “algum outro signo ou experiência possível (interpretante) a função de completar a determinação”. (CP, 4.505 *apud* SANTAELLA, 1992, p.50). O que se busca são os diálogos efetivados com este signo como um multiplicador de outros novos signos que, de algum modo, se tornam construtores das identidades de Rodrigo na história do Sobrado.

O primeiro diálogo importante do *representamem* com um interlocutor refere-se às interpretações de Rodrigo dadas ao seu R/retrato em circunstâncias diferentes de sua vida, demonstrando a oscilação da grafia da pintura, conforme o significado que ganha na vida do personagem. Os dois trechos abaixo exprimem fases distintas, transitando do Rodrigo jovem e sedutor encontrado em *O Retrato* para um outro mais maduro em luto por conta da morte da filha mais amada apresentado em *O Arquipélago*, ambos tendo relações distintas com o R/retrato:

Trecho 1:

Rodrigo ficou sentado sozinho na sala, a olhar para o Retrato e lembra-se da expressão de encanto de Toni, a primeira vez que vira o quadro. *Mein Got!*- balbuciara ela de mãos traçadas- *Mein Got!* Tinha a impressão de que seu rosto se iluminava, como se a tela irradiasse luz. *Comme c'est beau, mon Dieu, comme c'est beau!* Disse essas palavras baixinho, como para si mesmo, indiferente às outras pessoas em derredor. Que era que Fraulin achava belo? O quadro ou homem? (VERÍSSIMO, 2004, p.246).

Trecho 2:

Olhava para o retrato com a impressão de que *o outro* lhe sabia o grande segredo. De certo modo aquele Rodrigo de tela e tinta não teria uma qualidade fantasmal? Pertencia a um outro tempo e a uma outra dimensão. (VERÍSSIMO, 2004, p.151).

Nas duas citações, são apresentadas circunstâncias diferenciadas na trajetória existencial de Rodrigo Terra Cambará. Na primeira, o Rodrigo que olha o quadro vive o auge de sua beleza e o que se revela no seu olhar sobre a tela é a rivalidade entre o encantamento que a pintura proporciona nas mulheres e o poder de sedução do próprio personagem. Por isso, a pintura se personifica sendo grafada em letra maiúscula. É um outro com quem o protagonista disputa por conta da dúvida: até que ponto os recursos estéticos do quadro não o tornam mais atraente do que seus atributos reais? Assim, o *representamem* transita da condição de ícone que tem uma relação de similitude com o objeto, metaforizando-se como

um símbolo de virilidade, desejo, juventude, à medida que se ressignifica como interpretante, realizado pelo olhar de Toni inibido e atraído e também pela visão do próprio Rodrigo que se intriga e desafia sua própria imagem. Desta forma, o interpretante engendrado pelo personagem torna-se um contrassigno, ou seja, um outro signo construído pela subjetividade do protagonista que evoca outros significados além dos evidentes na pintura, incorporando, “dentro de si mesmo, um exame cintilante e tremeluzentes de signos” (MERREL, 2012, pp.150-151). E isto acontece pela sua capacidade de ser apropriado pelas personagens que lhe operam uma atividade intelectual, dando-lhe novos significados de acordo com suas experiências.

Na segunda citação, Rodrigo se transforma e, com ele, o seu olhar sobre o quadro. Há ainda uma condição de outro na pintura que ganha um certo distanciamento da vivência do personagem, à medida que se torna um interpretante de uma época e de um homem fantasmagóricos. Esta alteração de significado do quadro exprime a própria situação existencial do personagem que aproxima a tela da mesma condição da filha morta, assombrando-o como uma miragem noturna no Sobrado. Daí, a grafia do R/retrato com a letra minúscula. Nesta etapa do enredo, Rodrigo é o oposto do homem sedutor e a pintura assume a posição de objeto do Sobrado que acompanha tempos diferenciados dos integrantes da família, sendo um tipo de fantasma envelhecido e eternizado. A projeção do homem sobre a tela rompendo fronteiras fica mais evidente no olhar de Flora sobre o R/retrato presente no segundo volume de *O Arquipélago*:

Aos poucos, como que uma onda de calor começou a irradiar do Retrato, reconfortando-a, aquecendo-a. Flora aproximou-se da tela. Lembrava de certas peculiaridades do marido- cacoetes, gestos, o tom de voz, aquele vezo de ajeitar o nó da gravata.

[...]

Flora contemplava agora o Retrato, sacudindo a cabeça lentamente, como uma mãe diante de um filho travesso. Rodrigo pouco mudara naqueles últimos doze anos. Estava agora um pouquinho mais corpulento, e seu rosto, que até os trinta guardava algo de juvenil e quase feminino

[...]

Flora recuou um passo e ficou a comparar a moda masculina do tempo em que aquele retrato fora pintado com as roupas de 1922. Veio-lhe à mente a figura do ex-promotor, primeiro nos seus trajes de “almofadinha”, depois, vestido à gaúcha, como vira no Angico, em cima de um cavalo-capitão das forças revolucionárias. A imagem de Miguel Ruas se transformou na de Rodrigo, que ela visualizou barbudo, triste, debaixo de um poncho, sob a chuva, em meio do escampado (VERÍSSIMO, 2004, pp. 332-333).

O trecho acima refere-se a uma circunstância comum às mulheres da família Terra Cambará a da espera de seus homens enquanto vão para as guerras no Rio Grande do Sul. Flora projeta a imagem do marido no quadro que responde com um calor aconchegante. Cria-se, portanto, uma atmosfera

fantástica em que não se sabe se é o quadro que reage ao olhar da personagem ou se Flora que projeta seus anseios e carências na tela. Contudo, é certa a condição personificada do R/retrato diante da esposa solitária, sendo grafado com a letra maiúscula. O *representamem* é ressignificado, ao passo que a personagem lhe fornece traços físicos e comportamentais não existentes na tela, criando um novo interpretante que, é por si só, a imagem do marido reinventado para saciar a saudade da esposa. Um “outro” surge a partir dos vazios existenciais da própria Flora, recriando o Rodrigo que aprendeu a amar. Todavia, o olhar da personagem não é linear e homogêneo. E o R/retrato se pluraliza. A mesma personificação cede à imagem icônica sem o envolvimento afetivo, quando a personagem analisa imparcialmente a tela e compara o Rodrigo do presente com o de um passado retratado na tela. E o R/retrato volta à sua condição de objeto, pintura que reflete um passado de uma forma de ser e de se vestir de um Rodrigo aos vinte anos e, ao mesmo tempo, torna-se um espelho fantástico do *ethos* de um Rodrigo sofrendo as consequências físicas e psíquicas da guerra. Esta plurissignificação do objeto dentro de um mesmo olhar traduz a relevância semiótica da pintura na obra. Apesar de ser um ícone cuja marca é a expressão de traços particulares de um Rodrigo aos 24 anos, ele é representado por signos diferenciados conforme o olhar de quem o interpreta, projetando seus anseios, medos, raivas ou, quem sabe, convicções. É o que acontece com a relação dos filhos individualmente com o objeto. Segue-se abaixo a projeção de Floriano sobre o R/retrato no segundo volume de *O Arquipélago*:

Eu me comprazia em comparar o famoso retrato pintado por D. Pepe com seu modelo vivo, e, às vezes, quando me pilhava na sala, ficava na frente da sala, namorando a imagem paterna, num espécie de narcisismo, pois era voz corrente que eu me parecia com o Velho [...] eu via naquele retrato a projeção da pessoas do meu pai num plano ideal muito conveniente aos meus sonhos de menino, isto é, numa dimensão que ele não só permanecia jovem e belo, mas principalmente impecável, quero dizer, um Rodrigo que jamais faria a minha mãe sofrer, que jamais sairia atrás de outras mulheres (VERÍSSIMO, 2004, p.102).

O trecho refere-se à memória de Floriano em relação ao seu processo de construção identitária, projetando ideias sobre si e sobre o pai misturadas no R/retrato. Floriano é um personagem que vive a dupla condição da semelhança física com o pai e a educação/influência psíquica da mãe. O seu olhar sobre a pintura tem, por isso, uma dupla significação que transforma o ícone em um símbolo de construção identitária. Sobre a imagem de Rodrigo Cambará, o personagem projeta a sua própria imagem numa identificação narcisista e, ao mesmo tempo, os anseios da mãe, numa fusão de papeis e numa derivação de nomes Flora/Floriano. Ora, neste sentido, o quadro tem a mesma função de espelho psíquico, presente na última reflexão de Flora apresentada neste artigo. Por isso, está grafado com a letra minúscula. Segundo um prisma semiótico, comporta-se como um signo que se traduz conforme o olhar do receptor.

Apesar da imagem manter-se a mesma no centro da sala, ela é ressignificada pelo subjetivismo de quem a interpreta e outros signos se apresentam sobre o retrato pictórico ao longo do desenvolvimento enredo, fazendo-o um catalisador de Rodrigues. A impressão que se dá para o leitor, então, é que para cada interpretação de um integrante da família Terra Cambará há a construção de um quadro sobre o original, isto é, um signo sobre outro, numa relação de semelhanças para com o objeto (sujeito histórico) que se efetiva por conta da interpretação de cada indivíduo em relação a Rodrigo Terra Cambará. Por isso, a pintura se torna um recurso estético relevante para a constituição do perfil de Rodrigo.

A pintura se detém em congelar uma circunstância, uma personalidade por ser uma representação artística de um espaço e de um corpo preciso. Para o Sobrado, o quadro passa a ser a representação de uma identidade a ser apreciada e incorporada à memória de seus descendentes. Todavia, não é um signo fixo e acabado, porque quem o vê o relaciona a suas experiências. Esta sequência de construções de imagens diferentes ocorre porque o quadro é incorporado à estrutura de uma narrativa romanesca cuja composição acontece a partir de um desenvolvimento de ações diferentes em estágios da história do Rio Grande do Sul e da família que o representa. Por isso, o R/ retrato de Rodrigo se torna móvel pois está adequada à linguagem literária que busca distender as imagens simultâneas na sucessão das ações, **enquanto a pintura**, de um modo geral, condensa a sucessão das ações num único instante significativo e sugestivo (OLIVEIRA, 2010, p.69). O quadro, portanto, modifica-se, à medida que o olhar de cada indivíduo do Sobrado se altera dentro de um contexto histórico. O olhar mais associado a um discurso político de um determinado momento da história do Brasil e do Rio Grande do Sul é o de Eduardo sobre a imagem do pai na pintura:

Eduardo voltou-se para o Retrato de Rodrigo Cambará que pendia da parede da sala, dentro de sua moldura cor de outro velho.

- Ali, está o símbolo das coisas que nós comunistas combatemos. O dono da vida, o moço do Sobrado, o morgado, a flor de várias gerações de senhores Feudais, muitos dos quais começaram como ladrões de gado e foram aumentando o seu patrimônio por meio do saque, do roubo, da conquista à mão armada e à custa do suor e do sangue do trabalhador rural. Olha só a empáfia, a vaidade. Parece que ele está dizendo: "Eu sou o dono do mundo, o sal da terra" (VERÍSSIMO, 2004, p. 348-349).

A vitalidade que inspira Pepe a transmitir a expressão de triunfo ao Rodrigo representado no seu retrato pictórico é reinterpretada pelo filho do protagonista com novo sentido: dominação, exploração, imposição de poder sobre os mais fracos. Ora, a imagem é a mesma, mas os contextos históricos e as experiências de cada um são distintos. Pepe pintou o Rodrigo jovem, médico apaixonado por causas sociais, que no início de sua carreira lutou a favor de ideias socialistas. Todavia, Eduardo vê aquele que conheceu mais tarde e que

traiu a imagem inicial, tornando-se o grande senhor de terras a favor de um regime ditatorial, contrário aos seus princípios originais, identificando-se com a representação histórica dos estanceiros do Rio Grande do Sul. Esta alteração de imagens sobrepostas no quadro revela o caráter mutante da personagem dentro da obra que se evidencia mais pelo olhar das pessoas que convivem com ele, observam-no e o projetam na tela, sua maior fonte de identidade.

Um dado importante a se frisar no discurso é a afirmação do quadro sobre Rodrigo Cambará como símbolo. No estudo da Semiótica, o símbolo se diferencia do ícone por sua relação arbitrária em relação ao referente. Segundo Décio Pignatari (2004, p.16), o ícone “mantém uma relação de analogia com o objeto”, sendo exemplificado por objetos, desenhos e sons. Já o símbolo possui uma “relação convencional com o objeto” (PIGNATARI, 2004, p.16). Assim, os ícones “se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação” (PIGNATARI, 2004, p.16). Assim, na fala de Eduardo nota-se a consciência da transição do quadro de apenas imagem semelhante à do pai revelando-lhe, para se tornar a representação de ideias convencionais associadas ao quadro por uma relação mais abstrata. O personagem olha a tela e vê uma figura generalizada além da particular: o fidalgo, o senhor feudal, o patriarca. Assim, sobre a figura individual de Rodrigo são colocados todos os estanceiros que enriqueceram pela exploração dos mais pobres, comparando-o a uma falsa fidalguia pela exploração da terra alheia. É uma visão, portanto, influenciada por um discurso socialista que cala a própria experiência de amor do filho em relação ao pai, depois revelada ao leitor, na sua reação de transtorno com a morte da figura paterna. Percebe-se, portanto, que o olhar de Eduardo exprime a tradução mais evidente do ícone para o símbolo pela criação no sujeito leitor de um interpretante, ou seja, a interpretação do quadro traduzida em outro signo (SANTAELLA, 1995). A multiplicação identitária de Rodrigo mais evidente se expressa nas reações dos familiares, ao olharem para o R/retrato de Rodrigo Terra Cambará na circunstância de doente terminal no terceiro volume de *O Arquipélago*:

Todos agora miram o Retrato, menos Flora que tem os olhos baixos, e, Floriano que observa as reações dos outros à palavra do médico. Julga perceber uma reação de ironia na face de Sandoval; uma impaciente indiferença na de Bibi, um misto de simpatia e de piedade na de Silvia. Quanto à mãe, Floriano nota que não consegue disfarçar um mal-estar (VERÍSSIMO, 2004, p.31).

As reações de cada familiar exprimem a construção estabelecida por cada indivíduo de um interpretante, enquanto o “próprio resultado significante”, ou seja, “efeito do signo”, sendo criado na mente de cada intérprete. Não se visualiza a imagem que cada personagem cria de Rodrigo ao olhar para o seu *representamem*, mas a impressão que esta criação mental deixa no rosto de cada sujeito, expressando o Rodrigo que cada um vê na tela. E a junção destas reações expressa o próprio olhar do Sobrado/família sobre o patriarca. A ausência de um

olhar sobre a tela de Flora exprime as decepções da mulher traída cuja imagem magistral da pintura só reforça a tendência a Rodrigo se impor como homem pela multiplicação de casos fora e dentro do Sobrado. A ironia de Sandoval e a indiferença de Bibi somam-se para a construção de uma nova família nuclear que se estende além do Sobrado e que busca um nova relação com a pintura de Rodrigo Terra Cambará: o parasita burguês que precisa manter hipocritamente a imagem do grande patriarca para se alimentar economicamente de suas posses e a filha que abdica de sua afetividade pelo pai para reverenciar apenas o que sua “imagem” pode lhe fornecer financeiramente. Em contrapartida, o olhar de piedade e de carinho de Silva revela ainda a perpetuação de uma ancestralidade na família. Apesar de não ser filha carnal, a personagem passa a ser aquela que, de fato, carregará no comportamento a tradição feminina Terra Cambará de amar e respeitar seus patriarcas, apesar das adversidades. A personagem olha para, de fato, um pai que está morrendo, mas que intimamente lutará para manter vivo na memória de seus descendentes, apesar de todas as mudanças que estão além do R/retrato e dos erros de Rodrigo. É neste sentido que está a importância do quadro. Trata-se de um ícone que se estende além da história de um homem, tornando-se a sua memória viva, após a sua morte. Como se nota no trecho de desfecho da saga em que se apresenta o olhar de Floriano para o Sobrado após o dia de ritos fúnebres referentes à morte de Rodrigo na última página da saga:

No silêncio do casarão, só ouviu o tique-taque do relógio de pêndulo e, vindo do andar superior, o surdo bater da cadeira de balanço de Maria Valéria. O “Sobrado está vivo”, pensou sorrindo. Entrou na sala de visitas acendeu uma das lâmpadas menores e ficou algum tempo a olhar afetuosamente para o retrato de corpo inteiro do pai. Depois subiu para a água-furtada, ascendeu a luz, fechou a porta e olhou em torno como que já a despedir-se daquele ambiente (VERÍSSIMO, 2004, p.458).

A importância do trecho está em apresentar a interpretação de Floriano sobre o estado de personificação do Sobrado na história da família. O espaço ganha vida pelos objetos que se encontram na sala dos quais o personagem destaca: os sons do relógio e da cadeira de balanço e a presença imponente do R/retrato de corpo inteiro de Rodrigo Terra Cambará. O tique-taque do relógio representa a voz do próprio tempo agindo sobre a casa e, por consequência, os familiares que moram nela. Já o ranger da cadeira de Balanço é a sobrevivência da ancestralidade apesar do tempo, representada na figura vitalícia de Ana Valéria insistindo em guardar o Sobrado, como o fez Bibiana e sua cadeira de balanço. Todavia, o R/retrato é a personificação do sobrevivência do pai além de sua morte como ícone do patriarca que manterá vivo o próprio Sobrado, colocando Rodrigo Terra Cambará como a personagem, de fato, mais importante da família, por conta de sua capacidade de se eternizar como exemplo para as novas gerações, mesmo que seja um exemplo ressignificado *ad infinitum* pelos novos olhares que aparecerão nos seus descendentes posteriores, como já foi observado ao longo deste artigo.

Desta forma, este trabalho estabeleceu um estudo semiótico sobre a saga *O tempo e o vento*, à medida que demonstrou como o retrato pictórico de Rodrigo Terra Cambará transitou da funcionalidade de objeto artístico representativo da construção identitária do burguês gaúcho do início do século XX para se tornar um personagem do enredo nos volumes de *O Retrato* e *O Arquipélago*, influenciando a construção das identidades de Rodrigo segundo as interpretações do próprio protagonista e de seus familiares sobre a tela. Foram apresentados os momentos de concepção, execução e recepção do quadro a fim de que se compreendesse como a pintura é recriada esteticamente na obra, enquanto tema e linguagem, tornando-se, depois, protagonista do enredo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002

BACHELARD, Gaston. **Os pensadores: O novo espírito científico; A poética do espaço**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: abril cultural, 1978.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

D'INCAO, Maria Ângela. **Mulher e família burguesa**. In (org) DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LUKÁCS, Georg. **Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades, Editora. 34, 2000.

MERREL, Floyd. **A semiótica de Charles Peirce hoje**. Ijuí: Ed Unijuí, 2012.

NOTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E, 3).

OLIVEIRA, Andrey Pereira. **LAOCOONTE, DE LESSING, PASSAGEM OBRIGATÓRIA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PALAVRA E IMAGEM**. Revista Graphos. João Pessoa, Vol. 12, N. 2, Dez./2010 - ISSN 1516-1536.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Poesia e outras artes**. Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA). Vol.9 n.2, dezembro de 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>.

_____ **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____ **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

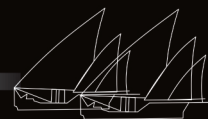
STRICKLAND, Carol e **BOSWELL**, Jonh. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VERÍSSIMO, Erico. **O tempo e o vento, parte 1: O Retrato I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 2: **O Retrato II** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 3: **O Arquipélago II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 3: **O Arquipélago III**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004



VISITA À POÉTICA DE SILVA FREIRE: POR
VÔOS IMAGINÁRIOS

VISIT TO THE POETRY OF SILVA FREIRE:
FOR IMAGINARY FLIGHTS

Epaminondas de Matos Magalhães¹

Marinei Almeida²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Este artigo apresenta a produção poética de Silva Freire, traçando, antes de qualquer coisa, os elementos que compõe sua poética e o entrecruzamento com os elementos regionalistas. Nesse sentido, esse texto faz uma abordagem das obras *Barroco Branco*, *Águas de visitação* e *Trilogia Cuiabana*.

Palavras-chave: Silva Freire; Poética; Vanguardas.

Abstract: This article presents the poetic production Silva Freire, tracing, first of all, the elements that make his poetry and the interweaving with the regionalist elements. Thus, this text makes an approach of White Baroque works, visit the Water and Trilogy Cuiabana.

Keywords: Silva Freire; Poetic; Avant-garde.

1 Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

o
 boi
 bóia
 o olho
 na bolha
 do couro-cru
 bóia o destino na utilidade
 do uso

A poética de Silva Freire vem sendo alvo de inúmeros estudos no cenário Mato Grossense. A partir das relações entre as vanguardas em Mato Grosso, podemos destacar os estudos de Leite (2005), Nadaf (1983), Carvalho (1986), Magalhães (2001), entre outros.

Para um maior entendimento da poética de Silva Freire, é preciso definir o conceito de poética e poesia presente em sua obra. A noção de poesia, mesmo com as transformações ocorridas no cenário mundial, não perdeu força, ao contrário continuou viva como traço da cultura humana e como forma de representação histórica e cultural deste homem. Paz (1982, p. 42) enuncia que *o poema não é uma forma literária, mas sim o lugar de encontro entre a poesia e o homem*. Partindo deste prisma, a poesia e o homem são elos ligados historicamente e culturalmente em que, a partir da poesia, o homem expressa a visão do mundo que o cerca, uma visão que se torna reveladora.

Com a eclosão do Modernismo, a poesia passou por algumas alterações, principalmente no que tange ao enfoque e ao recorte. A linguagem é o ponto chave dessas mudanças.

A poesia de Freire, no que concerne ao movimento de vanguarda, apresenta como característica o radicalismo morfológico textual, simultaneidade dos signos verbais e não verbais, transformando a palavra em objeto e, neste prisma, o texto torna-se matéria de uma sintaxe combinatória.

Freire, ao mergulhar na imagem do mato-grossense, em suas poesias, mostra que as ações das pessoas do Estado não decorrem de atraso cultural ou social, mas estão atreladas à valorização dos elementos de suas tradições.

Em Freire, a cidade de Cuiabá, a cultura mato-grossense são metonimizadas, pois o próprio tecido da história ganha vida, a natureza também é apresentada em suas poesias de forma personificada, adquire vida e pulsa, como pulsa a vida do homem mato-grossense, como podemos ver nos blocos poemáticos apresentados a seguir:

[...]

_ cerrado:
 tecido telúrico
 /processo/
 o ingresso na história

ou

regresso atávico
à origem da raça/ cuiabania
[...] (FREIRE, 1999, p. 43)

- e raça se pereniza:
no caldo quente do tempo
no curvo eco do abraço
na seiva-sangue do jatobá
é para tudo medicinal
é suco-saúde e velaime
êta/ amargo de fedegoso
na forte essência do guaraná
(FREIRE, 1999, p. 53)

A natureza pulsa no poema da mesma forma que pulsa a criatividade do homem cuiabano-mato-grossense, buscando valorizar e mostrar esta cultura rica. Os versos acima demonstram a capacidade imagética de Freire ao criar um universo que transpõe a lógica e a realidade.

Para visualizarmos o modo como o poeta lida com os elementos desta cultura, tomemos como ponto de referência o poema, *Oleiros*, da obra *Águas de Visitação*:

- o oleiro
Escre vi
Vê
(a/e) cri/a/tiv/idade
Da casa que amacia

_ o ombro
o lombo
o escombros da cadunda
/ reparte o passo no espaço

- o forno/fogão
adelgaça
a alça
da forma
na grala
da forma

Repassa de sol
A queimação do tijolo [...] (FREIRE, 1999, p. 27)

Freire vai construindo os elementos do cotidiano do homem mato-grossense(o oleiro) sob um conjunto de metáforas que demonstram sua capacidade de ir além do óbvio. O oleiro escreve no tecido da história suas experiências e sua vida, como as vive. No termo criatividade, entrecortado pelas barras, vemos que o oleiro em sua atividade criativa, cria a própria vida. Atividade que se reproduz no tempo e na história.

Pontes (apud FREIRE, 1986, p. 145) comenta que Freire segue um percurso rumo à *expressão exata do termo no desvendar das coisas* e afirma que a poesia de Freire é plástica por excelência, sua linguagem procura moldar, como oleiro, o oleiro de seu poema, as formas e as roupagens adequadas ao pensamento criador da Poesia. (FREIRE, 1999, p. 145)

Sua primeira obra, *Águas de Visitação*, possui 11(onze) poemas: *garimpo da infinitude, os oleiros, cerrado/raízes, carvoeiro/vegetal, seringal/seringueiro, canavial, as redes, os cavalos, giro do couro cru, os pássaros e campus da universidade*, distribuídos em 44 blocos poemáticos. Esses poemas descrevem um universo histórico de Mato Grosso, de modo que a história se ressignifique pelo olhar do poeta. O homem é carregado pelos desvelos de sua cultura.

Pontes (apud FREIRE, 1986), em um ensaio acerca da obra *Águas de Visitação* assim assevera que *Águas de Visitação* é uma obra que honra a bibliografia mato-grossense: bem impressa, bem ilustrada, diagramada por Wladimir Dias Pino, mundialmente famoso pela criação do poema concreto. (PONTES, apud FREIRE, 1986, 145)

Retornando à dinâmica da obra *Águas de Visitação*, alguns de seus poemas já haviam sido publicados em alguns cadernos de cultura deste estado. Carvalho afirma que há em Silva Freire *uma radicalidade expressional e, as palavras explodem em blocos poemáticos* (1989). Esse processo se manifesta já em sua primeira obra, *Águas de Visitação*, tendo em vista que encontramos não mais versos, mas blocos poemáticos.

O
- pássaro
Choca
O enleio do vôo e
O de que madura a gema do ovo

- sozinho
O bem-te-vi cartola
Palita na macega
Uma cobrinha lacrimossecando [...]
(FREIRE, 1999, p. 137)

Segundo Melo e Castro (1993), há nos poemas concretos uma suposta organização dos blocos na página em branco, suposta organização, pois, esta é apenas aparentemente fixa (formal), tendo em vista que é antes de *tudo ruptura com a relação sintática convencional de tipo discursivo e analítico* (MELO E CASTRO, 1993, p.49). Essa aparência de organização fixa se dissolve na leitura dos blocos, visto que provoca na leitura um emaranhamento da espacialização dos blocos.

É possível, ao leitor leigo da poética de Freire, pensar que suas construções são ao acaso, tarefa sem elaboração. Leite (1986, p. 12), em seu texto *O poeta no mundo da palavra*, afirma que a *poética de Silva Freire, não é atividade lúdica, é experiência séria, pesquisa original, reinterpretação da palavra ou sua adequação*

ao mundo em que vivemos. Há um incessante trabalho com a palavra, a fim de criar construções que burilem os sentidos usuais da própria palavra.

Esses blocos poemáticos presentes nos poemas de Silva Freire, que “aparentemente” apresentam uma estruturação fixa, são móveis, uma vez que não sabemos a ordem da leitura ou da visualização, que fazemos conforme queremos. Lemos e vemos de diferentes ângulos. O diferencial do poema concreto em Freire é a possibilidade de ver e ler como a luz em um diamante, em que cada feixe projeta inúmeros ângulos. Assim é a sua poética: a espacialização dos blocos projetam diferentes ângulos de leituras. Melo e Castro (1993) afirma que a recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda, o que reforça o teor vanguardista de Silva Freire.

A mensagem explode aos olhos do leitor que a visualiza e a lê. Toda palavra na poesia de Freire se desdobra sobre novos e vários campos semânticos. A realização dos sentidos possíveis se alargam na infinitude de suas palavras e ideias matrizes sobre a cultura cuiabana. Em seus poemas há um número infinito de leituras que revelam e desvelam o homem, seu mundo e suas ideias. A cada nova leitura, o leitor engendra sob novas criações, participa da própria feita, não mais formal, mas semântica. A feita do texto, pelo leitor, passa a ser realizada e concretizada pelo ato da leitura, pelas implicações e integrações que esta provoca no leitor.

Jauss (1979) quando desenhou sua teoria da recepção na Alemanha lançou bases para uma mudança significativa concernente ao ato de ler. Ele compreendia que a leitura é um ato social e criativo em que os sentidos só se realizam e se concretizam na integração texto e leitor. Portanto, o leitor passa a ser visto como um sujeito cujas energias não se esgotam, mas há um movimento contínuo de interpretação e significação das informações dados ou transmitidas ao leitor.

Na poética de Freire, a *leitura torna-se assim um ato criativo por excelência, e daí melhor afirmar haver intérprete e interpretação.* (PONTES, 1986, p. 145).

Ao longo dos onze poemas de Águas de Visitação, vemos a história e a cultura adquirirem vida, no tecido do tempo e da memória. Possari (1999) afirma que, na escritura de Freire, *temos profissões, espaços produtivos, o extrativismo, o artesanato, a criação de gado, o garimpo, o espaço físico, como o cerrado, enfim espaço mato-grossense* (1999, p. 10). Em *Seringal/seringueiro* vemos nitidamente a história e a cultura do homem mato-grossense/rural ganhando contornos, tudo é recriado.

- seringa é de pé-de-pau
-borracha dá na fumaça
/é de fumada que se acaba/

- de talhe maduro
a madeira
se talha no íntimo
tímido
no curtido convívio
da faca seringueira

- a árvore seringueira
 seringa
 seu leite
 na tigelinha
 Que o seringueiro não visga
 (FREIRE, 1999, p. 69)

Nesses três blocos poemáticos, a seringa, objeto de trabalho de muitos homens, ganha não só propriedades financeiras, mas em relação a ela esse homem tem certo respeito, como se está o pertencesse, pois se talha no íntimo/tímido. Aos poucos a seringa vai ganhando contornos humanos, como se fosse a parceira diária no curtido *convívio/da faca seringueira*.

Nesse bloco, vemos a pujança da história do homem mato-grossense, que revela a história de outros brasileiros, os seringueiros, que adentraram a mata destes sertões para extração da seiva das seringas. Demonstra, ao lado da história, a cultura de um povo que viveu lutas diárias. É preciso mencionar que as personagens que habitam seus poemas não fizeram ações inumanas, ao contrário, foram homens que viveram e sofreram ações humanas.

- o corpo-cargueiro
 (cacunda da mata)
 se defunta
 nos confins do delírio
 que legitima a madeira.
 (FREIRE, 1999, p. 69)

A partir das várias premissas que circundam a tessitura poemática de Freire, conforme veremos, não podemos deixar de destacar o papel da radicalidade do concretismo, pois em seus poemas vemos que esta ocorre por meio da própria palavra que explode em blocos poemáticos. Como podemos perceber no seguinte bloco:

_ na fAce
 De pau-a-piquE
 O carvoeIro
 barrOteia
 seU deixar
 (FREIRE, 1999,p. 15)

Neste pequeno bloco poemático, as coisas são personificadas, o carvoeiro ganha vida, se move no tecido da escritura telúrica, como, afirma Carvalho (1986). Há, também, neste bloco poemático, o encadeamento das vogais sobrepostas nas palavras formando a sequência do AEIOU, reproduzindo, já, na própria estrutura do bloco o jogo lúdico das palavras. Os objetos, carvoeiro, ganham vida não porque *são tocados ou tangidos, mas porque o escritor lhes dá alma própria e evidente*, (Neto, 2001, p. 42) enxerta por assim dizer, a vida.

Nas palavras de Neto (apud Freire, 1986, p. 308),

Na VITALIZAÇÃO não há restituição à vida nem se trata de dar vida nova a algo. O mecanismo de SILVA FREIRE consiste em introjetar vida, desde logo, em suas criações, incorporando-lhes características e valores conscientes. Aí as coisas(até as incorpóreas), **se determinam**, isto é, se guiam sob o domínio de certa ordem lógica de desígnios.(NETO, apud FREIRE, 1986, 308- grifos do autor)

Freire injeta vida nos objetos, nas cenas descritas em sua poesia, mostrando a grande capacidade de manipulação da linguagem, o que reporta diretamente aos princípios lançados no *Manifesto da Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, ao definir que:

[...] a poesia concreta, começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história- túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia. (CAMPOS, 2006, p. 71)

Vejamos como a vida das palavras é transplantada para as poesias de Freire no poema Carvoeiro/vegetal, de Águas de Visitação.

	- na córnea dos olhos /fulige/ Vago vento agosto oestino Primaverando...
- Carvoeiro: Múltiplo ser Num lasquear o enredo Da lenha	
	- nessas entranhas Seu tostado parto Revivente de vida (FREIRE, 1999, p.55)

A vida não pulsa, nas coisas inanimadas, por Freire lhes dar aspectos humanos ou movimento simplesmente, mas porque as coisas podem viver autonomamente. Neste sentido, o carvoeiro pulsa, vive, age e recebe é um múltiplo ser. A existência está na autonomia da ação gerada por este carvoeiro.

Não podemos perder de mente que Freire, mesmo nas relações vanguardistas que depreendem sua poesia, traz o visceral trato da cuiabania, elementos do regionalismo que, de certa forma, estão muito mais emoldurados e sólidos em sua poética.

- a tecedeira
fia
afia
seus dedos

no fuso
do uso
no emblema da linha
no confuso tear do dinheiro

- no rendado que pende
rede é faca vazia
desafia
o corte que afia [...] (FREIRE, 1999, p. 97)

Em Freire, a cuiabania estende-se a toda cultura mato-grossense e, como tal, vemos, neste bloco poemático, uma atividade comercial muito própria do universo mato-grossense, as fiadeiras/tecedeiras, que fiavam *no confuso tear do dinheiro*. Em um Mato Grosso de poucas atividades comerciais, ergue-se uma cultura local empenhada na atividade artesanal, cujo papel é a própria sobrevivência das fiadeiras, sem a intencionalidade de riquezas futuras.

A cultura das fiadeiras sobrevive, pois *a rede é faca vazia/desafia/o corte que afia*. Desafia o progresso, pois permanece ainda viva na memória e nas atividades daquelas que repassam às gerações futuras esta arte, desafia a história, pois não sucumbe ao próprio progresso.

Possari (1999) diz que

[...] os poemas (de Silva Freire) são menos louvor e mais historicidade; desvelam os valores de Mato Grosso- não com saudosismo ou bairrismo- mas através de um processo de construção e de re-construção de história, de cultura, de ecologia e de filosofia. (POSSARI, 1999, p. 10)

Em 1989 é publicada sua obra *Barroco Branco*, que já traz na disposição gráfica da capa sua radicalidade com o verso, a atomização das palavras, a utilização do espaço em branco entre outros elementos.

barro oco
oco branco
barroco
branco

Neste pequeno bloco, é possível visualizar o asseverado por Magalhães (2001) ao afirmar que

[...] a palavra na obra de Silva Freire, não é apenas o ponto de partida, mas o campo gravitacional físico e semântico de experimentação estética, pois é a partir da palavra que ele constrói o seu império de imagens, exercendo a metalinguagem (o próprio debruçar-se sobre a palavra, redescobri-la), valorizando o trabalho artesanal com o vocábulo e, sobretudo, atualizando em textos de grande representatividade para Mato Grosso as teorias de vanguarda de 1950 a 1960). (MAGALHAES, 2001, p.164)

A partir da espacialização do título-poema da obra *Barroco Branco*, somos levados às reflexões de Melo e Castro (1993), quando este afirma que o interessante nas colagens concretas são:

[...] a autopotenciação dos objetos uns em relação aos outros, num espaço visível. Os materiais são óbvia e abertamente escolhidos pelo poeta, que os cola procurando o equilíbrio de tensões entre os seus usos como objetos (ou as suas proveniências) e o seu significado recíproco no espaço de ideograma complexo assim construído. (MELO E CASTRO, 1993, p. 46)

Neste sentido, em *barro oco/oco branco/barroco branco* vemos a atividade de colagem dos signos que se transformam em símbolos e objetos, refletindo simultaneamente *um tempo em que se vive e vive-se para sobreviver*, nas palavras de Melo e Castro (1993).

Há, nas poesias de Silva Freire, a tensão entre ver e ler, uma vez que o poema concreto está muito mais para ver do que para ler. Ao homem do modernismo é dado a possibilidade de ver e ler simultaneamente. Os poemas concretos e, neste caso, os poemas de Silva Freire, unem tempo e movimento, há um tempo e uma cultura se mostrando e sendo mostrada, que se movimentam nas imagens criadas e nos ideogramas.

Como proposta já anunciada em *Águas de Visitação, Barroco branco* continua a apontar um pioneirismo em Mato Grosso, o movimento vanguardista, chamado Concretismo. Segundo Carvalho (1989, sp), encontram-se nesta obra *as inúmeras possibilidades de decomposição e manipulação dos blocos poéticos de Silva Freire, no contexto do poema*.

- reCORdar é pensar
Que a COR dói
- SonhAR é sentir
Que o AR... ri (FREIRE, 1989, 53)

É possível verificar, neste pequeno bloco do poema *De conceitos...*, que a cada decomposição ou manipulação das palavras emergem simultaneamente a esta outros sentidos, outras possibilidades para pensar e encarar o poema. Surgem, neste bloco, duas outras palavras COR e AR através da sobreposição das palavras iniciais recordar e sonhar.

Segundo Carvalho (1989, sp), *assim, oferece-se a possibilidade potencial de, a partir de um bloco poético qualquer, o intérprete (leitor) poder realizar seguidas integrações, sem perder a obra, contudo, seu dinamismo estrutural*.

A obra, como afirma Carvalho (1989), passa a ter movimento, pois a cada leitura uma nova interpretação surge e, a cada leitura, o leitor é levado a criar, a fazer invenções com a própria invenção proposta pelo poeta. O leitor, agente ativo, não mais lê, mas cria junto com o poeta, ou melhor, recria a própria invenção. Vê-se, em *Barroco branco*, um ato criativo que não se finda, mas que se renova a cada inovação.

Silva Freire, em Barroco Branco, como em outras obras, não se limita a parâmetros formais de criação. Esses parâmetros são insólitos demais para abarcar toda inventividade poética de Freire, seu universo poético é movediço e se renova a cada poesia.

Em suas poesias, além de um teor didático criativo e informativo, pode ser visto um valor humano, um elemento célebre, o homem.

Em 1986, é publicada a obra *Silva Freire: social, criativo e didático*, resultado do projeto *Mostra permanente de escritores mato-grossenses*, idealizado pelo Departamento de Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso. A obra compreende textos em prosa (contos, crônicas e cartas), bem como poemas e traz uma pequena fortuna crítica acerca de toda inventividade poética de Silva Freire. Apresenta, ainda, imagens e fotografias do poeta em diversos momentos de sua intensa vida política, cultural e social.

Em *Trilogia Cuiabana* (em apenas dois volumes), composta de poemas longos, é apresentada a cidade de Cuiabá, não com mera descrição do espaço, mas com sua gente, seus costumes, de forma a retirar do povo cuiabano elementos próprios de sua cultura, dessa cidade que adquire vida e movimento.

Romancini (2005, p. 190-191) afirma que

Silva Freire aborda todos os aspectos da vida de relações, das brincadeiras entre os amigos, da boemia, do amor pelo futebol e das pescarias [...] O universo [...] na poesia de Silva Freire é extremamente rico. (ROMANCINI, 2005, p. 190-191)

Em *Trilogia Cuiabana*, Silva Freire revela uma cidade de seus tempos de infância, das brincadeiras entre amigos, da boemia. Um passado baseado em ações cotidianas, o que se consolida à medida que, singularmente, o autor reconstrói a realidade, pondo-a em contato com o presente. Neste contato com o presente, o passado se reconstrói de outra maneira, permeado pela evolução imagética do indivíduo que poetiza essas lembranças. O que aparece nos poemas, desse modo, não é uma cidade, mas um lugar recriado, uma cidade que vive, que pulsa lentamente no frenético progresso que avançava no Brasil.

_ foi no aeroporto
Deste bar remoto
Que iluminei de talco a espera deste espera...

_ finalmente o garçom que estimo
Saiu de seu cansaço
Para mologar com as bordas bêbados
dos copos

___ seu si-mesmo ressona num
canto do balcão...
de lado/único cachorro
se engorda de migalhas unidas
dessas farturas momentâneas
(FREIRE, 1991, p. 239)

Pode ser visto, claramente, a atomização dos blocos no papel criando figuras geométricas e, em segundo, a lentidão como tudo vaga no curso da história nesta cidade em que o tempo resiste ao próprio tempo. Silva Freire tinha como projeto valorizar os aspectos locais, a fim de que não se perdessem.

Magalhães (2001, p. 166) entende que nos dois volumes de Trilogia Cuiabana as imagens se apresentam como se tivessem sido *flagradas por uma câmera, aos poucos, rápidos quadros, estórias e ambientes vão desfilando aos olhos do leitor. Cuiabá vai criando corpo física e culturalmente a cada página*. A poética de Freire, vai aos poucos, desenhando os contornos de regionalidade, vai definindo os traços de sua gente e de seus costumes.

A temática presente em suas obras apresenta a grande capacidade de sensibilização e de capacitação das vicissitudes do homem mato-grossense, pois explora temas nunca antes navegados³ na literatura mato-grossense, como em seu poema *Gool, círculo Azul ao Sul do Azul*, presente na obra Trilogia Cuiabana. Neste poema, Freire vai delineando os contornos de todo o jogo de futebol, esporte cultuado não só pelos grandes centros urbanos, mas também pelos locais marginalizados.

de chapéu
nO chuveirO
O craque nãO molha
A memória....

[...]

O gandula
Adula
A gula
Que pula/ de braçOs abertOs

[...]

O estádiO fica sentadO
templO OcO
riscandO de ritmO
mOrdidO de gritO
trilhado de apitO
templO OcO
O c O
(FREIRE, 1991, 335-340)

Neste poema, Freire encena todo o conjunto de atores que compõem um jogo de futebol, bem como o próprio estádio que se personifica na visão do

3 O termo nunca antes navegados, é utilizado pelo poeta Luís Vaz de Camões, em sua epopeia, *Os Lusíadas*, para designar a capacidade de desbravação rumo as Índias, utilizamos esta expressão, para designar a inventividade de Freire, rumo a temas ainda não explorados na literatura brasileira de expressão mato-grossense.

poeta. A inventividade concretista está marcada pela geometria do **O** maiúsculo que remete diretamente à diagramação/forma de uma bola de futebol. Portanto, o poema traduz, da disposição dos blocos e às palavras, a essência da dinâmica do futebol.

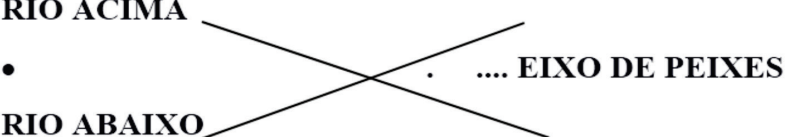
Nestes dois blocos de Freire, confirma-se a ideia apontada por Cunha (1979, sp) de que sua *mensagem não vem pronta para ser consumida. É uma espécie de matéria prima que coloca à disposição do leitor, convidando-o a elaborá-la criativamente*. Desta forma, aparecem os atores do futebol, o gandula, o estádio, o gol e todas as relações que se encadeiam neste sistema. Não há apenas um único tema, mas vários gravitando nos blocos poemáticos.

O leitor não é convidado somente a ler os poemas, mas a fazê-los, ou refazê-los a partir de suas criações. O leitor redimensiona a poesia, dá novos contornos.

Se a aspiração maior da humanidade hoje é fazer do homem sujeito de suas ações, um dos requisitos básicos para a concretização desse ideal é transformá-lo de receptor passivo que tradicionalmente foi, a agente de sua própria existência. Os poemas de Silva Freire oferecem essa oportunidade, indicando inteligentemente o essencial, deixando ao leitor a sublime tarefa de seguir sozinho no processo de construção ativo e infinito. (CUNHA, 1979, sp)

A obra *Trilogia Cuiabana* traça os perfis da cidade de Cuiabá, inicia estabelecendo uma abrangência geral, depois delimita para os bairros até chegar a sua gente e seus costumes. Existe na obra uma visão pormenorizada da situação simbólica da história-cultural desta cidade.

Na obra *Trilogia Cuiabana*, encontram-se inúmeras explorações que causam surpresas estéticas ao leitor, como é possível ver no seguinte bloco poemático/ideograma.

RIO ACIMA 
 • **EIXO DE PEIXES**
RIO ABAIXO

A disposição do verso projeta a imagem da espinha de um peixe. As palavras rio acima/rio abaixo dão ideia do movimento cíclico desse peixe e revela a imponência do rio, como curso da vida.

A figura-símbolo apresentada neste bloco poemático revela a vida do homem mato-grossense frente à modernização dos grandes centros, aparece nitidamente a singularização humana. Neste sentido, o homem mato-grossense, na poesia de Freire, participa da construção da identidade a partir do imaginário, repousando-se nas tradições, lendas e costumes. A palavra se metamorfoseia, literalmente, na imagem que tenta representar, portanto, ela - a palavra - não mais se representa apenas semanticamente, mas assume a posição verbivocovisual.

Todas as possibilidades sígnicas, como visto no poema rio abaixo/rio acima/eixo de peixes, ocorrem simultaneamente, portanto, neste bloco, o som, o visual e o verbal se enviesam de tal forma que é impossível tê-los separadamente.

Há uma relação de complementaridade entre o símbolo/imagem do peixe e o texto. Ambas, imagem e texto, estão concatenados sob o mesmo viés, mostrar a transitoriedade do rio e o cruzar dos peixes. O texto deixa clara a ideia dos movimentos dos peixes e a imagem criada pela diagramação vai ao encontro desta perspectiva.

Em *Trilogia Cuiabana*, encontramos fortemente marcado o elemento regional e a estética concretista. A representação do elemento regional se dá, no livro, desde a representação da linguagem oral do povo cuiabano às descrições de apelidos.

Cotxipó-da-ponte
 É reduto e atalaia na resistência estacada
 De seresteiros
 Ou resumo orquestral
 De chorinhos
 Rasqueados
 E valsas puras

Quase um turbilhão de abismo tropical de Rosa...
 (FREIRE, 2001, p. 90)

Consta, nestes versos, o dialeto⁴ cuiabano (tche, txi), que compreenderá um dos elementos para formar a expressão cunhada pelo próprio poeta, cuiabania. As marcas da oralidade presentes em seus poemas provocam surpresa e estranhamento no leitor.

Em *Trilogia Cuiabana*

[...] Cuiabá fala por si mesma, através de seu povo. E Silva Freire, ao incorporar o patrimônio popular à tradição vanguardista do Concretismo, une o popular ao erudito, dialogando com os textos históricos, jornalísticos, jurídicos e outros, na confabulação do texto novo. (ROMANCINI, 1986, p. 171)

Em *Trilogia Cuiabana*, o visceral trato com a cuiabania, com a criação concretista está intimamente ligado a uma linguagem bem humorada, às galhofas daqueles que sentam às portas das casas nas tardes para as conversas e as risadas.

Encerramos este primeiro capítulo com o pensamento de Leite (2006) a respeito da junção entre vanguarda-concretista e regionalista na poética deste autor mato-grossense.

[...] há que se considerar aqui que o regionalismo que se verifica e aponta na poética de Silva Freire [...] soma-se não apenas a um teor mais realista e

4 Neste trabalho adotamos designação dialeto, conforme definição de Cox (2008).

de crítica social como também a uma rara qualidade literária e artística dos textos. (LEITE, 2006, p. 112)

Freire dá ao regional a universalidade tanto almejada nas manifestações artísticas. Ao invés deste movimento restringir a sua localidade, neste caso a capital ou ao Estado de Mato Grosso, ele a lança para o Brasil. Cunha já havia previsto que o poeta, parte do regional em busca do universal [...] quanto mais regional for o escritor, tanto mais universal será.

Referências

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, A.; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4ª ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Cristina. Silva Freire pro(e)ador. IN. FREIRE, Silva. **A Japa e outros croni-contos cuiabanos**. Cuiabá: Carliani e Carniato, 2008

_____. **A valorização da cultura cuiabana na prosa de Silva Freire**. XI Congresso Internacional ABRALIC. Disponível em www.abralic.org.br/cong2008/.../pdf/019/MARIA_CAMPOS.pdf. Acessado em 10/12/09

CARVALHO, Carlos Gomes de. **A poesia em Mato Grosso**. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.

_____. Uma escritura telúrica. IN: FREIRE, Silva. **Barroco Branco**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso- ED. Amazônica, 1989.v. 1 e 2.

_____. **Panorama da Literatura e da Cultura em Mato Grosso**. Cuiabá: Verde Pantanal, 2004.

CUNHA, Célio da. Denúncia e esperança na poesia freireana(Prefácio). IN. Freire, Silva. **Águas de Visitação**. 4 ed. Cuiabá: Leila Barros da Silva Freire, 2002.

_____. Denúncia e esperança na poesia freireana(Posfácio). IN. Freire, Silva. **Águas de Visitação**. 1 ed. Cuiabá: UFMT, 1979.

LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá : Cathedral, 2005.

_____. **Nas brenhas do regionalismo em Mato Grosso: literatura, vanguardas e identidade**. Relatório (Relatório de Pós-Doutorado), Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Literatura, vanguardas e regionalismos: poéticas em trânsitos e fronteiras**. XI Congresso Internacional ABRALIC. Disponível em www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/.../MARIO_LEITE.pdf. Acessado em 12/12/09.

LIMA, Marinei Almeida. “Pindorama: um passeio em seu texto editorial”. IN: RAMOS, Isaac Newton Almeida; RODRIGUES, Agnaldo (Orgs.). **Ensaio de Literatura Comparada: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde**. Cáceres, MT: Unemat Editora, 2004.

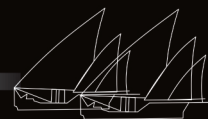
MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: UNICEN, 2001. (Coleção Tibanaré)

NADAF, Yasmin Jamil. A obra poética de Silva Freire. IN: Freire, Silva. **Silva Freire: Social, criativo e didático**. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986

PONTES, José Couto Vieira. Águas de Visitação. In: Freire, Silva. **Silva Freire: Social, criativo e didático**. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986.

POSSARI, Lucia Helena. **Prefácio a 3 edição de Águas de Visitação**. IN: FREIRE, Silva. Águas de Visitação. Cuiabá: Adufmat, 1999.

ROMANCINI, Sonia Regina. Leituras do Cotidiano em Silva Freire. IN. LEITE, Mário Cezar Silva(org.). **Mapas da Mina**. Cuiabá: Cathedral publicações, 2005



A METAPOESIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO E
EM PAULO HENRIQUES BRITTO

METAPOETRY IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND
PAULO HENRIQUES BRITTO

Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo (UNITOLEDO)

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Com este trabalho, pretendemos demonstrar como os poetas brasileiros João Cabral de Melo Neto e Paulo Henriques Britto discutiram o fazer poético a partir, essencialmente, de seus metapoemas. O primeiro é poeta consagrado nacional e internacionalmente e, constantemente, objeto de estudos e pesquisas. Situa-se entre os maiores poetas de língua portuguesa, dado seu rigor construtivista, como o poeta geômetra. O poeta Paulo Henriques Britto surgiu nos anos de 1980 e sua poesia logo chama a atenção da crítica à vista da singularidade de sua proposição poética. Sua poesia retoma as formas clássicas de elaboração do poema, essencialmente o soneto, e com elas passa a dialogar indo da restauração pura e simples à implosão e reinvenção das mesmas. Paulo Henriques Britto, como o foi João Cabral, é um poeta permanentemente inquieto – consequentemente instigado a discuti-la – com a questão do fazimento da poesia, do poema. Tomando por base, principalmente, os estudos jackobsonianos em *Linguística e Comunicação* (1970), barthesianos em *Elementos de Semiologia* (1971) e “Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira”, ensaio de Gilberto Mendonça Teles, publicado em seu livro *Retórica do Silêncio I* (1989), discutiremos, neste texto, como esses dois poetas desenvolvem essa questão, sobretudo, metapoeticamente.

Palavras-chave: João Cabral; Paulo Henriques Britto; Metapoesia.

Abstract: In this paper, we aim to demonstrate how the Brazilian poets João Cabral de Melo Neto and Paulo Henriques Britto discussed the poem making from their metapoems essentially. The first one is national and internationally established poet and constantly object of studies and researches. He has been considered one of the greatest Portuguese-speaking poets, because of his constructivist rigor, as the geometrician poet. The poet Paulo Henriques Britto emerged in the 1980s and his poetry soon drew attention of the critics for the view of the uniqueness of his poetic proposition. His poetry returns to classical forms of development of the poem, essentially the sonnet, and through them he dialogues from pure and simple restoration to implosion and reinventing them. Paulo Henriques Britto, like João Cabral, is a permanently unquiet poet - therefore he is urged to discuss it - regarding of poetry and poem making. Based on mainly the Jackobson's studies in *Linguística e Comunicação* (1970), Barthes' studies in *Elementos da Semiologia* (1971) and “*Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira*,” an essay of Gilberto Mendonca Teles, published in his book *Retórica do Silêncio I* (1989), we discuss how these two poets develop this issue, especially metapoetically.

Keywords: João Cabral; Paulo Henriques Britto; Metapoetry.

A metalinguagem como um procedimento na criação poética não é de agora. Todavia, o recurso que dela tem feito poetas, cujo exercício crítico se faz tanto fora da obra, ao escrever sobre o fazer poético, quanto na obra, em que seu fazer poético se tece sobre o que lhe parece ser o poema, passou a ter maior relevância e sistematização na modernidade. O poema pondo em questão a própria poesia ganha essa dimensão e amplitude principalmente a partir de poetas como Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Paul Valéry. No Brasil, serão os modernistas que tornarão esse fazer poético um procedimento recorrente. Mas ganhará destaque, em meio à dos demais, a poética de João Cabral de Melo Neto. Em sua obra, a metapoesia tornar-se-á a dominante. Com mais contundência, isso se instaura a partir de *A Psicologia da Composição, Fábula de Anfion e Antiode* (1947). E a par desse poeta-crítico, atuou o crítico-poeta que escreveu e falou difundindo seu entendimento do que devia ser a poesia.

Esse procedimento metapoético se estenderá praticamente como algo natural na poesia das gerações subsequentes. Na contemporaneidade, desde os anos 1980, na poesia de Paulo Henriques Brito, a recorrência ao metapoema é uma constante de livro a livro, desde o primeiro, *Liturgia da Matéria* (1982), até o mais recente, *Formas do Nada* (2012).

Este trabalho procura demonstrar como cada um desses dois poetas desenvolve sua concepção de poesia principalmente por meio da construção de seu próprio poema.

Tal procedimento literário passa a ter maior evidência a partir do momento em que os estudos linguísticos estabelecem, entre suas inumeráveis questões de linguagem, o que se denominou “as funções da linguagem”, consolidadas com o ensaio “Linguística e Poética” de Roman Jakobson, que, no Brasil, aparece constante de sua obra clássica *Linguística e Comunicação* (1970).

“Duas das seis funções da linguagem consignadas por Jakobson serão muito caras aos estudos literários: a função poética” e a função metalinguística. Quanto a esta, dirá que “Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem.” (Jakobson, 1970, p. 127.)

Ora, assim considerando, logo se observa que não só às ciências da linguagem e a outras será a metalinguagem uma ferramenta imprescindível, mas também o será aos estudos literários. De um lado, tem-se a linguagem especializada da teoria e da crítica literária com a qual o especialista analisa uma obra, configurando-se, assim, um caso de metalinguagem que tem este objeto de arte verbal como o objeto de linguagem a ser investigado. De outro lado, tem-se a obra de arte literária de cuja fatura o escritor, ou a voz a que dá lugar, faz considerações sobre o ato composicional à medida que a vai construindo.

Discutindo a questão da metapoesia, no ensaio “Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira”, diz Gilberto Mendonça Teles:

Como se vê, a *metalinguagem* constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética –, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia)

se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se porém perante o *texto*: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria. Mas para o fim especial desse trabalho, a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária:

- a) uma *exterior*, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários, entrevistas, etc.;
- b) outra *interior*, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou *metapoema*. Observe-se que no passado a atitude metalingüística é percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança), à linguagem (palavras, verbo sintaxe etc.) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, de João Cabral de Melo Neto. (TELES, 1989, p. 124-125)

Quanto a João Cabral, podemos reafirmar que se trata de um poeta-crítico e um crítico-poeta, cuja concepção do que é e como deve ser sua produção poética e de como deveria realizar-se a poesia moderna é objetiva e rigorosamente única. Essa concepção, essencialmente a partir de *Psicologia da Composição, a Fábula de Anfião e Antiode* (1947), cuja epígrafe já é reveladora – “*Riguroso horizonte*” –, torna-se o eixo norteador por que se conduz, desde então, sua produção poética.

Na obra supracitada, o sujeito poético revela a exaustiva luta por desvencilhar-se da intrusão do que se costuma aceitar como a inspiração sentimentalista: “[...] Ó **acaso**, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó **acaso**, vespa / oculta nas vagas dobras da alva / distração; inseto / vencendo o silêncio / como um camelo / sobrevive à sede, / ó **acaso!** [...]” (MELO NETO, 1997, p. 56). (Grifos meus)

Esse poeta geômetra e construtivista, como ficou sendo compreendido em meio à crítica literária, intransigentemente, preconizava a ideia de que o poema “se faz com palavras”. Trabalhadas sob o rigor da construção reflexiva, em que o verso pensado estabeleça a devida imagem pretendida, as palavras vão configurando, materializando o texto poético.

João Cabral defende esta concepção de poesia tanto em seus inumeráveis metapoemas quanto em textos – ensaios, conferências – escritos a esse respeito. Isso pode ser constatado num recorte mínimo que se fizer de sua obra em verso e prosa. No primeiro caso, basta recorrermos a alguns dos muitos metapoemas disseminados ao longo de sua obra poética. Num rápido, mas significativo recorte diacrônico da mesma, vejamos esses exemplos:

De Paisagens com Figuras:

Alguns toureiros

[...]

sim, eu vi Manuel Rodrigues,
Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
 com mão serena e contida,
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema:
 sem perfumar sua flor,
 sem poetizar seu poema.

(METO NETO, 1997, p. 131)

De A educação pela pedra:

Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever:
 jogam-se os grãos na água do alguidar
 e as palavras na da folha de papel;
 e depois, joga-se o que boiar.
 Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a com o risco.

Quanto ao que o crítico-poeta João Cabral escreveu e falou a respeito do que pensa em relação à concepção de poesia e do fazimento do poema, talvez não seja mais do que necessário recorrermos à sua conferência apresentada na “Biblioteca de São Paulo”, em 1952, depois publicada em sua obra em prosa. Nesse texto, João Cabral discute a situação da poesia naquele momento. Para ele, ao contrário de tempos anteriores, a poesia era um produto do livre arbítrio do poeta, cuja individualidade leva-o a escrever segundo suas próprias “regras”.

Havia tantas “regras” e estilos quantos poetas houvesse. Situação inversa ao que até então acontecia. Em épocas anteriores, diz, subsistia um parâmetro comum de composição, ao qual o poeta devia, se não obedecer completamente, observar, levar em consideração, o que, concomitantemente, prestava-se também como elemento norteador à outra ponta fundamental ao poema: o seu leitor. Afinal, para esse tempo poético, um dos essenciais fatores da obra literária era a comunicação. A poesia, no caso, tinha de levar em conta a comunicação, “O autor usa os temas da vida dos homens, os temas comuns aos homens. [...] Seu papel é mostrar a beleza no que todos veem e não falar de uma beleza a que somente ele teve acesso.” (MELO NETO, 1998, p. 69).

Ora, conforme compreende João Cabral, a poesia, naquele seu momento, operava em sentido inverso. Ao poeta interessava tão somente o que lhe convinha escrever e como escrever. O seu fim último era o poema em si mesmo, cuja satisfação era devida ao próprio poeta. “Este poeta não quer receber nada nem compreende que sua riqueza só pode ter origem na realidade. Na sua literatura existe apenas uma metade, a do criador. A outra metade, indispensável a qualquer coisa que se comunica, ele ignora.” (MELO NETO, 1998, p. 68-69)

A bem dizer, podemos afirmar que essa visão crítica de João Cabral da poesia daquele seu tempo (primeira metade do século XX), embora tivesse o olhar voltado mais especificamente ao Brasil, estava em perfeita consonância com a concepção de grandes críticos nacionais e internacionais quanto ao que entendiam por poesia moderna. Outra não era senão esta a compreensão da poesia moderna de Hugo Friederich:

Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1991, p. 18)

Mas deste estudo de João Cabral, o que tem maior relevância aqui é a distinção que estabelece entre duas formas de fazer poesia, as quais, naquele momento subsistiam, embora uma delas ganhasse maior visibilidade por seu maior impacto de estranhamento. E por isso mesmo sua relação com o mais presumível receptor, o leitor real, se fizesse de maneira nada harmoniosa. Esta era feita por poetas que encontram a poesia. A outra, por poetas que a procuram. Considera ele a primeira da ordem da “expressão pessoal”, de inspiração. Automatismo, inconsciente e experiência imediata e circunstancial os “iluminam”. A segunda, da ordem do “trabalho de arte”. Neste caso, o poeta põe-se a construir o poema cujo artefato será resultante de sua ciosa racionalidade e objetividade, tendo como único instrumento a linguagem, com a qual exerce domínio sobre seu material de base, a experiência, que se transformará em poesia.

Eis como ele concebe os poetas de inspiração, os que encontram a poesia:

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. O poema é o eco, muitas vezes imediato, dessa experiência. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência. O poema traduz a experiência, transcreve, transmite a experiência. Ele é então como um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão “transmissor” de poesia. [...] Geralmente, esses poemas não têm um tema objetivo, exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito. [...] A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua transcrição é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. [...] Ele (o poeta) se limita quase sempre ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema. [...] A poesia para eles (os poetas) é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível. (MELO NETO, 1998, p. 58-59)

Quanto aos poetas que denomina de “trabalho de arte”, diz:

O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. [...] Também o trabalho nesses poetas jamais é ocasional ou repousa sobre a riqueza dos momentos melhores. Seu trabalho é a soma de todos os seus momentos, melhores e piores. [...] Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados. [...] Ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções dos outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço. (MELO NETO, 1998, p. 65-66)

Embora não se declare explicitamente poeta vinculado a um ou outro desses dois tipos, depreende-se do ensaio que se enquadra como um poeta do “trabalho de arte” e a este procedimento poético valoriza-o como de alta poesia. E toda sua obra poética atesta isso, conforme pudemos observar nos exemplos acima transcritos. Para ele, portanto, a poesia resulta de duro trabalho do poeta, no qual se emprega razão e objetividade de linguagem para a construção do poema.

Em se tratando da poesia de Paulo Henriques Brito, o seu procedimento poético, bem como sua concepção de poesia tomam não apenas um, mas vários e diversificados caminhos. Não só, mas principalmente, o que ganha bastante singularidade na sua produção poética é o tratamento despendido ao plano da expressão. O poeta restabelece, como dominante dos seus poemas, o clássico soneto em decassílabos e seus esquemas rítmicos correspondentes. E não se limita a isso, porém. Traz de volta para a poesia outras formas poéticas fixas tradicionais como a terça rima, os sonetinhos, as tercinas, o gazel, a canção, o madrigal. Mas

também pouco se limita a reproduzi-las tais como se cristalizaram. É traço característico de seu estilo, com elas dialogar quase sempre polemizando, ou seja, essas formas fixas, especialmente o soneto, são, muitas vezes, parodicamente implodidas e reinventadas. Haja vista o título de uma série de poemas de *Macau* (2003): “Dez *sonetóides* mancos”, os quais são compostos por dois tercetos e apenas um suposto quarteto seccionado em dois dísticos; em *Tarde* (2007): “Cinco *sonetetos* grotescos” e “Cinco *sonetetos* trágicos”, cujos poemas são compostos por apenas um quarteto e um terceto. (Grifos meus). E nesse procedimento intertextual segue igualmente dialogando implícita e explicitamente com alguns outros poetas, sendo mais notório com Fernando Pessoa e com João Cabral de Melo Neto

Assim é que sua poesia ganha essa singularidade com o amálgama do novo, ou seja, da modernidade com o tradicional, cuja transformação resulta numa poética bastante peculiar e inovadora. Numa linguagem bem contemporânea, visivelmente herdeira da tradicional lírica do Modernismo brasileiro, sua poesia se compõe duma recorrência versátil e múltipla à ironia, aos variáveis mecanismos linguísticos do coloquial, do prosaísmo, da oralidade, dos bordões, dos chavões, com os quais, via de regra, polemiza. Tudo com clareza e ciosa concisão verbal.

Em comentário crítico sobre a poesia de Paulo Henriques Brito, Augusto Massi, em “orelha” ao livro *Trovar Claro* (1997) afirma:

[...] A presença ostensiva do discurso metalinguístico opera no polo da criação e no da crítica, penetrando fundo na consciência do sujeito. Penso que suas motivações são românticas e suas razões, modernas. Instaura-se dentro da tradição lírica recente, da qual seus poemas destoam em argumentos, extensão e complexidade, uma tensão notável: quanto mais claro, mais crítico.

No processo construtivo de sua poética, Paulo Henriques Britto não dispensa lições de negatividade: põe o próprio aprendizado sob suspeita. Dessa perspectiva, “Sete estudos para a mão esquerda” e “Idílio” são diálogos de aproximação e distanciamento da dicção pedagógica cabralina. [...] (MASSI, In: BRITTO, 1997)

Considerando o plano do conteúdo, percebe-se significativa gama temática sobre o que o olhar crítico, lírico e irônico do sujeito poético se debruça, observando a realidade exterior sua e dos outros – seus conviventes – e sua realidade interior, delas extraindo, para a composição do seu objeto, o poema, elementos do cotidiano urbano da condição humana envolta com seu espaço-temporalidade, onde homens convivem uma existência movida a medos, prazeres, desejos, conquistas, fracassos, sonhos, utopias, desilusões, paixões, amores, ódios, vazios, tédios, violências, etc.

Como exemplo-síntese desses elementos caracterizadores da poética de Paulo Henriques Britto, transcrevemos o décimo dos “Dez sonetóides mancos” que compõem a obra *Macau* (2003):

X

Não, essa voz não é tua.
 Você não tem voz própria, tal como
 não é dela a luz da lua, no céu,

esse quarto minguante incompetente que mal
 e porcamente alumia, essa tosca
 arandela de santo em quarto de bordel,

coberta de cocô de mosca...
 Não abre a boca, não estufa

o peito, não. Nada que você diga
 é teu. Nada é você. Você não é. Puf!

(BRITTO, 2003, p. 66).

Mas desses traços caracterizadores da poética de Britto, interessa-nos aqui, especialmente, observar o percurso de seus metapoemas, com os quais vai delineando sua concepção de poesia e compará-lo com o mesmo procedimento de João Cabral, observando convergências e divergências.

Seria extensa a lista de poemas de Britto sobre poesia/poema, pois, como já afirmamos, o metapoema lhe é, tal como em João Cabral, uma obsessão. Numa incessante codificação/descodificação dos mesmos, poemas se sucedem, de obra a obra, definindo e redefinindo o que seja poesia.

Mas se para João Cabral a poesia deve ser um “trabalho de arte” em que o poeta a procura e não um “trabalho de inspiração” em que o poeta a encontra, ou seja, a poesia escoimada do sentimentalismo subjetivo, descentrada do “eu”, para Paulo Henriques Britto, a questão é mais complexa. Depreende-se de seus metapoemas que, na tessitura poética, concorrem, para a realização do poema, um conjunto de fatores que se completam, pois que, isolado, único, um só não dá conta da concreta integralização do texto poético. E ao longo e ao largo de sua obra, constantemente torna ao poema sobre poema. E o faz sempre observando um aspecto novo, diferente do que já mencionara, como se a dizer que a cada poema concorrem fatores outros, tão válidos quanto os já utilizados.

E realiza essas reflexões poemáticas sobre o fazer poético quase sempre com humor, irrisão, como a dizer que não se deve tomar com demasiado rigor e radicalismo o intrincado e complexo processo de criação poética, como, por exemplo, o fez João Cabral. Nota-se que, para ele, as denominadas “inspiração”, “acaso”, “alucinação”, ideia, “sonho”, ou quer chame-se a isso tudo “motivação”, têm seu lugar conjugado ao do pensar, refletir, selecionar, com racionalidade, objetividade, etc. na elaboração do poema. Para que o poema seja um “trabalho de arte”, como o queria João Cabral, ele não só não prescinde desses elementos, como tampouco neles se esgota. Em *Mínima lírica* (1989), por exemplo, “Indagações” é o título que guarnece dois poemas, cujos subtítulos se fazem sob forma de dedicatória. O primeiro: “Para João Cabral”, o segundo: “Para Augusto de Campos”. Dois poetas tidos como racionais, dados à concretude da palavra/imagem escoimada de subjetivismo e sentimentalidade. Na verdade, observamos

menos uma indagação do que um questionamento discordante, conforme se lê no que toca a João Cabral:

Para João Cabral

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,
como se fosse onanismo
sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?

(BRITTO, 2013, p. 98)

A metapoesia de João Cabral é obstinadamente uma fonte referencial à de Paulo Henriques Britto. É com *Psicologia da composição, Fábula de Anfion e Antiode* (1947) que João Cabral, como já apontamos, nega e rechaça a subjetividade lírica ao poema. Paulo Henriques Brito escreverá em seu primeiro livro, *Liturgia da Matéria* (1982), o poema “Logística da Composição” e em *Macao* (2003), publica, sob o título de “Fisiologia da Composição”, cinco poemas. Como os próprios títulos evidenciam, os poemas travam uma polêmica, no que diz respeito à criação poética, com aquele de João Cabral, procurando demonstrar que, em síntese, subjetividade e objetividade, razão e desrazão, lucidez e alucinação, invenção e realidade são procedimentos que, inevitavelmente, demandam o ato da criação:

Logística da composição

Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,
há sempre a possibilidade aberta
de fazer outro gesto, dizer uma
palavra que é o contrário de si mesma.
De puro há a alucinação, a imagem
de alguma coisa rara escorregando
por entre dedos que se fecham em garra,
grudentos de vazío, (fora a caneta,
é claro). De absoluto há sempre o corpo
com seus prolongamentos – braços, pernas,
uma cabeça que inventa tudo --
e essa vontade à toa de ser só
o que a janela mostra, um chão, um poste,

uma paisagem áspera de rua.

(BRITTO, 2013, p. 45)

Percebe-se também a tensão do processo criador entre o entregar-se à evasão “físico-química” e ao domínio da racionalidade no ato criador, no poema “I” de *Fisiologia da composição*:

I

A opacidade das coisas
e os olhos serem só dois.

A compulsão sem culpa
de dar sentido a tudo.

O incômodo pejo
de ser só desejo.

Por fim, o acaso.
Sem o qual, nada.

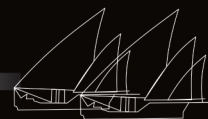
Pudemos observar, pois, que a inquietação quanto ao fazer poético é mesmo obsessiva nos dois poetas. João Cabral, entretanto, radicaliza sua concepção, entendendo que o poema só se realiza como tal enquanto “expressão de arte”. P. H. Britto a isso não se opõe, mas admite que à arte da palavra estão agregados os elementos da experiência subjetiva. Para ele, o poema é a resultante do processamento em que essa interação dialética se realiza.

Referências

- BARTHES, **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima Lírica**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 3ª ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MASSI, Augusto. In: BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar Claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto, Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. **João Cabral de Melo Neto, Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **João Cabral de Melo Neto, A educação pela pedra e depois.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

TELES, *Gilberto Mendonça*. **Retórica do Silêncio I – Teoria e prática do texto literário.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.



ESTUDO DO CONTO *MEU TIO O IAUARETÊ*, DE
GUIMARÃES ROSA

A STUDY ON THE SHORT STORY *MEU TIO O IAUARETÊ*,
BY GUIMARÃES ROSA

Elizandra Hoffmann¹

Lucimaira da Silva Ferreira²

Marilza Garcia Gomes³

Aginaldo Rodrigues da Silva⁴

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Este artigo fará um estudo sobre o conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, a fim de discutir questões relacionadas ao mestiço brasileiro, filho de índia com homem branco, decifrando a trajetória que segue dos confins mineiros até a morte. Nessa direção, torna-se importante analisar o narrador, o espaço, o tempo, bem como os elementos linguísticos utilizados na construção narrativa, a fim de compreender a contística produzida por esse notável escritor brasileiro.

Palavras chaves: Contística Brasileira; Guimarães Rosa; *Meu Tio o Iauaretê*; Categorias Narrativas.

Abstract: This article will make a study on the short story *Meu tio o Iauaretê*, by Guimarães Rosa, to discuss some issues related to the Brazilian mestizo, a child of an indigenous woman with a white man, deciphering the trajectory from the limits of Minas Gerais until the death. In this sense, it is important to analyze the narrator, space, time, as well as the linguistic elements used in the narrative construction, in order to understand the short story produced by this remarkable Brazilian writer.

Keywords: Brazilian Short Story; Guimarães Rosa; *Meu Tio o Iauaretê*; Narrative Categories.

-
- 1 Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada – UNEMAT/CNPq.
 - 2 Professora da Educação Básica. Integrante do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada – UNEMAT/CNPq.
 - 3 Professora da Educação Básica. Integrante do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada – UNEMAT/CNPq.
 - 4 Doutor em Letras/Literatura pela USP e professor da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Meu tio o Iauaretê, de Guimarães Rosa, foi publicado inicialmente em 1961, e posteriormente incluído na coletânea *Estas estórias*, organizada pelo próprio autor, conservando marcas de sua indecisão, sobretudo em relação a algumas escolhas linguísticas. Apontam como possíveis causas da demora da publicação a dificuldade em escolher palavras que se encaixassem com perfeição no conto, pois Finazzi-Agró (2001, p. 128) destaca que

a causa foi, a meu ver, sobretudo a dificuldade em encontrar uma linguagem adequada ao assunto: no incessante trabalho de elaboração e de revisão lingüística das suas obras, o escritor possivelmente, não ficou satisfeito com uma expressão que, apesar de ser das mais ‘trabalhadas’ dentro da sua inacabável procura expressiva, não chegou talvez, na sua opinião, à altura de dar conta da longa vertigem que o seu conto originava ou de que seu conto se originava.

O conto (também considerada novela pequena) trata de um mestiço, filho de índia com homem branco, enviado aos confins mineiros para desonçar sozinho aquela região. Porém, esse contato com as onças e a solidão acaba por fazer com que gradativamente ele rejeite o mundo civilizado e se reconheça no mundo animal. Após essa rejeição ao civilizado, o narrador-protagonista metamorfoseia-se em onça, de modo que segue de um processo de *desonçador* à *desgentador*.

Observemos que o nome do conto indica uma proposição linguística interessante, pois *Meu tio o Iauaretê* é um título composto por palavras em português e tupi. “O meu tio” em tupi significa pai, visto que “tio irmão” da mãe é considerado pai. “Iauaretê” é uma composição do tupi que, segundo Galvão (1978, p. 19), é “decomposto, o vocábulo dá *iauara* + *etê*, ou seja, onça verdadeira, a onça legítima”. Dessa forma, “meu tio o Iauaretê” é uma frase que significa “filho legítimo de onça” ou “pai onça verdadeira”. “Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu irmão dá minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!...” (ROSA, 2012, p.216).

O conto está produzido em forma de monólogo-diálogo, cujos acontecimentos situam-se em um rancho sem paredes (sem delimitações de espaço físico), situado no centro sombrio do selvagem sertão. Nele, o protagonista, em uma noite de muita cachaça, conta ao visitante as razões pelas quais um *desonçador* transforma-se lentamente em um *desgentador*; sendo ele agora onça, parente e amante dela, revela nessas confissões uma incidência de metamorfose, que acarreta sua morte por um disparo de arma de fogo, deflagrado pelo visitante.

A história não tem um desenvolvimento linear, seja no receio do protagonista em revelar sua metamorfose, os assassinatos e canibalismo, ou pela natureza coloquial do conto que, segundo Finazzi-Agró (2001), “se constrói devagar, seguindo as sinuosidades da memória e as estratégias da exposição oral, provocada por perguntas inaudíveis do interlocutor”. Nesse conto, o narrador-protagonista faz uso de uma linguagem cheia de desvios, construindo uma língua

própria, uma mistura de Português, Tupi e Jaguanhêném. Para Finazzi-Agró (Ibidem, p. 129),

O que e certo é que nos embrenhamos na leitura, acompanhando a voz cambaleante e, e muitas vezes, incompreensível do narrador - feita burburinho rosnante ou cerrado de palavras heterogêneas e misteriosas, muitas delas de origem índia... 'Meu tio o Iauaretê', é uma queda sem salvação dentro da Voz; é portanto, uma *invocação* o apelo fascinante e terrível do fundamento, de uma Origem que se esconde nas profundezas caóticas da natureza, lá onde as espécies, as raças, as línguas se misturam num todo inextricável, numa *Wilderness* indevassável (grifos do autor).

Percebe-se que o narrador protagonista liberta-se de tudo que venha do mundo civilizado, abrindo mão inclusive dos nomes que recebeu no decorrer da sua vida: Bacuriquirepa, Antonho Eiesús e Macuncozo, conforme constata-se em “ah, eu tenho nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra missionário. Batizou, batizou. Nome de Tónico; bonito. Será? Antonho de Eiesús... Depois me chamaram de macuncôzo... Agora, não tenho nome nenhum, não careço.” (ROSA, 2012, p.215). Nessa direção, o esvaziamento de sentido dos nomes é perceptível pela constante substituição, de modo que para atingir a identidade tribal/animal a personagem tornou-se um ser sem nomes, esvaziado da experiência cultural.

O onceiro deixa de desejar mulheres e passa amar a onça Maria-Maria; Maria-Maria é um homônimo de sua mãe Mar'Iara Maria, alusão às duas figuras mitológicas: Iara, mãe d'água; e Maria, mãe de Cristo. Os fragmentos a seguir, revelam os aspectos indicados nesta discussão: “antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora gosto é só de onça. Eu apreço o bafo delas” (Ibidem, p. 209); “Ã-hã Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'alho na chuva.” (Idem).

Quando o protagonista passa a *desgentar*, ele conta de forma sinuosa suas aventuras, primeiramente como matava onças e como as pessoas ao seu redor morriam de “doenças” inexplicáveis, até o dia em que ele conheceu Maria-Maria e se apaixonou por ela. A partir de então, já não podia matar onças, visto que elas eram parentes dele. Arrependido de ter matado tantas onças, assume seu papel animal. Movido pela cachaça, começa suavemente a mudar seu discurso e a recontar as histórias anteriormente contadas sobre as mortes humanas, assumindo os assassinatos e o seu canibalismo. Vejamos como dá-se o processo de metamorfose do protagonista:

1º - matar onças:

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, mato não. É feio-que eu matei. Onça meu parente. Matei montão. (p. 195)

[...]

Trepei num pau, na beira do rio, matei a tiro. (p. 197)

[...]

Ce quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala... num dia só, cacei três. (ROSA, 2012, p.198)

2º - arreponder-se:

Também, eu nesse tempo eu já tava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e o mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado. (p.219)

[...]

Eu não devia? Aa, eu sei, no começo eu não devia. Onça é povo meu, meus parentes. (Idem)

[...]

Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado. Tava com medo, por ter matado nenhum? Ai, ai gente. (p.222)

3º - metamorfose e começa a *desgentar*:

Fiquei com vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fivo frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêi. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. (p.222)

Eh, agora ce sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aa, pois eu sai caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu’ manheci todo breado de sangue seco... (p.223 e 224)

Mas ele veio, chegou na beira da pirambeira, na beirinha, debruçou espiondo pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi so um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Riopôro despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A’ pois matei não. ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer (ROSA, 2012, p. 224).

Quanto mais a personagem bebia, mais ele contava suas histórias, mantendo sempre o visitante ocupado até dar sinais de metamorfose; diante disso, o visitante atirou. Em “Hé... Aar-rrâ... Aaâh... cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucaàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...”(Ibidem, p.235), observa-se o pedido de piedade do protagonista que prevê seu destino cruel. O uso de “Remuaci” e “Rêiucaàanacê” comprovam isso, pois as duas palavras significam “amigo” ou “meio irmão”; ele também retoma o uso do seu nome africano “Macuncôzo”, com intuito de se aproximar e conseguir clemência do interlocutor.

O visitante vendo o mestiço em estado de metamorfose felina, dispara a arma de fogo. O protagonista é morto com um tiro silencioso e agônico, e assim

encerra o conto escrito com a presença de sons, com palavras em português, tupi e grunhidos de animais. Essa evolução indica apagamento da cultura indígena, silenciada pela morte cultural causada pela metamorfose da personagem.

Outra questão a ser observada é a presença do mito no conto, tal como, por exemplo, do fogo, que segundo o conto dos índios kayapó, intitulado “O Fogo da Onça”, publicado por Horace Banner, em seu trabalho *Mitos dos Índios Kayapó*, onde temos o seguinte enredo: um índio é abandonado na floresta pelo cunhado, foi adotado pela onça, que lhe ensinou a manusear arco e flecha, e também a comer carne moqueada. A mulher da onça, uma índia, não gostou do menino e o nomeou de me-on-kra-tum (filho alheio ou abandonado). Não contente com os maus tratos da mulher ao menino, a onça deu-lhe um arco e flecha e ensinou a manuseá-los. Então falou ao menino que atirasse na madrasta, caso ela insistisse em maltratá-lo. E assim o indiozinho fez, cravou uma flecha no peito da mulher e amedrontado resolveu fugir rumo ao seu antigo, levando com ele as armas e um pedaço de carne assada.

Posteriormente, em sua aldeia Botoque, ele contou a todos o que acontecera e distribuiu-lhes carne assada; e, após reunir o povo da aldeia, foram todos até o covil da onça. Chegando lá, estava tudo como de costume, a onça já havia saído para caçar, porém, não encontraram nem sinal da morta e a caça do dia anterior estava toda crua por não ter quem a moqueasse. Os índios ficaram maravilhados com o fogo e trataram de assar toda carne que encontravam; eram tantos índios que conseguiram carregar o tronco todo, sem deixar cair se quer uma brasa. Para onça nada restou, além do brilho nos olhos e apenas o pássaro azulão que apanhou um pedacinho de brasa, com o qual ele aqueceu seu ninho; em consequência ao roubo e à traição, a onça passou a caçar com os próprios dentes e a comer carne crua e até hoje odeia os humanos.

Em *Meu tio o Iauaretê*, o mito faz-se presente na rejeição ao mundo cozido, acompanhado da volta ao cru, ao animal. Sendo assim, o fogo que é sinal de bem estar sugere também destruição, funcionando no texto como um dos principais elementos desencadeadores da ruptura do mundo civilizado com a identidade “selvagem” (primária).

Além do conto citado acima, dos índios Kayapó, há outros que atribuem à onça o papel de senhor do fogo. Em Guimarães Rosa, temos o fogo no início da narrativa, pois o visitante só encontra o protagonista pelo foguinho que ele mantém aceso no rancho, naquele sertão: “mecê enxergou este foguinho meu, de longe? È . A’ pois. Mecê entra, pode ficar aqui.” (p.191). O fogo está presente também quando ele passa a ser onzeiro, tendo em vista que não quer fazer uso de arma de fogo para matar gente: “no Socó-Boi , aquele Pedro Pampolino queria, encomendou: pra eu matar o outro homem, por ajuste. Quis não”; Com fogo, ameaça queimar a cabana: “ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar” (p.194); no fogo simbólico proporcionado pela cachaça, o protagonista sente-se estimulado a cantar sobre sua saga: “sei fazer, eu faço: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não

e bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não” (p. 192); por fim, a morte do protagonista por um disparo de arma de fogo.

Lembremos que o fogo foi uma das maiores descobertas da humanidade, pois mostrou a superioridade do homem sobre os animais. Ao longo da história humana (e imaginária), o fogo foi usado para proteger e punir, tal como o roubo do fogo feito por Prometeu na antiga Ática; o fogo que também aparece como tributo a Jeová, sendo usado em forma de uma espada que girava em torno do jardim do Éden, para impedir que Adão e Eva retornassem ao lugar.

Portanto, o conto de Guimarães Rosa constrói uma representação da tentativa do índio na busca incessante pela sobrevivência em nosso país, frente à evolução (o fogo) que trouxe melhorias e, ao mesmo tempo, sua aniquilação através pelo desbravamento de matas em busca da modernização das civilizações. Instigante, assim como as outras narrativas roseanas, *Meu tio o Iauaretê* é uma rica fonte de estudos culturais voltados ao regionalismo, colocando em evidência a diversidade cultural do país pela criação literária.

Referências

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O impossível retorno: Mitológica rosiana**. São Paulo: Atica, 1978, p 13-35.

GUIMARÃES ROSA, João. “Meu tio o Iauaretê”. In: **Estas Estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (p.330-342)

BARBOSA, Pe. A. Lemos. **Pequeno vocabulário tupi-português**. Rio de Janeiro: São José, 1967.

CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

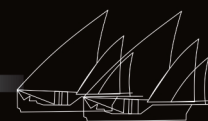
SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Webgrafia

MARQUES, Davina. **Devir em “Meu tio o Iauaretê”**: um diálogo Deleuze-Rosa. UNICAMP, Campinas-SP. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf> Acesso em 15 de maio.2012.

LOPES, Davina. Carlos Alberto Gonçalves. **A estilística da repetição no Iauaretê (i)**. UNEB. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/8\(24\)02.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/8(24)02.htm)> Acesso em 15 de maio. 2012.

PERINI, Ruy. **A fala do Iauaretê: A oralidade na escrita de Guimarães Rosa**. UFES – BRASIL. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/afalagm.html>> Acesso em 15 de maio. 2012.



A GENÉTICA DE UM SONETO IMPACTANTE: POR
SER UNO DE PEDRO LYRA

GENETICS OF A SONNET STRIKING: WHY BE ONE
BY PEDRO LYRA

Manuela Chagas Manhães¹

Pedro Lyra²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Ao iniciar este trabalho, refletimos sobre a palavra gênese: A origem. Origem de um poema, origem de uma ideia, origem do artesanato das palavras, da formação comunicativa. A origem da expressão das emoções, das percepções, da vida vivida ou observada. A origem que se dá no processo humano pela capacidade inventiva, criativa, nos processos culturais e se perpetua com as palavras. Tantos e tantas tentam dizer de maneiras distintas sobre as relações humanas e suas sentimentalidades, seus valores, seus paradigmas, suas ideias em diferentes contextos sócio históricos, que interferem em suas produções comunicativas. Entretanto, são os poetas, considerados aqueles que traduzem todos estes elementos que circunscrevem a todos nós, por terem uma sensibilidade, um olhar diferenciado, por terem na sua origem, na sua gênese a intuição, a qual em seu processo de interlocução com o mundo traduz em palavras, dão o formato em seus versos para que nós, meros homens e mulheres no cotidiano, aspiramos um dia conseguir dizer em pequenas frases simbólicas. Então, penso: como o poeta desenvolve esta intuição intencional: Falar de sua origem seria falar das musas? Como definir a gênese de *Pedro Lyra*, enquanto sujeito social, com histórias, lugares, pessoas, vivências, conhecimento, culturas, ciclos sociais? Como não considerar todas esta gama de variáveis pra entender a sua métrica? Basta dizer da construção de suas poesias ou será que teríamos que investigar além de sua narrativa? Todas estas considerações passam por este trabalho enquanto entendemos a gênese deste amor implícito, ou explícito, no *soneto de consolação- XXV (por ser Uno)*.

Palavras-chave: genética; processo de produção; poesia.

Abstract: When starting this work, we reflect on the word genesis: Origin. Origin of a poem, origin of an idea, craft origin of words, communicative training. The origin of the expression of emotions, perceptions, the experienced or observed life. The origin that occurs in the human process by inventiveness, creative, in cultural processes and perpetuated with the words. So many and so many try to say in different ways about human relationships and their sentimentality, their values, their paradigms, their ideas in different contexts historical partner, that interfere with their communication productions. However, they are poets, considered those who translate all these elements that circumscribe all of us to have a sensitivity, a different look, for having in its origin, its genesis intuition, which in its dialogue process with the world translates into words, give the format in his verses to us mere men and women in everyday life, aspire to one day be able to say in small symbolic sentences. So I think, as the poet develops this intentional intuition: To

1 UENF –UNESA. E-mail: manuelacmanhaes@hotmail.com

2 Doutor da UENF. E-mail: pedrowlyra@hotmail.com

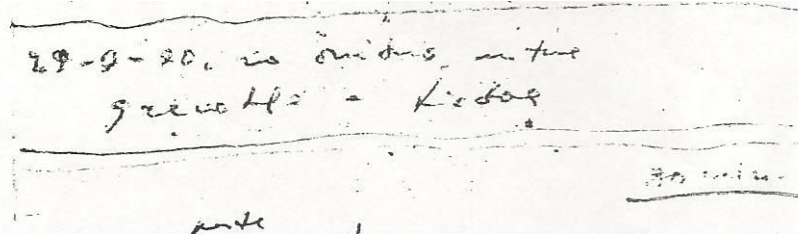
speak of its origin would speak of the muses? Setting the genesis of Peter Lyra as a social subject, with stories, places, people, experiences, knowledge, cultures, social cycles? How not consider all this range of variables to understand your metrics? Suffice it to say the construction of his poetry or would we have to investigate beyond your narrative? All these considerations go through this work as we understand the genesis of this love implicit or explicit, in consolação- XXV sonnet (to be Uno).

Keywords: genetics, production process, poetry.

Introdução

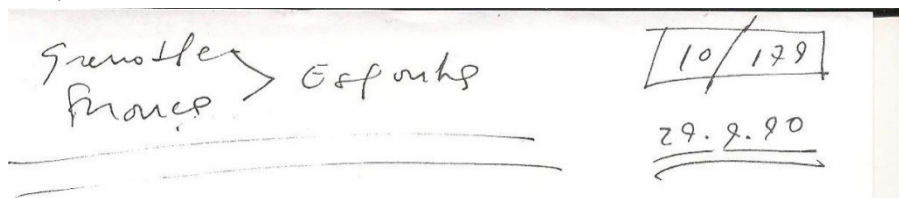
Um soneto impactante: A tragédia de não amar mais

O soneto começou a ser escrito em 29/9/1990, num ônibus, e só precisou de meia hora, como se vê registrado no final da 1ª redação:



É intrigante como o poeta Pedro Lyra conseguiu escrever o poema em um ônibus, em trânsito. Como sua intuição brotou e como pôde realizar este parto de ideias que nasceram ao desenvolver seus versos ao longo do percurso que fazia na Europa. Mas o fez. E aqui estou eu tentando realizar a crítica genética e hermenêutica a este soneto que rompeu o mundo dos pensamentos não ditos para agora fazer parte de nossa deliciosa e introspectiva leitura.

Para entendermos seu percurso e onde este poema foi escrito, o poeta-professor se encontrava em Grenoble, na França, ministrando uns cursos de Cultura Brasileira na Université Stendhal, e ia para Lisboa, atravessando a Espanha, como se vê também no alto da folha:



O soneto será publicado pela 1ª vez na 1ª edição de *Desafio*, em 1991, com o título de “Soneto de consolação-XX1” (p.213). A última publicação foi na página do autor no *Facebook*, álbum “*Desafio – Crítica Genética*”, em 2015, como estampado na abertura deste ensaio.

Partindo do material fornecido pelo autor, irei fazer algumas considerações das alterações ocorridas durante o processo de criação deste soneto que se tornou tão **impactante** ao afirmar que *este amor, meu amor, não mais existe*.

Em um primeiro momento, o que me chama atenção é a ordem dos versos do soneto. Quando temos a primeira transcrição o verso: “*este amor, meu amor, não mais existe*” está destacado no início como se fosse o título, como se fosse abertura ou o título do soneto, e quando temos a composição final, este se transforma em parte integrante do soneto, não mais o título. Agora finda o soneto com uma constatação: *este amor, não mais existe*. Logo, fica claro para mim, uma relação direta no nome do soneto: *Soneto da Consolação*, com a maneira que Lyra termina este soneto.

Outro fator que é perceptível é a alteração das palavras, que mudam seja por uma questão de estética, estilo ou sentido. O fato é que há todo um desenhar durante o processo criativo. Tais palavras me remetem a pensar o motivo de sua escolha. Me pergunto o porquê. Então, buscando compreender o formato deste soneto a sua temática, vejo que este é construído sob o sentimento amor, logo, acredito que Lyra se concentra em palavras chave que fazem relação às emoções, atribuições, ações e expectativas que se espera quando nos referimos ao amor, chegando a sua constatação. Ao longo das transformações do texto, percebe-se de maneira limpa e racional a busca pela perfeição do que pode se referir ao amor, à dor que o amor provoca quando se encontra num estado de viuvez.

Os documentos do processo

Fornecidos pelo autor, a história deste soneto apresenta 15 documentos que têm de ser considerados na sua análise:

- 3 redações manuscritas;
- 3 transcrições dos manuscritos;
- 2 originais, de duas das publicações;
- 7 publicações.

Vamos designá-los pelas codificações entre parênteses na relação abaixo. São eles:

- 1) **M-1**: – A primeira redação, escrita num ônibus entre França e Portugal, com muitas emendas mas sem nenhuma rasura, numa letra tão pequena e tão ilegível que o próprio autor teve que providenciar uma ampliação para conseguir decifrá-la. Tem 6 particularidades:
 - 1ª) No alto da folha à esquerda, o nome da cidade de Grenoble; abaixo, França; e, afastada no meio, Espanha, relacionadas as 3 palavras por um triângulo aberto à esquerda, com as pontas voltadas pra cada uma, tudo sublinhado por 2 traços;
 - 2ª) À direita, igualmente sublinhada, a data de redação do soneto: “29.9.90”. Acima, num retângulo, a indicação “10/179”, que o autor informou tratar-se do 10º soneto escrito em Grenoble e do 179º do livro até então;
 - 3ª) À direita do texto primitivo, que conta com 23 versos, quase o dobro de um soneto, uma série de números, de 1 a 14, fora de ordem, com o 13 repetido, seleciona os que a princípio seriam preservados, na posição que cada um ocuparia ou poderia ocupar no soneto;
 - 4ª) No final da folha, destacada por duas linhas horizontais, a data reaparece ao lado do registro “no ônibus entre / Grenoble e Lisboa”;
 - 5ª) Na última linha, antes de um verso isolado, o registro do tempo de que o poeta precisou para esta redação: “30 min.”(utos).
 - 6ª) É uma versão ainda tão indecisa que apenas 8 versos serão aproveitados, com emendas, e apenas a chave de ouro está na expressão definitiva.
- 2) **T-1** – A transcrição de M-1.

- 3) **M-2:** – A 2ª redação, com 3 rasuras, sem nenhum informe, e certamente logo em seguida à 1ª, pela semelhança de tudo, papel e letra.
- 4) **T-2:** – A transcrição de M-2.
- 5) **M-3:** – A 3ª redação, sem rasuras nem emendas, com 3 particularidades:
 - 1ª) Escrita em papel timbrado da Casa S. Francisco, na Rua da República, centro de Lisboa, pensão onde o poeta estava hospedado;
 - 2ª) O soneto já está quase na sua configuração final e com o título de “S. Consolação”, mas sem o número na série;
 - 3ª) A letra está legível. É que não se trata de uma criação, em que a escrita tem de ser rápida para acompanhar o pensamento, mas de uma calma transcrição manuscrita de um texto já quase definitivo.
- 6) **T-3:** – A transcrição datilografada de M-3, com 5 emendas, mas com o soneto já na sua estruturação definitiva, e com as quebras dos versos. VVVVVV
- 7) **P-1a:** – O original da 1ª publicação, com uma orientação ao revisor, alguns retoques e o título “Soneto de consolação-XXI”, número acrescentado à mão.
- 8) **P-1:** – A 1ª publicação, na 1ª edição de *Desafio*, como em P-1a. (p.213).
- 9) **P-2:** – A 2ª publicação, na antologia *Visão do Ser*, com o número “XXV”, sem dúvida pela produção de mais 4 sonetos da série. (p.202).
- 10) **P-3:** – A 3ª publicação, na antologia bilingue *Vision de l’être*, estranhamente com o número XXI de 7 anos antes. (p.144).
- 11) **P-4a:** – O original de P-4, com alguns retoques e quebras de versos. Tem o número XXII rasurado e, ao lado dele, numa coluna, os números 24, 25, 26, 25 novamente, 27, todos cortados, óbvio resultado da contínua escrita de mais um soneto da série. Embaixo do título, o número 30 também cortado e, num círculo, o número 28.
- 12) **P-4:** – A 4ª publicação, na 2ª edição de *Desafio*, com o 28 de P-4a em romano. (p.287).
- 13) **P-5:** – A 5ª publicação, na 3ª edição de *Desafio*, reprodução de P-4.
- 14) **P-6:** – A 6ª publicação, nos *50 Poemas escolhidos pelo Autor*, como em P-4 (p.54).
- 15) **P-7:** – A 7ª publicação, na página do autor no Facebook, com o título de “Soneto de consolação-XXV”, retonando à numeração de P-2, o que indica agora um remanejamento dos sonetos na série, e o subtítulo de “Por ser Uno”, em 2015.

Para comprovação, apresentaremos em anexo cópias de M-1, M-2, M-3, T-1, T-2, T-3, P-1a e P-4a, além de recortes de significativos detalhes e dos manuscritos definitivos de cada verso.

“Por ser uno”, verso por verso

Vamos acompanhar a construção do soneto, na análise verso a verso. Mas antes, e apenas para realçar a sua gênese, vou ordenar os 14 versos selecionados na 1ª redação, ensejando um confronto com o texto final. O poeta não fez isso, talvez porque tenha percebido que apenas 3 (o 2º, o 8º e o 14º) já surgiram na

expressão ou na forma quase definitivas, que uns outros apenas se aproximam, mas que os demais estão muito distanciados. Na verdade são 15 versos, pois há 2 com o número 13:

Este amor que tu sonhas, meu amor,	- 1
capaz de sacrifícios e renúncias,	- 2
que te inflige a tristeza dos desertos	- 3
que te priva do gozo dos momentos	- 4
este amor com que tu sonhas, meu amor,	- 5
que te repousa a raiz e os nervos	- 6
de quedas e aventuras e desvios	- 7
cheio de confiança e de paciência	- 8
este amor que te servi, meu amor,	- 9
que até se alegra + do prazer que dá	- 10
que do seu amor procura suceder ?	- 11
um amor, de gratidão, pelo que foi	- 12
e pelo que será, de devoção	- 13
que por ser um dispensa os outros	- 13
este amor, meu amor, não mais existe.	- 14

Como se viu, um texto muito aquém do final, mas foi daí que o poeta partiu pra a montar mais que para escrever a 2ª redação. Este fato, absolutamente incomum, pois não há nada semelhante deixado por nenhum outro poeta, revela um processo criativo extremamente racionalista. Se é inspiracional na origem, como o processo de redação parece demonstrar pela letra, é conscientemente artesanal na sua consumação.

Dessa forma começarei minhas possíveis análises verso por verso e não por versão, a partir do material fornecido pelo próprio autor, assim como seguindo o roteiro e a organização determinada, o que favoreceu para que meu trabalho fosse mais prazeroso e realizável.

1 VERSO)

Em M-1 a versão ainda fala de um desejo. Um querer: “*eu quero um amor*”. Algo que remete a possibilidade de concretude e ao mesmo tempo um desejo desenhado por algo maior constituído pelo sentido do amor universal, humano, que pudesse ser encontrado na vida. Em seguida o poeta transforma o verso e temos “*este amor que tu sonhas, meu amor*”. É um processo de transformação. Verbo muda do querer para sonhar. Da primeira pessoa para segunda pessoa do singular e a inclusão do advérbio ainda. Nesta primeira versão do primeiro verso encontramos a primeira pessoa do singular com a determinação de um desejo já na segunda, o que vemos é a redefinição da voz da narrativa iniciando um diálogo entre a musa e o poeta:

“Eu quero um amor”

Em M-2 “este amor, que tu sonhas, meu amor” a mudança é muito clara. Não mais o desejo de querer, mas agora um sonho. Além da mudança do verbo *quero* para *sonhar* temos a quebra no verso, marca registrada do poeta. Ressaltamos a rasura *Temos* a advérbio de tempo *ainda*, marcante e que demonstra a questão temporal. Marca a insistência em *sonhar*. Assim, não só o verbo relacionado ao amor muda, mas o pronome. Não mais temos a primeira pessoa do singular nem a segunda pessoa do singular.

Agora o que temos uma afirmação sobre o outro: a pessoa envolvida na relação dialógica. O amor sonhado por isso “*Este amor qu'inda sonhas meu amor*”. É uma mudança de lugar no decorrer desta narrativa poética. Ou seja, é estabelecida uma relação dialógica entre duas pessoas próximas. Uma fala que demonstra que, um diz que este amor que o outro sonha ainda sonha... apenas, estaria nos sonhos. Neste sentido, pensamos em um amor pleno, maior: o amor universal que remete a fala da musa para o poeta.

*Este amor
qu'inda sonhas
meu amor*

2º VERSO)

Desde M-1 constatamos que este verso manteve-se intacto. A palavra *Capaz* vem demonstrando que acontece quando o sentimento amor vive na sua forma inteira entre as pessoas: atribuições esperadas e definidas. As atribuições que existem na relação amorosa num primeiro momento, mas quando nos aprofundamos, percebemos que este amor o qual o autor descreve poeticamente é utópico, e por isso, universal. Quando pensamos no amor pleno e altruísta assim como na própria relação amorosa o que se espera? Então este segundo verso, para mim, demonstra a certeza de que o amor para existir é necessário alguém que ame, e se ama é capaz de sacrifícios e renúncias pelo outro seja qual for o tipo ou espécie de relação.

capaz de sacrifícios e renúncias,

3º VERSO)

Só aparece em M-2, ou seja, surge já ao longo do processo criativo poético de nosso autor. Isso demonstra que como todo processo a retomada ao soneto, sua leitura é detalhista e assim seu momento de introspecção na busca racional e de extrema delicadeza ao falar do amor, o leva a formar este verso, sendo maneira que é composto esteticamente diferenciado. Neste sentido temos a alteração na impressão P-1a, a quebra do verso o que de certa forma, a maneira que deve ser lido o verso.

que

*por livre vontade**te confina*

4º VERSO)

Assim como o terceiro verso, o quarto também só aparece no segundo momento de criação. Temos aqui o enriquecimento do sentido dado ao amor desenhado pelo autor. O amor sonhado. Então na busca de complementar a afirmação do primeiro verso ele traz no seu processo poético as expectativas de viver este amor utópico e universal.

e

*por pura certeza**te preserva;*

5º VERSO)

Em M-1 encontramos a constituição do verso de maneira diferente de M-2 e M-3. Sua diferença vem exatamente do verbo e do pronome. Deste modo, no primeiro manuscrito temos “*este amor que te servi, meu amor*” o que demonstra que além da voz da narrativa ser em primeira pessoa do singular é de abnegação. Isso se deve ao verbo. O verbo servir remete a outro sentido sobre o amor: servidão. Este estado de submissão ao outro. Assim, quando temos o processo de criação e a reformulação do verso em M-2 e o verso se transforma em “*este amor que tu ainda buscas, meu amor*”, não só o sentido mudou sobre o amor, mas a voz da narrativa.

Em M-2 encontramos outras rasuras “*este amor que tu ainda buscas, meu amor*”. Tais rasuras são fundamentais, pois são elas que formarão a última forma deste verso que será a mesma, embora modificada ao longo do percurso com a quebra do verso para que o público o leia da maneira que o poeta gostaria, pausadamente. O fato é que desde o primeiro momento pensado, foi mantido no percurso do processo intuitivo, racional e poético de Lyra. Mas algo me chama

atenção. Primeiro temos o amor que ainda é sonhado. Agora temos o amor que é buscado. O poeta determina um novo momento em seu soneto de ação: buscar.

este amor
qu'inda buscas
meu amor

6º VERSO)

Nossa. Como é interessante este percurso oferecido por Lyra. Embora os graus de dificuldades existam, se torna prazeroso quando se tem o material. Então, no verso: “cheio de confiança e de paciência”, podemos ressaltar até os questionamentos de nosso autor. Neste verso em M-1, diferentemente dos outros, encontramos rasuras no seu M-2 e na sua T-3. Sua anotação demonstra a sua preocupação ao longo do soneto.

Em M-2 voltando-se para a temática abordada ele retira a palavra Humanismo, e mexe completamente neste verso indo de encontro ao que se busca quando se fala de amor utópico e universal: confiança e paciência. Altera de “cheio” para “pleno”. Não basta lançar mão das palavras, é necessário que elas estejam entrelaçadas, sejam correspondentes e estejam, de acordo com o autor, com o formato ideal.

Em T-3:

“Humanismo” é muito ideológico para um soneto de amor

~~cheio~~ de confiança e de ~~humanismo~~, / pleno / paciência

É desta forma que temos a formação da versão final deste verso. O poeta modifica em diferentes momentos do processo criativo. Buscando o sentido no verso, e, que venha corresponder ao verso anterior, ou seja, a correspondência com a busca, à ação realizada ao ir de encontro deste amor idealizado. Assim, a voz da narrativa vai crescendo. Tomando suma importância. O diálogo transforma-se num monólogo. Num conselho. A musa avisa ao poeta sobre o amor sonhado; num primeiro momento sonhado pelo poeta, e agora, sobre o amor buscado: que amor é este e o que supostamente teria.

pleno de confiança e paciência,

7º VERSO)

Este sétimo verso: “e te exime de fuga e contágios” surge apenas em M-2 e também encontramos rasuras em T-3 e em P-1a. Temos a mudança do verbo num primeiro momento: “livra” para “exime”.

“Que te livra de fugas e contágios” exime

Em T-3, num segundo momento, da palavra “fuga” para “atritos”. Temos aqui a demonstração da necessidade que o autor tem em dar sequencia a sua ideia sobre o ato de buscar o amor universal.

que te exime de ~~fugas~~ e contágios, / *atritos*

Em P-1a encontramos a voz subentendida entre os versos. Encontramos consequência, causas relacionadas. Encontramos ou talvez não encontramos na realidade. Estava borrado, ilegível e já estava emendado em T-3.

que te exime de ~~fugas~~ e contágios

que te exime

de atritos e contágios

8º VERSO)

Também só aparece em M-2, mas este verso sofrerá alterações. No M-2: “para te depurar o cérebro e as artérias” temos depurar e em T-3 temos “poupar” e por fim “resguardar”. Este verso traz aquilo que completa o homem (enquanto humano): razão e emoção.

“Para te depurar o cérebro e as artérias” E te

de te depurar o cérebro e as artérias

Seus pensamentos e suas emoções e nesta completude do que é humanidade o autor expressa sua visão de que quem sente este amor sublime e universal faz: “te resguarda o cérebro e as artérias”. Será que teríamos a perfeita simetria ao sentir este amor?

que te exime de ~~fugas~~ e contágios / *atritos*
e te poupa a cabeça e o coração; / *te resguarda o cérebro*

e te resguarda

o cérebro e as artérias;

9º VERSO)

Este verso que também só aparece em M-2 há uma alteração feita pelo poeta fundamental: a quebra do verso. Esta quebra torna-se uma das maiores características nos sonetos de Lyra, ela traz um ritmo na leitura provocado pelo próprio autor, favorecendo para que seja lido de uma maneira e ganhei um sentido específico o verso. Portanto, este verso “este amor/ meu amor/ pelo qual amas”. Este verso é a expressão excelente do diálogo efetuado pela musa com o outro da relação, no caso, o poeta. Ele coloca o outro frente a frente com suas afirmações. Assim sua construção vem crescendo. Saímos do sonhar para o buscar e agora para o amar.

este amor

este amor

meu amor

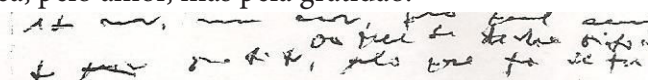
pelo qual amas

10º VERSO)

Em M-1 a ordem é “*um amor, de gratidão, pelo que se foi*” encontra-se iniciado com um amor e em seguida: de gratidão relacionando ao passado, ao que não existe mais. Esta primeira versão demonstra já a ideia de que este amor universal pelo qual poeta mantém-se na busca pelo amor seria algo do passado, não mais existe, afirma a musa.



Em M-2 a alteração na ordem das palavras, de gratidão inicia o verso e permanece assim no formato do soneto final. Não vemos alterações nem mudanças posteriormente. Mas já podemos observar o desenrolar da consolação feita pela musa das consequências para quem ama ou espera amar ter este amor que é universal, no sentido de Humanidade, maior, pleno, entre os Homens. Por isso neste momento ao amar, o motivo para vivenciá-lo não mais pelo sonho, pela busca, pelo amor, mas pela gratidão.



de gratidão

ao que te tenha sido,

11º VERSO)

Em M-1, neste verso, fica cada vez mais evidente a decisão de escrita do autor Lyra. Isso é demonstrado no processo poético com a mudança na ordem das palavras e colocações de tempo verbais no verso. Assim M-1 temos “*e pelo que será, de devoção*”. A sua expressão forte e única de completar seu pensamento do sentido dado às suas constatações.



Em M-2 temos a veemência na sua forma de escrever e na maneira estética desenhada ao longo do soneto, suas alterações e a mudança no sentido, provocada pelas formas verbais: “*de devoção, ao que te venha ser*”. Em M1 ele usa o futuro pra determinar o motivo da devoção, já em M-2 a palavra de devoção aparece logo no início e é completada com a afirmação imperativa .



de devoção

ao que te venha a ser;

12º VERSO)

Em M-1 temos o verso escrito ainda sem pontuação, e, de maneira, a ser redefinida pelo autor. A sua primeira versão que diz “*que por ser um dispensa os*

outros” ainda é generalizada as consequências de amar, que o autor irá trabalhar, dando continuidade ao longo do processo poético.

Em M-2 é perceptível a alteração ao substituir “dispensa” por “exclui”. Logo, este verso “*que, por ser um, dispensa e inclui os outros*” é elaborado em M-2 com dois verbos antagônicos incluir e excluir. O autor o manterá desta forma para versão final impressa. Chama atenção também *Por ser Uno* entre parênteses e aparece substituindo um na última versão publicada – eletrônico. Agora a palavra *uno*, com a letra u em maiúsculo, está em destaque no soneto, tendo, então: “*que/ por ser Uno/ inclui e exclui a outros*”. Propositalmente o autor faz isso chamando atenção daqueles que tiverem acesso ao seu poema. Levará a um algo mais de questionamento e introspecção. Afinal este amor uno que traz gratidão, devoção quando é vivido? Será que é possível?

que

(por ser Uno)

inclui e exclui a outros

13º VERSO)

Em M-1 temos “*e sofre e perde e tomba mas espera*”, ou seja, a primeira versão deste verso o autor utiliza se de verbos no presente e que tragam uma relação com cai e sofre e a espera.

Em M-2, por sua vez, algumas alterações são feitas. Temos “*e luta, e perde, e sofre – mas espera*”, ele já realiza as alterações. Substitui o “tomba” por “luta” e altera como podemos perceber a ordem. Ainda temos a relação com esperar... Ou seja, embora tenha-se consequências doloridas, permanece ali esperando por algo que tem provocado sofrimento.

Em P-4ª “*e luta e perde e sofre e ainda espera*” o autor chega a sua versão final. Além da quebra do verso que vai dando sentido espaçado de cada verbo, há as alterações no formato e no advérbio. No lugar do “mas” teremos o advérbio temporal “ainda” o que constrói uma nova significação na narrativa.

e luta

e perde

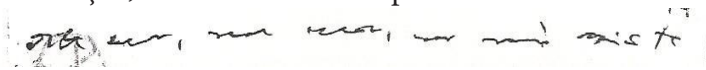
e sofre

e ainda espera,

A redação do poeta impecável em suas escolhas tem suas alterações. Este verso, em diferentes momentos, existiu rasuras. Entendo que ao longo do texto a ideia do amor passou por fases distintas embora encaixadas, entrelaçadas e agonizantes. Mas este verso, em particular, desde a sua formatação, a maneira que é disposto, assim como os verbos que são escolhidos para dar vazão ao sentido do soneto, demonstra, para mim, que o processo de criação poético em Lyra não é só racional mas inebriado de emoções.

14º VERSO)

Em M-1 por fim temos o último verso a culminância do soneto. A constatação do que não é. Este verso me chamou atenção desde a primeira versão de manuscrito. Agora dentro do soneto. Ele fecha o soneto, sem rasuras, sem alteração em uma palavra apenas a quebra do verso. Dando sentido ao que o autor trabalhou ao longo do texto. A transformação que traz o esvaziamento do sentido do que é o amor, não mais é amor, dor talvez, gratidão quem sabe! Mas de uma maneira pontual ele deixa marcado, explícito que este amor sonhado, buscado e amado não mais existe na relação humana de maneira geral. O amor pleno, universal que se espera da Humanidade no sentido maior de condição humana e existencial e foi verso por verso construindo sua argumentação e contra argumentação, de maneira única e poética.


este amor
meu amor
não mais existe.

Mapa de emendas

A seguir, um quadro mostra todas as emendas do soneto, verso por verso, nas suas sucessivas formas:

	REDAÇÕES	DATAS
<i>LINHAGEM MANUSCRITA</i>	M-1	29/9/90
	M-2	Idem
	M-3	---
<i>LINHAGEM IMPRESSA</i>	P-1 ^a	Original de <i>Desafio-1</i> , 1991
	P-1	<i>Desafio-1</i> , 1991
	P-2	<i>Visão do ser</i> , 1998
	P-3	<i>Vision de l'être</i> , 2000
	P-4 ^a	Original de <i>Desafio-2</i> , 2001
	P-4	<i>Desafio-2</i> , 2001
	P-5	<i>Desafio-3</i> , 2002
	P-6	<i>50 Poemas</i> , 2006
<i>LINHAGEM ELETRÔNICA</i>	P-7	<i>Facebook</i> , 2015

Pela sequência das emendas, inserimos os originais na linhagem dos impressos, mesmo quando contenham emendas manuscritas, pois, são posteriores a eles e apenas uma prévia da publicação.

Considerações finais

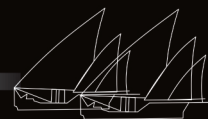
Temos sempre enquanto humanos o sonho de viver um grande amor, ou de estar num mundo que o amor pleno esteja presente nas relações humanas tão desumanizadas ao longo dos tempos. Entretanto, nem sempre sabemos o que representa viver um grande amor, e muito menos, viver o amor pleno de humanidade. Na verdade, tudo que sabemos sobre vivenciar o amor aprendemos. O que significa viver o amor? Prazer? Ter prazer? Dar prazer? Este amor mundano? Ou seria aquele romântico, ou o amor altruísta que designa a doação por inteiro, pleno? Ou aquele que se dá quando falamos de relação, a qual usamos o nosso como metro para medir, quantificar, qualificar a reciprocidade?

Aquele amor que sonhamos ter por toda uma vida, que nos faz cometer sacrifícios, renúncias, loucuras e continuamos a esperar. Que somos gratos por senti-lo e o colocamos num altar para todos os dias devotar a nossa insistência, a nossa luta... e continuamos e esperamos... Mas ele se foi. O sentido do amor universal, pleno que deveria estar nas relações humanas se esvai e ao longo do soneto e esse esvaziamento da relação que não mais é recíproca torna-se real, por isso, que por fim, se o amor, se torna UNO e quando não mais temos isso apenas um único o sente... O que resta? Será que isto pode ser chamado de amor? O Nosso poeta responde por nós: Não, quando temos este momento por mais que lutemos, sofremos, temos o resquício do que ele foi. Por isso: Este amor, meu amor, não mais existe.

Assim o sentido deste amor universal que sonhamos que direcionou a sua intuição racional de ser poeta, que traz as afirmações em versos pensados detalhadamente, mudados, transformados para que obtivessem a formação ideal não seria na verdade uma verificação de uma verdade: a finitude do amor. Ao tentar realizar uma possível análise genética e hermenêutica deste soneto, a maneira como é construído, as numerações dos versos, a escolha de cada termo, de cada palavra, tudo metricamente ajustado pelo nosso autor traz a sobriedade de sua escrita, a partir do seu artesanato de palavras que encontramos marcas para sua constituição poética: a intuição, a sensibilidade, a emoção, o universo de conhecimento traduzindo assim a experiência humana e sua subjetividade.

Referências

Documentos do processo e mapas de emenda fornecidos pelo poeta Pedro W. Lyra.



DIREITO À MIGRAÇÃO E DROMOMANIA: UMA
LIÇÃO DOS CLÁSSICOS DA LITERATURA

MIGRATION RIGHT AND DROMOMANY: A LESSON
FROM LITERARY CLASSICS

Paolo Targioni¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: O tema da migração está cada vez mais presente no debate sobre os problemas do mundo contemporâneo. Pessoas querendo sair de um País, entrar em outro, mudar de novo para outro ainda; parece quase que a dromomania não seja mais aquela característica romântica exclusiva dos povos ciganos. Além destes migrantes tradicionais existem outros tipos que foram descritos por autores como Knut Hamsun e Joseph Von Eichendorff e que não se encaixam no modelo clássico de migrante. São migrantes que não migram por motivos econômicos ou para fugir de guerras, eles fogem de uma sociedade na qual não se encaixam e que não tem lugar para eles.

Palavras-chave: Claudio Magris; Estrangeiro; Outsider; Joseph Von Eichendorff; Knut Hamsun.

Abstract: The migration issue is increasingly present in the debate on the contemporary world's problems. People getting out of a country, entering another, change again for another more; seems almost that dromomaniac is no longer the exclusive romantic feature of gypsy people. Apart from these traditional migrants, there are other types that were described by authors as Knut Hamsun and Joseph Von Eichendorff and that do not fit the migrant classic model. These are migrants who do not migrate for economic reasons or to escape wars, they flee from a society in which they do not fit and that has no place for them.

Keywords: Claudio Magris; Stranger; Outsider; Joseph Von Eichendorff; Knut Hamsun.

1 Instituto Federal de Mato Grosso – IFMT, Mestre em Sociologia e Mestre em Letras.

O tema da migração está cada vez mais presente no debate sobre os problemas do mundo contemporâneo. Pessoas querendo sair de um País, entrar em outro, mudar de novo para outro ainda; parece quase que a dromomania² não seja mais aquela característica romântica exclusiva dos povos ciganos.

A migração contemporânea, que nada tem de diferente das precedentes ondas migratórias a não ser a direção, está caracterizada também por outros tipos de desejos que não são somente os desejos econômicos de deserdados que querem alcançar, por exemplo, a “fortaleza Europa”. Hoje como ontem existe um tipo de migração que sempre existiu, mas que, apesar de ser completamente distinta das demais, está incluída nas estatísticas que relatam de desesperados atravessando os desertos mexicanos ou o mar mediterrâneo para chegar ao bem estar econômico.

Uma migração como aquela do personagem criado por Johnatan Swift já no nem tão longe século XVII: Robinson Crusoe. Ele decide sair da Inglaterra, seu país natal, por que, como ele mesmo relata no começo livro, não é educado em nenhuma arte e quer abandonar a Inglaterra para ver o mundo, mesmo contra os desejos e as ordens do pai. Este tipo de viajante: andarilho, aventureiro, vagabundo, não encaixado na economia local deste ou daquele país, hoje não tem mais direito de ser o viajante que séculos de literatura enaltecera desde os primórdios, com Gilgamesh e com o Aladim das Mil e uma Noites.

Estes viajantes contemporâneos podem ser entendidos por meio de uma literatura que tem suas origens na obra do barão alemão Joseph Von Eichendorff, criador do personagem do *bom-para-nada*, que pode ser considerado o fundador deste Panteão de anti-heróis totalmente inaptos a viver no mundo que os circunda e que por isso são obrigados a uma dromomania incessante.

1 – O direito de se sentir fora do mundo

Joseph Von Eichendorff, escritor alemão, descendente de uma pequena família da nobreza terrestre alemã decaída, compõe a sua obra

em uma Alemanha ainda fragmentada (orientada ao modelo do absolutismo prussiano) onde as estruturas feudais estão aos poucos desaparecendo para dar lugar à industrialização e ao processo de racionalização³.

Um momento de mudança radical na sociedade onde Eichendorff vive e que se reflete em seus livros. Desse modo, seus personagens, que estão vivendo este momento de transformação da sociedade alemã e do mundo ao seu redor, não sabem como se comportar. O herói do livro, o “bom-para-nada”, é um garoto

2 Mania de andar, de fugir.

3 VON EICHENDORFF, Joseph. *Vita di un perdigiorno*. Milão, BUR, 1999, p. 15, Introduzione a cura de SCHIAVONI, Giulio, “in una Germania ancora atomizzata (orientata sul modello dell’assolutismo prussiano) in cui le strutture feudali stanno gradualmente tramontando per far posto all’industrializzazione e al processo di razionalizzazione” trad. minha.

austríaco que um dia decide sair de casa quando o pai dele o repreende porque ele não estava trabalhando:

saiu de casa com seu chapéu de dormir meio torto na cabeça e me diz: “seu bom-para-nada! Eis você de novo estirando seus membros cansados e me deixando fazer todo o trabalho sozinho. Não vou te dar comida nunca mais. A primavera já está chegando. Por isso fora, no grande mundo sozinho e vai ganhar seu pão por uma vez na vida”⁴.

O pai dele, um moleiro, considera o menino um “bom-para-nada” e não tem problema em dizer isso para ele. Já na primeira página do texto nos deparamos com o julgamento que a recém-nascida sociedade burguesa faz: esta sociedade condena a pessoa que não trabalha, que não produz, a não fazer parte integrante dela. Este tipo de pessoa, assim como o protagonista do livro, é um *outsider*, alguém que não tem dignidade de viver em meio aos outros que trabalham e que se encontram obrigados a mantê-lo. A acusação do pai dele, a recusa em sustentá-lo, é o resultado da mentalidade nascente na Europa da época e contra a qual o autor sente quase uma repulsa.

Ao mesmo tempo em que o “bom-para-nada” é acusado, ele sabe se defender e, como uma prova de orgulho, abandona a cidade natal: “‘certo’ disse, ‘sou um bom-para-nada, está bem, com certeza vou enfrentar o mundo em busca da minha sorte’. E na realidade eu estava quase feliz disso”⁵.

Ao sair de casa para se aventurar pelo mundo não esquece de pegar o seu violino, um instrumento que o acompanhará, e que nos acompanhará, ao longo de todo o livro; um instrumento que, nas várias ocasiões em que é tocado por ele, deixa uma música no coração, uma música que o ajuda em tantas situações ruins do seu vagar.

Este violino e o pouco dinheiro que tem consigo são o suficiente para começar uma nova vida, uma vida de vagabundo, um eterno domingo. É uma felicidade que comparece quando, ao ver seus amigos indo trabalhar, fazendo a mesma coisa dia após dia, ele “estava livre para vagar pelo mundo sem nenhum destino específico”⁶, livre para passear, livre para dormir onde quiser, livre por não ter que voltar ao mesmo lar todo dia, livre para estar em contato com a natureza. Uma liberdade positiva, uma ruptura com o seu mundo, o que lhe traz felicidade, libertação. A libertação da rotina e das obrigações de trabalho impostas pela nova sociedade se manifesta em canções e poemas que ele canta acompanhado de seu violino ao longo da história toda.

4 VON HEICHENDORFF, Joseph. *Life of a good-for-nothing*. Londres, Hesperus Press Limited, 2002, p. 3 came out of doors with his nightcap on askew and said me: ‘You good-for-nothing! There you are sunning yourself again and stretching your weary limbs and leaving me to do all the work by myself. I can’t go on feeding you any longer. Spring is coming. So out into the wide world with you and earn your own living for once’ trad. Minha.

5 Ibidem, p. 3 “‘right’ i said, ‘I am a good-for-nothing, that’s fine, I certainly will go out into the world and seek my fortune’. And in fact I was quite happy with that” trad. minha

6 ibidem, p. 3, “was free to wander of into the world” trad. minha.

A característica principal deste personagem é a capacidade de vagar, vagabundear, recusando a integração na nova sociedade, “como uma ave mas sem ter a obrigação de voar”⁷, um pássaro, mas sem nenhuma obrigação de voar, um ser livre que vaga de um lugar para outro simplesmente dormindo, mesmo quando sente o imperativo moral de voltar para casa, sente saudade da própria cidade, alguma coisa acontece com ele “sentia a estranha sensação que eu devia voltar. Pus meu violino entre a jaqueta e o colete, sentei meditando na calçada, e dormi”⁸. Dormir como uma maneira de esquecer os problemas e a saudade, mas o dormir também como algo que ajuda a renascer, acordar em uma nova vida. Depois deste episódio, na realidade, acontece algo que muda sua vida: ele vai trabalhar numa casa onde conhece o amor e, por um certo tempo, obtém o reconhecimento desta nova sociedade burguesa, se inserindo nela por meio do trabalho.

Uma inserção que não dura, pois, após algum tempo, ele volta a vagabundear de novo, querendo viajar para conhecer a Itália, o país “onde crescem as laranjas”⁹. Um país sonhado graças aos contos de um amigo que havia viajado e descrito as maravilhas do mundo para ele.

Este seu vagabundear é uma volta à natureza porque, como afirma o crítico italiano Claudio Magris “a natureza [...] é a casa do viajante que na grama, em baixo do céu, com o rio e a palha, encontra a linda casa arrumada pelo bom Deus”¹⁰, uma natureza imaginária, uma natureza cuja beleza está neste abrigo que ela oferece a um homem sem colocação certa no mundo novo.

Este “bom-para-nada” não procura dinheiro ou reconhecimentos, parece estar feliz com o mínimo para comer e beber e não tem problema em fazer qualquer tipo de trabalho. O que interessa para ele parece ser a possibilidade de olhar, sem ser visto, a sua linda amada, o importante é não parecer bobo ou pobre aos olhos dela, o importante é meditar em relação à sabedoria popular, refletindo sobre ditados e canções, como se se tratasse da sabedoria absoluta.

Mas a filosofia deste homem pode ser resumida em uma frase só que ele pronuncia se comparando aos seus conhecidos e refletindo sobre a sua condição neste mundo: “eu sempre parecia estar atrasado, chegando quando ninguém estava mais me esperando”¹¹. Um inapto, um *outsider*, um fora do mundo, um excluído, alguém que sempre chega atrasado, que sempre chega quando não deveria. Uma pessoa mediana, “de uma maneira absolutamente perfeita, possui intimamente as

7 Ibidem, p. 41, “like a bird but without having to fly” trad. minha

8 Ibidem, p. 5, “I had the strange feeling that I ought to go back. I put my fiddle between my jacket and waistcoat, settled down thoughtfully on the footboard, and feel asleep” trad. minha.

9 Ibidem, p. 27, “where they grow oranges” trad. minha.

10 MAGRIS, Claudio. *Dietro le parole*. Milão, Garzanti, 2002, p. 72, “la natura [...] è la dimora del viandante che nel prato, sotto il cielo, col ruscello e il mucchio di fieno, trova la bella casa preparategli dal buon Dio” trad. minha

11 VON HEICHENDORFF, Joseph. Op. Cit, 2002, p. 22, “I always seem to be a latecomer, arriving when nobody expect me anymore” trad. minha.

‘medianas’ qualidades humanas e nada além de humanas, tanto de ser um caso raro de humanidade”¹², uma pessoa que é o símbolo da humanidade, o símbolo do homem na visão deste barão fora do seu tempo que era Eichendorff.

2 – O direito de abandonar os direitos

Ci hanno insegnato la meraviglia
verso la gente che ruba il pane
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame¹³

“Naquela época estava com fome e vagava por Christiania, aquela cidade que ninguém deixa sem levar consigo as marcas”¹⁴. Assim começa *Fome*, o romance que o escritor norueguês Knut Hamsun escreveu em 1890, aos 39 anos de idade.

Nele, o escritor inventa um jovem que vaga ao longo de duas estações (o outono e o inverno) na cidade, sem saber por que e sem fazer nada de especial, além de sentir muita fome. Claudio Magris, citando Walter Benjamin, afirma que Hamsun “é um mestre na arte de criar o personagem do herói imprudente, bom para nada, folgazão e mal combinado”¹⁵, um tipo de personagem que já encontramos no livro de Eichendorff analisado acima, mas que agora alcança níveis de neurose e de loucura que não estão mais ligados à perda do mundo romântico alemão. O “bom-para-nada” de Hamsun é um personagem filho da sua época, um personagem que não se sente confortável em relação ao mundo em que vive.

Assim como o personagem de Eichendorff não consegue ficar no mesmo lugar por muito tempo, o personagem deste livro não está bem em meio aos seus concidadãos. Ele se sente diferente: “*não tinha eu também o direito de viver como todos os outros, como por exemplo Pascha, o livreiro antiquário, e Hennechen, o secretário à Navegação?*”¹⁶. Ele se sente maltratado pelo seu país, sente-se diferente dos cidadãos mais importantes. Não se sente reconhecido social e intelectualmente, sente que possui um nível maior àquele que lhe é

12 MAGRIS, Claudio. Op. Cit., 2002, p. 75, “in modo assolutamente perfetto, possiede cosi intimamente le ‘medie’ qualità umane e nient’altro che umane, da essere veramente un caso raro di umanità trad. minha

13 DE ANDRE’, Fabrizio. *Nella mia ora di libertà*. Em *Storia di un impiegato*. Milão, BMG - Ricordi 74321974242 (CD) 24 bit remastering, 2002.

14 HAMSUN, Knut. *Fame*. Milão, Adelphi, 2002, p. 11, “A quel tempo ero affamato e andavo in giro per Christiania, quella strana città che nessuno lascia senza portarne i segni...” trad. minha.

15 MAGRIS, Claudio. *Lanella di Clarisse*. Turim, Einaudi, 1999, p. 143, “un maestro nell’arte di creare il personaggio dell’eroe sventato, buono a nulla, perdigiorno e malandato” trad. minha

16 HAMSUN, Knut. Op. Cit., 2002, p. 64, “non avevo anch’io il diritto di vivere come tutti gli altri, come per esempio Pascha, il libraio antiquario, e Hennechen, il segretario della Navigazione?” trad. minha.

conferido, quer viver como o secretário da Navegação. Acredita ser superior aos outros, um ser que não pode viver bem em meio a outros medíocres. “O viandante de Hamsun é um intelectual super-moderno, um sensível precursor do novo”¹⁷, ele é um homem que estaria bem em meio aos outros intelectuais, mas por ser pobre e talvez esquizofrênico, não lhe é concedida esta honra. Temos um exemplo disso quando ele vai à redação do jornal que publica seus artigos para encontrar o redator chefe e lá é obrigado a se relacionar com os empregados dele. Estes encontros revelam a sua incapacidade de viver no lugar que a sociedade lhe impõe, pois consistem em um não entender-se e, sobretudo em um não considerar-se recíproco.

Knut Hamsun consegue, quase 100 anos depois de Eichendorff, representar maravilhosamente este incômodo: o incômodo de não se sentir em casa na própria casa, de não se sentir no lugar certo em meio aos próprios iguais. Este romance interpreta muito bem aquele pensamento niilista que, na época, estava destruindo as raízes do indivíduo, fragmentando a sua unidade e colocando em contraste o normal e fluir da vida com a tentativa de entender o sentido dela.

O personagem do livro, cujo nome não conhecemos, é um “folgazão [...] irrequieto, neurastênico, tenro e também brutal”¹⁸, um personagem estranho que segue realçando o traço de personagens construídos naquela época por muitos escritores, e que, como dissemos, vaga ao longo de duas estações e de quatro capítulos, em uma Christiania fria e chuvosa.

Ele escreve para viver, e vende seus artigos aos jornais locais, mas sem muita sorte e continuidade. Isso lhe causa problemas financeiros, e a fome se torna, ao longo de todo o romance, uma companheira do protagonista tanto quanto do leitor. Cada capítulo é a descrição do seu desespero para viver e para sobreviver ao frio e à fome. Deve pagar o aluguel do quarto onde vive e deve comer, mas ao mesmo tempo precisa desta fome para escrever, pois a fome é que o leva a escrever com habilidade. Sua escrita sai de dentro do seu corpo, “de suas depressões ou euforias, daquela êxtase do acabamento que lhe dá a fome, primordial pulsão que explode destruindo sua estrutura psíquica”¹⁹. Enlouquecido e faminto ele consegue criar, consegue escrever o que precisa para sobreviver. Consegue escrever artigos e livros e peças teatrais que depois joga fora. Consegue encontrar um amor que joga fora também por não saber lidar com este sentimento.

O livro, apesar de sua estrutura temporal linear, não possui um enredo, mas é um agrupado de episódios em que se representa um “único que se

17 MAGRIS, Claudio. Op. Cit., 1999, p. 146, “Il viandante di Hamsun è un intellettuale ultramoderno, un sensibilissimo precursore del nuovo” trad. minha.

18 Ibidem p. 145. “perdigiorno [...] smanioso nevrastenico, tenerissimo e insieme brutale” trad. minha.

19 Ibidem, p. 153, “dalle sue depressioni o euforie, da quell’estasi dello sfinimento che gli procura la fame, primordiale pulsione che si scatena scompaginando la sua struttura psichica” trad. minha.

encontra radicalmente sozinho no mundo, não contado e não contável porque sua existência, feita por instantes, é não dizível e evanescente”²⁰. O protagonista deste romance é um estrangeiro, um estranho, alguém que vem de longe, mas não se sabe de onde e que, sobretudo, não pode estar feliz e incluído em lugar nenhum. Alguém que consegue ser feliz só no desaparecimento, desaparecendo do mundo em que é obrigado a viver.

É um personagem neurótico, autodestrutivo e solitário, que só consegue viver o presente, não consegue planejar a própria vida, somente o imediato é a sua razão de vida, aplaca a sua fome com grandes comilanças para logo depois vomitar tudo de novo.

Mau e indiferente ao que acontece ao seu redor, mesmo quando precisa se concentrar para escrever o seu artigo, ele:

é agredido por pequenos e inúteis acontecimentos, por mínimas coisas que entravam no meu pensamento e perdiam aos quatro ventos minhas energias. Um cachorro que passava correndo, uma rosa amarela no ilhós de um homem, faziam vibrar meus pensamentos e me mantinham ocupado por muito tempo²¹.

E este comportamento o deixa em dúvida até sobre os desígnios que Deus tem sobre ele. Ele, um gênio, um grande escritor e filósofo, é obrigado a se distrair de seus pensamentos por culpa da normalidade do mundo. Distraído por aquelas coisas que são o cotidiano de muitos, mas que não conseguem ser o seu cotidiano.

Ele, ao contrário do “bom-para-nada” de Eichendorff, ama a cidade onde vive, gosta muito dela, até pensa em como torná-la mais bonita: “vem na minha cabeça que aquelas casas lá perto do mercado, aquelas lojas derrubadas cheias de velhos trapos arruinam todo o lugar, arruinam a praça do mercado, são uma vergonha para toda a cidade. Que nojo! Saia aquele nojo”²².

O protagonista de Hamsun fica observando as pessoas na rua, ele vive na cidade e a vê como um lugar para passear, errar, vagabundear até, mas sente um profundo desgosto pela feiura, pela pobreza e um amor pela beleza da sua cidade. O interessante é que ele pensa estas coisas, mas nem tem uma casa e mora no andar de cima de uma baía.

A fome, aos poucos, começa a se manifestar na degradação física e mental; um homem inteligente e culto que repentinamente tem sonhos e visões

20 Ibidem, p. 153, “singolo che si trova radicalmente solo nel mondo, irrelato e indicibile perché la sua esistenza, fatta di istanti, è imprevedibile e sfuggente” trad. minha.

21 HAMSUN, Knut. Op. Cit., 2002, p. 24, “é agredido da piccole e futili vicende, da miserevoli inezie che s’insinuavano nel mio pensiero e disperdevano ai quattro venti le mie energie. Un cane che passava di corsa, una rosa gialla all’occhiello di un signore facevano vibrare i miei pensieri e mi tenevano occupato per molto tempo” trad. minha.

22 Ibidem, pp.134-5, “mi viene in mente che quelle baracche laggiù al mercato, quelle botteghe cadenti piene di stracci vecchi sciupano tutta la zona, rovinano la piazza del mercato, sono una vergogna per tutta la città. Che schifo! Via quel ciarpame!” trad. minha

e faz cálculos absurdos: “e indo em frente comecei a calcular quanto poderia custar o deslocamento de todo o instituto Geográfico, daquele lindo prédio que admirava toda vez que lhe passava em frente”²³. O deslocamento do Instituto Geográfico é calculado com uma precisão quase maníaca, coisa que nos dá a medida da sua loucura.

Na moderna sociedade representada por Hamsun não há espaço para os poetas, escritores ou artistas: o protagonista do livro é marginalizado, um *outsider*, que para poder exercer seu trabalho se torna um neurótico e se exclui totalmente da sociedade. Os grandes poetas, grandes homens, para Hamsun, são

aqueles que morrem, as existências destruídas ao nascer pela realidade, porque inaptas a aceitar a sua boba dureza [...] o adolescente quebrado pela repressão moral e social, incapaz de adaptar-se à realidade e inapto então a crescer e maturar, relutante a qualquer formação²⁴.

As vítimas da sociedade, aqueles que não conseguem ser vencidos por ela e nem se integrar nela. Aqueles que simplesmente se recusam a viver. Os que ficam por fora, aqueles que não escrevem ou que escrevem peças de teatro, como o protagonista do romance, e depois as jogam fora; aqueles que não deixam nada escrito, aqueles que não deixam um signo de si neste mundo. O protagonista de *Fome* é um exemplo disso, vive a sua vida como um nada, consumindo-a e baseando-a no nada, no vazio. Pode parecer um louco, mas na realidade a loucura não é uma condição única do homem, é a condição do mundo, “a loucura não é o caso ilhado de um indivíduo, mas é a condição geral da época [...] ouniversal perturba o individual, assim como o dedo que Deus põe na rede dos nervos do protagonista de Fome, desordenando todos os fios”²⁵. Um protagonista que é enlouquecido pela deusa-sociedade. Uma sociedade doente que enlouquece seus atores e que não deixa espaço para a vivência do indivíduo.

Referências

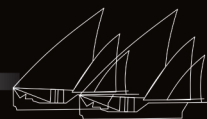
- CANEVACCI Massimo. **La città polifonica**. Roma, Seam, 1984.
- DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e exílio**. São Paulo, Editora Escuta, 2003.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

23 Ibidem, p. 135, “e andando avanti incominciai a calcolare quanto poteva costare il trasferimento di tutto l’Istituto Geografico, di quel bell’edificio che ammiravo ogni volta che gli passavo davanti” trad. minha.

24 MAGRIS, Claudio. Op. Cit., 1999, pp. 152-3, “coloro que periscono, le esistenze stroncate sul nascere dalla realtà, perché inadatte ad accettarne la stupida durezza [...] l’adolescente spezzato dalla repressione morale e sociale, incapace di adattamento al reale e inetto quindi a crescere e a maturare, riluttante ad ogni formazione” trad. minha.

25 Ibidem, p. 154, “la pazzia non è il caso isolato di un individuo, ma è la condizione generale dell’epoca [...] l’universale sconvolge l’individuale, come il dito che Dio mette nella rete dei nervi del protagonista di Fame, disordinando tutti i fili” trad. minha.

-
- HAMSUN, Knut. **Fame**. Milão, Adelphi, 2002.
- MAGRIS, Claudio. **Dietro le parole**. Milão, Garzanti, 2002.
- _____. **L'anello di Clarisse**. Turim, Einaudi, 1999.
- PERNIOLA, Mario. **Transiti**. Roma, Castelvechi, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. **Gli abusi della memoria**. Napoles, Ipermedium libri, 2001.
- _____. **La conquista dell'america**. Turim, Einaudi, 1992.
- VON HEICHENDORFF, Joseph. **Life of a good-for-nothing**. Londres, Hesperus Press Limited, 2002.



MODERNIDADE E ANTIMODERNIDADE NO CONTO
"CIVILIZAÇÃO" E NO ROMANCE A CIDADE E AS SERRAS

MODERNITY AND ANTI-MODERNITY IN THE SHORT STORY
"CIVILIZAÇÃO" AND IN THE NOVEL A CIDADE E AS SERRAS

Rebeca Pinheiro Queluz¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: O presente artigo procura analisar a representação da modernidade e da antimodernidade no conto "Civilização", de 1892, e no romance *A Cidade e as Serras*, de 1901, ambos de Eça de Queirós. Para isso, o estudo terá como alicerces as proposições teóricas de autores como: Antoine Compagnon, Eric Hobsbawn, Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Richard Sennett, Paulo Fernando da Motta de Oliveira, entre outras reflexões críticas a respeito do conto e do romance do autor português anteriormente mencionado.

Palavras-chave: Modernidade; Antimodernidade; *Civilização*; *A Cidade e as Serras*; Eça de Queirós.

Abstract: This article analyzes the representation of the modernity and the anti-modernity in "Civilização" (Civilization), a short story from 1892, and in the novel *A Cidade e as Serras* (The City and the Mountains), from 1901, both written by Eça de Queirós. For this, the study will use the theoretical propositions of authors such as: Antoine Compagnon, Eric Hobsbawn, Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Richard Sennett, Paulo Fernando da Motta de Oliveira, among other critical reflections on the short story and on the novel of the aforementioned Portuguese writer.

Keywords: Modernity; Anti-modernity; *Civilização*; *The City and the Mountains*; Eça de Queirós.

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutoranda em Estudos Literários.

Na obra “Os antimodernos – de Joseph de Maistre a Roland Barthes” (2011), Antoine Compagnon assevera que “os verdadeiros antimodernos são, também, ao mesmo tempo, modernos, ainda e sempre modernos, ou modernos contra a sua vontade [...] os antimodernos não seriam outros senão os modernos, aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem” (COMPAGNON, 2011, p. 12). Ao longo do livro, Compagnon aborda inúmeros ângulos desses autores, modernos por serem antimodernos, refletirem e apontarem os paradoxos da modernidade. Segundo o mesmo, “o epíteto antimoderno qualificava uma reação, uma resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao culto do progresso, ao bergsonismo tanto quanto ao positivismo. Designava uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia, mais do que uma rejeição pura e simples” (COMPAGNON, 2011, p. 13).

Levando em consideração essa perspectiva, nosso trabalho procurou analisar a representação da modernidade e da antimodernidade no conto “Civilização”, de 1892, e no romance *A Cidade e as Serras*, de 1901, ambos de Eça de Queirós. Para isso, o estudo teve como alicerces as proposições teóricas de autores como: Antoine Compagnon, Eric Hobsbawn, Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Richard Sennett, Paulo Fernando da Motta de Oliveira, entre outras reflexões críticas a respeito do conto e do romance do autor português anteriormente mencionado.

O artigo foi organizado da seguinte forma: primeiro será realizada uma breve contextualização da época de publicação do romance e do conto queirosianos. Em seguida, serão apresentados os enredos dos dois textos, o modo como os espaços da cidade e do campo aparecem tanto em “Civilização” como em *A Cidade e as Serras* e algumas diferenças entre o conto e o romance. Por último, será analisada a questão da modernidade e da antimodernidade nas duas histórias.

Segundo Paulo Franchetti (apud QUEIRÓS, 2007, p. 15), Eça de Queirós trabalhou no romance *A Cidade e as Serras* desde o final de 1893. Ao entregar ao editor o primeiro capítulo (em fevereiro de 1894), acreditava que sua história teria quatro no total. Concebeu mais um capítulo e, ao concluir o livro, escrevera dezesseis. O autor estava revendo as provas de tipografia do livro, todavia, em 1900 faleceu, sem terminar esse trabalho. A revisão estava completa até o capítulo nove e, a partir desse ponto, Ramalho Ortigão, grande amigo do escritor, a pedido da viúva de Queirós, reviu o que faltava e publicou o texto. Esse trazia alterações e interferências por parte de Ortigão². Mais tarde, na década de 1960, Helena Cidade Moura publicou uma nova edição do romance, retirando as contribuições de Ramalho Ortigão, além de restaurar algumas inconsistências do manuscrito.

2 Conforme Franchetti (apud QUEIRÓS, 2007, p. 10), Ortigão “resolveu como julgou melhor as dificuldades da leitura, corrigiu as construções que não lhe pareceram adequadas, eliminou enganos de redação evidentes, substituiu palavras e expressões por outras que lhe pareceram melhores e por fim liberou o livro para a publicação, que se deu em abril de 1901”.

A primeira concepção do livro data de 1892³, quando se deu a publicação em cinco folhetins do conto “Civilização” na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Segundo Alana de Oliveira Freitas El Fahl (2010, p.11), “Civilização” foi publicado em 1902, junto com outras onze narrativas que Eça de Queirós publicara em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, no livro “Contos”, organizado por Luiz de Magalhães. As histórias que aparecem nesse livro são: “Singularidades de Uma Rapariga Loura” (1874), “Um Poeta Lírico” (1880), “No Moinho” (1880), o já mencionado “Civilização” (1892), “A Aia” (1893), “O Tesouro” (1894), “Frei Genebro” (1894), “O Defunto” (1894), “Adão e Eva no Paraíso” (1896), “A Perfeição” (1897), “José Matias” (1897) e “O Suave Milagre” (1898).

A segunda metade do século XIX caracterizou-se pela consolidação do poder da burguesia e o crescimento do proletariado. João Domingues Maia (2008, p. 282) aponta que se, por um lado, tinha-se o progresso (representado pelo crescimento das cidades, pela instalação de novas fábricas, pela utilização de novas fontes de energia, tais como o vapor, o petróleo, o gás e a eletricidade), por outro, cresciam-se os bairros pobres nos quais residiam os operários e suas famílias. Nesse momento, a burguesia, através da expansão capitalista, buscava dinheiro e poder, enquanto que os trabalhadores viviam em condições miseráveis. Estes, insatisfeitos, promoviam as primeiras greves e criavam associações que originariam, mais tarde, os sindicatos.

A ciência⁴, servindo ao progresso industrial, avançou nos seguintes pontos: energia elétrica, indústria do frio e a conservação dos alimentos, utilização do éter como anestésico, descobrimento dos micro-organismos responsáveis

3 Segundo Feliciano Ramos (1967, p. 669-700), “O romance A Cidade e as Serras encontra-se já embrionariamente nos seguintes contos: Suave Milagre, uma das obras primas do conto queirosiano, Adão e Eva no Paraíso, e, em especial, Civilização. A apologia da simplicidade, o regresso à inocência primitiva, a incapacidade da civilização para solucionar o problema da felicidade moral do homem, o interesse pela paisagem campestre do Norte de Portugal, o lusitanismo crescente do escritor, vivem em todos, ou em alguns, destes contos, que compõem, deste modo, o ambiente moral que envolve A Cidade e as Serras”.

4 Em “História da Literatura Portuguesa”, Feliciano Ramos (1967, p. 646-647) assevera que os progressos científicos se fizeram notórios especialmente com os seguintes nomes: o químico Berthelot, o biologista Pasteur, o médico e fisiologista Claude Bernard e o criador da teoria evolucionista, Darwin. O autor afirma que diversas ideias destes homens encontraram bom acolhimento em Portugal na segunda metade do século XIX. Com relação às descobertas científicas, Ramos também menciona o aparecimento das locomotivas, a máquina a vapor e o telégrafo elétrico, que possibilitaram, respectivamente, a rede de caminhos de ferro na Europa, o encurtamento das distâncias e a facilitação das comunicações. Eric Hobsbawn, em “A Era das Revoluções” escreve sobre a evolução da tecnologia, do conhecimento científico e da ideologia de uma crença no progresso individualista, secularista e racionalista. Em “A Era do Capital”, o autor discorre sobre a crença no progresso e na ciência: “avanço do conhecimento, da “ciência” [...] ninguém duvidava do progresso, tanto material como intelectual [...] crença na infabilidade do método científico” (HOBSBAWN, 2002, p. 274). Hobsbawn menciona nomes como os fisiologista Rudolf Virchow e Helmholtz, os físicos William Thompson e Lord Kelvin, o cientista James Clerk Maxwell, o químico Kekulé, Mendeleev e German Lotar Meyer, todos importantes nomes para o período.

pela sífilis, pela malária e pela tuberculose, entre outros. Além disso, houve o incremento do transporte ferroviário e marítimo e a expansão da comunicação telegráfica.

Na introdução de *Tudo que é sólido desmancha pelo ar*, Marshall Berman traça a nova paisagem na qual tem lugar a experiência moderna:

Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais, prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano, jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 1998, p. 18).

Este autor, ao citar Marx, enfatiza os efeitos negativos do uso da tecnologia desenvolvida pelo homem: “O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. [...] na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia...” (BERMAN, 1998, p. 19). Para ele, as invenções e progressos “parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material” (Idem).

Com relação à modernidade, sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) em *Modernidade Líquida* reflete sobre questões como as incertezas e hesitações, as mudanças constantes pelas quais a sociedade passa e o progresso. Através dos conceitos de emancipação, individualidade, espaço/tempo, trabalho e comunidade, Bauman discute temas que são interessantes para pensar o contexto dos séculos XIX, XX e XXI, tais como: a incerteza da vida cotidiana, a insegurança na cidade, a precariedade dos laços afetivos e do trabalho, o privilégio do consumo em detrimento da produção, a troca do durável pela amplitude do leque de escolhas e o excesso de informações.

O autor discorre ainda sobre a liberdade que o indivíduo moderno tem no sentido de poder agir de acordo com o que acredita e conforme seus desejos, ao mesmo tempo que recai sobre o mesmo a responsabilidade por suas ações e seus atos. Esse indivíduo, na visão de Bauman, busca a autoafirmação e, para se sobressair em relação às demais pessoas, adquire bens e produtos. Seu desejo não tem limites e ele nunca se satisfaz com o que possui: quer sempre atingir um patamar mais elevado, obter mais poder e mais bens materiais.

Em *O Declínio do Homem Público*, como resume Fernando Bagiotto Botton (2010, p. 623), Richard Sennett “realiza um apanhado das formas de sociabilidade, comunicação, representação, atuação e relação entre as pessoas das grandes cidades, desde o século XVIII até os dias atuais do autor, afim de

compreender como se formaram as concepções intimistas contemporâneas”. Com relação ao indivíduo moderno, Sennett aponta que

O eu de cada pessoa tornou-se o seu próprio fardo; conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo. E precisamente porque estamos tão absortos em nós mesmos, é-nos extremamente difícil chegar a um princípio privado, dar qualquer explicação clara para nós mesmos ou para os outros daquilo que são nossas personalidades. (SENNETT, 1988, p. 16).

Nesse sentido, o autor aponta que multidões de pessoas se preocupam somente com as histórias de suas próprias vidas, com as suas emoções particulares, com seus próprios desejos. Aponta que muitas dessas pessoas sofrem de um narcisismo e que exatamente por essa introjeção no eu não conseguem satisfazer as necessidades desse eu; quando estão para atingir um objetivo ou para se ligarem a outra pessoa, sentem que não queriam isso, bloqueando, desse modo, sua satisfação. Em outras palavras, existe uma procura por uma autossatisfação e, concomitantemente, a própria pessoa não permite que a gratificação ocorra.

Sennett⁵ aborda também a família burguesa do século XIX e a distinção entre o senso da realidade privada e o mundo público exterior ao lar, a organização do espaço urbano, a permeação entre a cidade e o espaço interno, o universo das relações sociais, o comportamento público. Assim como Bauman, Sennett escreve sobre a classe burguesa (que para ascender optava por uma elevação social por meio da individualidade) e sobre a “fetichização da mercadoria” (BOTTON, 2010, p. 4) que vendia a imagem de que a mercadoria, o produto modificava a personalidade.

Por fim, sobre a burguesia, Eric Hobsbawn em *A Era dos Impérios* (1875-1914) afirma que no fim do século XIX há um afrouxamento das estruturas da família burguesa e um aumento do número daqueles que pertenciam, pretendiam pertencer ou aspiravam obsessivamente a fazer parte dessa classe. Dito de outro modo, houve uma ampliação da classe média como um todo. Problematizou-se a definição de “burguesia” naquele momento porque havia uma constante elevação do número dos pretendentes ao status burguês. Hobsbawn aponta que se a linha entre a burguesia e a aristocracia era imprecisa, os limites entre a burguesia e seus inferiores estavam também longe de serem claros. Havia uma distinção entre membros da classe média e da classe operária, dos camponeses e de outros ocupados em trabalhos manuais. Ela se dava principalmente pelo estilo de vida adotado: a classe média podia, por exemplo, exercer atividades ociosas, como o

5 A tese de Sennett em *O Declínio do Homem Público* é a de que “os sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada [...] são resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (SENNETT, 1999, p. 30). O autor acusa o esvaziamento da esfera pública em decorrência da hiper valorização da intimidade, da privacidade, do retraimento e do silêncio.

esporte e a educação formal (os adolescentes tinham condições de adiar a tarefa de ganhar a vida, conforme explica Hobsbawn⁶).

A classe média não só crescia, como afirma Hobsbawn, mas adquiria enorme dimensão: “crescia a nova classe média dos gerentes, executivos, peritos técnicos assalariados no capitalismo das grandes corporações estatais e na alta tecnologia: era a burocracia pública e privada” (HOBSBAWN, 2002, p. 254). Diferenciavam-se os membros dessa classe através do sotaque, do nível de educação, das origens e da renda familiar.

Com relação às crenças da burguesia, Hobsbawn declara que essa classe acreditava não apenas no individualismo, na respeitabilidade e na propriedade, mas também no progresso, na reforma e no liberalismo moderado.

Em Portugal, a segunda metade do século XIX constituiu um tempo de problemática e interrogação. Um grupo de jovens começou nos anos 1860 a expressar um desejo de mudança, de modernização da sociedade portuguesa, a que a literatura não devia ficar alheia. Primeiro em Coimbra e depois em Lisboa, estes jovens intelectuais procuravam chamar a atenção para as diferenças que, nas mais variadas áreas (social, econômica, cultural), afastavam Portugal de países como França, Alemanha ou Inglaterra.

A chamada Geração de 1970⁷, como explica Clementina de Fátima Bidarra Pinto de Castro Ribeiro (2008) queria que se desenvolvesse em Portugal a revolução cultural que o progresso técnico supunha: a transformação do ensino, a criação de uma tradição científica, o gosto da experimentação, condições da liquidação do passado e da construção de um novo Portugal. Ou seja, almejavase “europeizar” o país, “libertá-lo das amarras que não lhe permitiam ‘apanhar o comboio’ do progresso” (RIBEIRO, 2008, p. 17). A autora afirma que resultaria desses propósitos um retrato decadente daquela sociedade que importava modelos estrangeiros acreditando que integrava, desse modo, a modernidade desejada.

6 Conforme assevera Hobsbawn (2002, p. 247): “a instrução escolar oferecia, acima de tudo, um bilhete de entrada para as faixas médias e superiores reconhecidas da sociedade e um meio de socializar aqueles que eram admitidos, de modo a distingui-los das ordens inferiores.

7 Um conjunto de intelectuais que, nos anos sessenta, em Coimbra, participou na Questão Coimbrã e abalou o ambiente universitário daquela cidade, e que se juntou novamente em Lisboa para promover uma verdadeira revolução/reforma artística e cultural, através de novas ideias e modelos literários vindos da Europa. Além de tomarem parte na Questão Coimbrã, organizaram as Conferências de Casino. Faziam parte desse movimento Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Batalha Reis, entre outros. Muitos desses escritores foram influenciados pelo Realismo francês, profundamente anticlerical, antiburguês e anti romântico. Para saber mais sobre a Questão Coimbrã e as Conferências de Casino (ou Democráticas), ver: RAMOS, Feliciano. História da Literatura Portuguesa – desde o século XII aos meados do século XX. 9^a ed. Braga: Livraria Cruz, 1967; CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barboza. Literaturas Brasileira e Portuguesa. Teoria e texto: volume único. São Paulo: Saraiva, 2003; RIBEIRO, Clementina de Fátima Bidarra Pinto de Castro. Reaportuguesar Portugal: o sentido patriótico em Eça de Queirós. 130p. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares. Universidade Aberta: Lisboa, 2008.

Assim sendo, surgia o objetivo de criar um movimento que realizasse um tipo de regeneração simbólica, que curaria as enfermidades das quais o país padecia. Os membros da geração de 70, em resumo, com o intuito de modernizar o país, criticavam os costumes, as instituições, as pessoas, “trazendo a lume textos que visavam reformar e alertar as consciências para a necessidade de acordar o país do estado amorfo em que vivia, ‘apanhados’ no espírito do fim de século” (RIBEIRO, 2008, p. 21). Após a questão do Ultimato Inglês de 1890⁸, esses intelectuais uniram seus esforços com o objetivo de suavizar as críticas aos vícios e máculas da sociedade portuguesa, que antes eram ácidas, e de criarem textos que reabilitassem o sentimento nacional, o orgulho da pátria.

Consequentemente, o ser português foi o motivo de reflexão por excelência do século XIX. Os escritores queriam descobrir quem eram os portugueses, como eram. Conforme afirma Ribeiro (2008), assiste-se a uma convergência de todas as formas de olhar a pátria portuguesa. A autora sustenta ainda que essa geração sentiu que deveria agir no sentido de tirar o país desse atraso decadente, deste estado apático e sonolento, tendo em Eça um dos seus protagonistas. Segundo a mesma, Eça de Queirós foi, entre os de sua geração, o maior intérprete da realidade nacional, realidade que descreveu amplamente. Ele constatou a falência de sua aposta em desnudar a verdade e trouxe à luz personagens como Fradique Mendes (personagem de “A Correspondência de Fradique Mendes”), Gonçalo (protagonista de “A Ilustre Casa de Ramires”) e Jacinto (personagem de “Civilização” e “A Cidade e as Serras”), que se distinguiram muito das dos romances iniciais.

A partir dessa brevíssima contextualização, serão comentados os enredos do conto e do romance aqui abordados. As narrativas de “Civilização” e *A Cidade e as Serras* acompanham, como sugere Franchetti, “as peripécias de Jacinto e as afirmações e reações do narrador [...], que conta, comenta e avalia a vida do primeiro” (FRANCHETTI apud QUEIRÓS, 2007, p. 9). No conto como no romance há a história de Jacinto, um jovem abastado que é consumidor de novidade e que crê piamente na ciência e no progresso, cercando-se de todos

8 Um conjunto de intelectuais que, nos anos sessenta, em Coimbra, participou na Questão Coimbrã e abalou o ambiente universitário daquela cidade, e que se juntou novamente em Lisboa para promover uma verdadeira revolução/reforma artística e cultural, através de novas ideias e modelos literários vindos da Europa. Além de tomarem parte na Questão Coimbrã, organizaram as Conferências de Casino. Faziam parte desse movimento Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Batalha Reis, entre outros. Muitos desses escritores foram influenciados pelo Realismo francês, profundamente anticlerical, antiburguês e anti romântico. Para saber mais sobre a Questão Coimbrã e as Conferências de Casino (ou Democráticas), ver: RAMOS, Feliciano. História da Literatura Portuguesa – desde o século XII aos meados do século XX. 9ª ed. Braga: Livraria Cruz, 1967; CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barboza. Literaturas Brasileira e Portuguesa. Teoria e texto: volume único. São Paulo: Saraiva, 2003; RIBEIRO, Clementina de Fátima Bidarra Pinto de Castro. Reaportuguesar Portugal: o sentido patriótico em Eça de Queirós. 130p. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares. Universidade Aberta: Lisboa, 2008.

os confortos e invenções técnicas que o seu século propiciara⁹: uma enorme biblioteca, com muitas obras de filosofia, política, dicionários, enciclopédias, guias, manuais e diretórios; máquina de escrever, telégrafo, fonógrafo, telefone, teatofone; muitos tipos de água (gelada, carbonatada, esterilizada, gasosa, de sais, minerais); ascensores para a comida, escovas para o cabelo (côncava, chata, de longas cerdas, redonda, em forma de telha, flácida, estreita); entre outros aparatos tecnológicos.

Jacinto também participa ativamente da vida social da sua cidade, oferecendo jantares, convidando as pessoas para a sua casa, indo ao teatro, entre outras atividades. Passados alguns anos, Jacinto entedia-se, e esse tédio combinado da visão pessimista que desenvolve da vida, reflete-se tanto física como espiritualmente. Em determinado momento, o personagem se transfere para a zona rural¹⁰ e se vê desprovido de todos aqueles confortos da civilização devido a uma série de incidentes: suas malas se perdem, o lugar para onde ele foi não foi reformado a tempo de sua chegada, entre outras situações. Há um choque e uma renovação de Jacinto, que se vê livre do tédio e apresenta um surto de energia vital, integrando-se à nova realidade da qual não quer mais se afastar.

Tanto “Civilização” como *A Cidade e as Serras* contrapõem a vida simples e a vida caótica, a cidade e o campo, o tédio da vida na metrópole e a viagem aventureira a um lugar exótico, o isolamento vivido na cidade e a integração com a natureza, as vantagens da vida em contato com a natureza e os inconvenientes do excesso de civilização, questões que dizem respeito à modernidade.

A cidade, a partir do olhar de Zé Fernandes, é sempre mostrada de forma negativa:

Assim meu Jacinto, na Cidade, nesta criação tão antinatural [...] o homem aparece como uma criatura anti-humana, sem beleza, sem força, sem liberdade, sem riso, sem sentimento, e trazendo em si um espírito que é passivo como um escravo ou impudente como um histrião [...] Sim, com efeito, a Cidade... É talvez uma ilusão perversa! (QUEIRÓS, 2007, p. 139).

9 Jacinto é um personagem imerso na lógica da sociedade de consumo, influenciando e sendo influenciado pelas tensões e contradições do sistema capitalista, a partir do olhar da elite. Conforme aponta Hobsbawn (1982, p. 286), “Em termos quantitativos nenhuma sociedade precedente comprou tantos livros velhos e novos, objetos materiais, quadros, esculturas, estruturas decoradas de madeira e bilhetes para representações teatrais ou musicais”.

10 No conto: “Ora, justamente depois desse Inverno, em que ele se embrenhara na moral dos negroides instalara a luz elétrica entre os arvoredos do jardim, sucedeu que Jacinto teve a necessidade moral iniludível de partir para o Norte, para o seu velho solar de Torges.” (QUEIRÓS, 1946, p. 725). No romance: “Ao fim desse inverno escuro e pessimista, uma manhã que eu preguiçava na cama, sentindo através da vidraça cheia de sol ainda pálido um bafo de primavera ainda tímido- Jacinto assomou à porta do meu quarto, revestido de flanelas leves, de uma alvura de açucena. Parou lentamente à beira dos colchões, e, com gravidade, como se anunciasse o seu casamento ou a sua morte, deixou desabar sobre mim esta declaração formidável: ‘Zé Fernandes, vou partir para Tormes’ (QUEIRÓS, 2007, p.167).

Zé Fernandes não só comenta com Jacinto os problemas da cidade (por exemplo, as relações superficiais entre as pessoas), como profere um discurso sobre a desigualdade social nela existente, a classe burguesa e a deterioração da Igreja:

As amizades nunca passam de alianças que o interesse, na hora inquieta da defesa, ou na hora sôfrega do assalto, ata apressadamente com um cordel apressado, e que estalam ao menor embate da rivalidade ou do orgulho [...] a neve cai, muda e branca na treva; as criancinhas gelam nos seus trapos; e a polícia, em torno, ronda atenta para que não seja perturbado o tépido sono daqueles que amam a neve, para patinar nos Bosques de Bolonha com peliças de três mil francos. Mas quê, meu Jacinto! A tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der ao Trabalho, por cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável, é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! [...] O burguês triunfa, muito forte, todo endurecido no pecado- e contra ele são impotentes os prantos dos Humanitários, os raciocínios dos Lógicos, as bombas dos Anarquistas [...] Esse adorável filho de Deus teve demasiada pressa em se recolher a casa de seu Pai! E os homens a quem ele incumbira a continuação da sua obra, envolvidos logo pelas influências dos Efrains, dos Trèves, da gente do *Boulevard*, bem depressa esqueceram a lição da Montanha e do lago de Tiberiade – e eis que por seu turno revestem a púrpura, e são Bispos, e são Papas, e se aliam à opressão, e reinam com ela, e edificam a duração do seu reino sobre a miséria dos sem-pão e dos sem-lar! (QUEIRÓS, 2007, p. 138; 140; 142).

Na visão dessa personagem, Paris representa um lugar acinzentado, sem cor, onde se desenvolve a pressa, a indiferença, o desejo do lucro e o da carne:

Sob o céu cinzento, na planície cinzenta, a Cidade jazia, toda Cinzenta, como uma vasta e grossa camada de caliça e telha. E, na sua imobilidade e na sua mudez, algum rolo de fumo, mais tênue e ralo que o fumar de um escombros mal apagado, era todo o vestígio visível de sua vida magnífica [...] Em cinco anos, em Paris, tudo continua... As mulheres com um pouco mais de pó de arroz, e a pele um pouco mais mole, e melada... [...] entre a indiferença e a pressa da Cidade eu senti a vaga tristeza da minha fragilidade e da minha solidão [...] Dois impulsos únicos, correspondendo a duas funções únicas parecia estarem vivos naquela multidão- a do lucro, a do gozo [...] dois apetites de Cidade – encher a bolsa, saciar a carne! (QUEIRÓS, 2007, p. 136; 299; 302).

O narrador, sempre que pode, aproveita para fazer comparações entre esses dois espaços, elogiando o campo e depreciando a cidade:

Na Cidade nunca se olham, nem lembram os astros – por causa dos candeeiros de gás ou dos globos de eletricidade que os ofuscam. Por isso nunca se entra nessa comunhão com o Universo que é a única glória e única consolação da Vida [...] Na Natureza nunca eu descobrira um contorno feio ou repetido [...] Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa: todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma

inquietação; as ideias têm todas o mesmo valor, o mesmo cunho, a mesma forma, como as libras; e até o que há mais pessoal e íntimo, a Ilusão, é em todos idêntica, e todos a respiram, e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro – A mesmice – eis o horror das Cidades!” (QUEIRÓS, 2007, p. 199; 216).

Assim como no romance, no conto também explicita a beleza e a simplicidade da natureza:

[...] os nossos males esqueceram, ante a inesperada, incomparável beleza daquela serra bendita. O divino artista que está nos céus compusera certamente este monte, numa das suas manhãs de mais solene e bucólica inspiração. A grandeza era tanta como a graça... dizer os vales fofos de verdura, os bosques quase sacros, os pomares cheirosos e em flor, a frescura das águas cantantes, as ermidinhas branqueando nos altos, as rochas musgosas, o ar de uma doçura de paraíso, toda a majestade e toda a lindeza [...] quem pode dizer a beleza das coisas, tão simples e inexprimível? (QUEIRÓS, 1946, p. 727).

Há um tom de nostalgia, de resistência e até um certo conservadorismo nesse olhar da natureza como essência, como completude do ser humano. O crítico marxista Raymond Williams¹¹, que estudou o modo como o campo e a cidade foram representados na literatura inglesa, ressalta que:

Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização(...) O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtude simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIAMS, 1989, p. 11).

Williams ao mesmo tempo em que aponta a visão da cidade como “o grande monumento burguês” (WILLIAMS, 1989, p. 17), lugar em que se encontram os grandes prédios da civilização, os pontos de encontro, as bibliotecas e teatros, as torres e as cúpulas, as casas, as ruas, a multidão de pessoas, o centro a atividade e a luz, apresenta o seu lado negativo, do caos do metrô, dos engarrafamentos de trânsito, “a monotonia de casas idênticas e enfileiradas; a pressão agressiva de multidões de desconhecidos” (WILLIAMS, 1989, p. 16).

Do mesmo modo, o crítico caracteriza o campo como uma colcha de retalhos multicolorida, um local em que se encontram fazendas, bosques, rios,

11 Este autor, na obra intitulada *O campo e a cidade: na história e na literatura*, de 1973, problematiza os dois modos de vida, rural e urbano, na literatura inglesa do século XVI até hoje, contrastando-os com as mudanças que ocorreram na sociedade.

aves, a natureza de um modo geral e uma agricultura ativa que ajuda a produzir boa parte da natureza. Por outro lado, há a noção do campo como limitado, local de ignorância e de atraso.

Outro autor que escreve sobre o espaço citadino é Zygmunt Bauman. A partir da definição de Richard Sennett de que a cidade é um “assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar” (SENNETT, 1978 apud BAUMAN, 2001, p. 111), Bauman mostra esse espaço como um ajuntamento de pessoas estranhas umas às outras, que não tiveram nenhuma afinidade prévia e provavelmente nunca terão. Nesse lugar as pessoas podem interagir, sem serem pressionadas ou induzidas a retirar suas máscaras sociais (essências da civilidade). As relações e os encontros podem ser breves e superficiais¹².

Paulo Fernando da Motta de Oliveira também indica algumas associações entre o espaço rural e o citadino. O autor sustenta que em *A Cidade e as Serras*

as características da modernidade, típicas da cidade, seriam duplamente negadas: elas não só trariam a infelicidade, em oposição à felicidade capaz de ser alcançada no campo, mas também fariam parte de um universo ilusório, de falsas verdades, cujo destino seria o de ser negado, como demonstraria a trajetória de Jacinto. Assim, o universo da tradição seria não só mais benéfico, mas também mais verdadeiro e duradouro que o da modernidade, fadado este a ser superado na busca por uma felicidade perene. (OLIVEIRA, 1997, p. 157).

Outro autor que discute cidade e campo na obra queirosiana é Antonio Candido. O mesmo assevera que a obra de Eça de Queirós como um todo se apresenta em grande parte como diálogo entre campo e cidade, em que às vezes predomina a nota urbana e, por vezes, tende para a nota rural. No que diz respeito a esses dois espaços, Candido declara que:

Numa sociedade europeia do século XIX, como a portuguesa, cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre as classes. (CANDIDO, 1964, p. 31).

Candido aponta em seu artigo “Eça de Queirós entre o campo e a cidade” que nas suas primeiras obras predomina a visão urbana na vida, inclusive quando o tema é rural ou semi-rural. Exemplos disso são *O Primo Basílio*, *O*

12 Tanto em “Civilização” como em *A Cidade e as Serras*, a superficialidade aparece nas relações de Jacinto com as pessoas da alta sociedade que frequentavam sua casa, seus jantares. Ninguém além de Zé Fernandes nota o fastio de Jacinto ao longo da narrativa e nem é do interesse do próprio aborrecido comentar com outras pessoas a sua vida pessoal.

*Crime do Padre Amaro, A Correspondência de Fradique Mendes*¹³. Pouco a pouco, os romances do escritor português vão revelando “um abandono do ponto de vista urbanista em proveito do sentimento rural” (CANDIDO, 1964, p. 41). As obras *Os Maias, A Ilustre Casa de Ramires e A Cidade e as Serras*.

Sobre *A Cidade e as Serras*, o crítico defende que:

A civilização torna-se um culto requintado, um dever penoso e absorvente, exercido com reverência na micrópolis do “202”. Para Jacinto, a natureza é a inimiga que rebaixa o homem do pedestal de cultura, impondo a “súbita e humilhante inutilização de todas as suas faculdades superiores”. No entanto, este super-urbano, ressecado pela neurastenia, vai redimir-se no campo, trocando a civilização da cidade (apresentada como nojo intenso na última viagem de Zé Fernandes a Paris) pela pureza sadia da velha existência patriarcal. Por meio da caricatura e do esquema, o romancista procede a uma inversão do fradiquismo e mostra como a suma sabedoria + suma potência = suma servidão [...] O ideal do Príncipe da Grã-Ventura consistirá, pois, em desfradiquizar-se por meio da volta à tradição rural da sua pátria, e da sua gente. (CANDIDO, 1964, p. 46).

Levando em consideração o que disseram todos esses autores sobre o espaço citadino e o rural e pensando em *A Cidade e as Serras*, é possível refletir sobre a problematização desses dois locais por Eça de Queirós. Apesar de Zé Fernandes insistir em provar sua tese de que a vida no campo traria a felicidade e idealizar esse local bucólico, quando Jacinto chega nesse espaço percebe que há, como na cidade, desigualdade na distribuição de rendas, há pessoas pobres sofrendo, há pessoas enfermas, etc. Jacinto traça inúmeros planos para modernizar o local, para melhorar a condição de vida dos pobres que incluem desde a reforma das casas dos rendeiros à construção de escolas, farmácias, creches, bibliotecas, entre outros. Esses planos, entretanto, ficam somente no papel. Ao final do livro, Jacinto integra a essa nova vida muito pouco do progresso tecnológico (que consistirá num telefone e alguns móveis e tapetes) que possuía em Paris; casa-se, vive uma vida serena, contemplativa e mais feliz.

No conto predomina a valorização da natureza e da vida natural: tem-se um verdadeiro manifesto ecológico, que exalta o campo, sede das fontes da vida, em detrimento da cidade, percebida como artificial e nociva. Pode-se dizer que há uma crítica acirrada à civilização burguesa, industrial e materialista, e mais diretamente às suas invenções científicas. Nesse texto, o autor português ironiza a ideia de que o estado avançado da civilização, apenas pelo seu acúmulo de conhecimento e de avanço tecnológico, seja capaz de garantir felicidade. Por fim, em “Civilização”, a imagem da modernidade se reveste de tudo aquilo que é considerado acessório, uma vez que Jacinto obtém uma vida mais integrada (ao ambiente, com os outros). Dessa forma, o que se acentua é esse caráter acessório

13 Para Antonio Candido, “A Correspondência de Fradique Mendes” seria o apogeu do urbanismo representado em Eça de Queirós: “Fradiques Mendes é o burguês idealizado, o perfeito tipo cosmopolita a que tenderia o português civilizado, se Portugal se civilizasse realmente” (CANDIDO, 1964, p. 40).

e desnecessário daquilo que o cercava em Paris. E por extensão a modernidade vai ser interpretada como acessório, desnecessária.

No que diz respeito às diferenças entre o conto e o romance, neste último tem-se uma ampliação e um aumento do contraste das questões anteriormente mencionadas. De Lisboa, onde se supõe que Jacinto vivia no conto, passa-se a Paris, metrópole considerada modelo, cidade ideal por excelência no final do século XIX. O palacete português transforma-se em um palacete na Avenida dos Campos Elísios e seus frequentadores também mudam: no conto, um bispo e algumas personagens locais¹⁴, já no romance são intelectuais, artistas, senhoras da sociedade parisiense, entre outros¹⁵. Na leitura de Paulo Franchetti, o herói de “Civilização” é alguém que nasce, vive em Portugal e lá almeja ser uma pessoa plenamente moderna, podendo-se entender que a sua felicidade rural é um “reencontro com a raiz portuguesa, por meio do abandono da quimera da modernidade; como uma passagem, portanto, do artificial para o natural, do falso para o verdadeiro” (FRANCHETTI apud QUEIRÓS, 2007, p. 17-18). O Jacinto do romance não é nem mesmo português, embora tenha raízes portuguesas e seja proprietário de terras em Portugal, pois desde o nascimento se encontra em Paris.

Há ainda no romance a amplificação do lugar e da importância do narrador enquanto personagem, o que conforme Franchetti (apud QUEIRÓS, 2007, p. 16-17), torna a obra diferente do conto e, em certo sentido, contrária a ele. Isso se dá porque no conto tudo era unívoco: o narrador conta uma história de transformação e bem-aventurança, Jacinto, indo para o campo, encontra a felicidade através da vida simples. Por outro lado, no romance o narrador participa de modo mais decisivo na ação e contracena, a todo o momento, com o personagem principal. O narrador destaca em um primeiro momento a tese de Jacinto¹⁶, seu amigo, e aponta, de modo muito irônico, as escolhas que o mesmo faz, ao mesmo tempo em que defende a vida simples no campo e rejeita a tecnologia como solução para a busca da felicidade.

Em “Civilização” e *A Cidade e as Serras* nota-se uma preocupação do autor em observar os problemas da sociedade e ao mesmo tempo oferecer saídas. Há um lastro científico nesse sentido: ele analisa racionalmente, classifica e denuncia o problema e sugere soluções, por meio de um discurso objetivo e claramente constituído. Dito de outro modo, Eça de Queirós está interessado em apresentar ao leitor a vida moderna, em tentar entender a condição do homem, esse processo de solidão, fragmentação da identidade que pode ser percebido na literatura dos séculos XX e XXI, mas que já pode ser percebido de maneira

14 Um senhoras parentas de Pinto Porto, o erudito bispo de Corazim.

15 O Grão-Duque Casimiro, a condessa de Trèves, o historiador Danjon, o psicólogo feminista, o diretor do Boulevard, o duque de Marizac, o conde de Trèves, o banqueiro, David Efraim, Madame de Todelle, Madame Noredal, Madame d’Oriol, Madame Verghane, a princesa de Carman.

16 De que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado” (QUEIRÓS, 2007, p. 62).

preliminar no século XIX. Pode-se afirmar que Eça de Queirós foi antimoderno no sentido em que, conforme assinala Compagnon, “oferece armas para combater o “mundo moderno”, determinista, positivista, materialista, mecanicista, intelectualista e associacionista” (COMPAGNON, 2011, p. 456).

O autor português discute nessas duas obras a experiência moderna a partir da constituição do indivíduo. Ele aborda essa experiência tendo em vista o que ela provoca. Busca representar as consequências da tecnologia, o efeito que ela tem sobre os indivíduos, sobre o modo de socializarem. O trecho a seguir, retirado do romance, ilustra a questão da sociabilização:

Depois deste rito derradeiro que lhe arrancava ora um suspiro, ora um bocejo, Jacinto, estendido num divã, folheava uma agenda, onde se arrolavam, inscritas pelo Grilo ou por ele, as ocupações do seu dia, tão numerosas por vezes que cobriam duas laudas. Todas elas se prendiam à sua sociabilidade, à sua civilização muito complexa [...] Jacinto com efeito era presidente da Espada e Alvo; comanditário do jornal *O Boulevard*; diretor da Companhia dos Telefones de Constantinopla; sócio dos Bazares Unidos da Arte Espiritualista; membro do Comitê de Iniciação das Religiões Esotéricas, etc [...] aquela agenda que o escravizava [...] apanhando eu o livro opressivo. (QUEIRÓS, 2007, p. 84).

Em outras palavras, Jacinto possuía diversas funções na alta sociedade, as quais não lhe agradavam, contribuindo apenas para que lhe aumentasse o tédio e a melancolia. Essas ocupações que constavam em sua agenda faziam parte do contexto burguês em que ele e Zé Fernandes estavam inseridos. A angústia de Jacinto é percebida pelo leitor não só pela agenda, que o “escravizava”, mas também pela maneira como Zé Fernandes personifica os objetos, que viram quase personagens na história: “Desde as oito horas a campainha do telefone repicava por ele, com impaciência, quase com cólera, como por um escravo tardio” (QUEIRÓS, 2007, p. 85). Essa personificação constante dos aparatos tecnológicos¹⁷ ajuda a construir essa ideia do ambiente sufocante dos palacetes de Jacinto, tanto no conto como no romance.

Ambas as histórias apresentam as ideias de solidão e isolamento: o homem moderno está fadado a procurar uma integração que vai ser sempre falsa

17 Outros disso exemplos são: “[...] tarde amarga de Janeiro, em que bruscamente, dessoldada a torneira, o jacto de água a cem graus rebentou, silvando e fumegando, furioso, devastador...” (QUEIRÓS, 1946, p. 724); “Todos esses fios mergulhados em forças universais, transmitiam forças universais. E elas nem sempre, desgraçadamente, se conservavam domadas e disciplinadas!” (QUEIRÓS, 1946, p. 721); “E como se todas as forças da Natureza, submetidas ao serviço de Jacinto, se agitassem, animadas por aquela rebelião da água... ‘Oh Zé Fernandes, esta nossa indústria!... Que impotência!’” (QUEIRÓS, 2007, p. 92); “E toda a sua suntuosa Mecânica se conservou rígida, reluzindo frigidamente, sem que uma roda girasse, nem uma lâmina vibrasse, para entreter o seu Senhor. Só o relógio monumental, que marcava a hora de todas as capitais e o curso de todos os planetas, se compadeceu [...]” (QUEIRÓS, 2007, p. 163).

e ilusória. Jacinto exemplifica perfeitamente esse homem moderno, que apesar de ter tudo ao alcance está entediado, indiferente ao que se passa ao seu entorno:

“Que maçada! [...] Uma seca! [...] Espalhava pela mesa um olhar já farto. Nenhum prato, por mais engenhoso, o seduzia [...] Por fim nem vale a pena, é uma seca!” [...] “Não, é agradável, não há nada mais agradável...” [...] Nessa fecunda semana, uma noite, recolhíamos ambos da Ópera, quando Jacinto, bocejando, me anunciou uma festa no 202 [...] Folheias Paris num resumo... Mas é uma maçada amarga! Sem interesse pela sua festa, Jacinto não se afadigou em a compor com relevo ou brilho [...] [Jacinto estava] sempre descaído por cima de sofás, ou vagueando através da Biblioteca entre os seus trinta mil volumes, com arrastados bocejos de inércia e de vacuidade [...] numa soberana tristeza [...] melancolia [...] Claramente percebia eu que o meu Jacinto atravessava uma densa névoa de tédio, tão densa, e ele tão afundado na sua mole densidade [...] em que lodoso fastio caíra, depois de renovar tão bravamente todo o recheio mecânico e erudito do 202 [...] depois, os bocejos, os ocos bocejos com que sublinhava cada passo [...] e sobretudo aquele murmurar que se tornara perene e natural: ‘Para quê?’ – ‘Não vale a pena!’ - ‘Que maçada! [...] logo farto [...] esse fastio opressor que o escravizava [...] já absolutamente saciado, abarrotado, nauseado pela opressão da sua abundância (QUEIRÓS, 2007, p. 86; 90; 99; 130; 131; 163; 165).

Palavras como “desencantado”, “desconsolado”, “desinteressado” começam a aparecer cada vez mais à medida que o romance avança, além do “Que maçada” e dos bocejos “perpétuos e vagos”. O narrador do conto em determinado momento da história se questiona: “Que faltava a este homem excelente? Ele tinha a sua inabalável saúde [...] uma luz de inteligência [...] quarenta magníficos contos de renda [...] e todavia bocejava constantemente” (QUEIRÓS, 1946, p. 724).

Desse modo, esse dândi, como aponta Franchetti¹⁷, acaba desenvolvendo uma visão pessimista da vida, apoiando-se em Schopenhauer e em outros teóricos do pessimismo: “E todavia, desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do *Eclesiastes*, doutros pessimistas menores” (QUEIRÓS, 1946, p. 719); “Foi então [aos trinta e três anos] que meu Príncipe começou a ler apaixonadamente, desde o *Eclesiastes* até Schopenhauer, todos os líricos e todos os teóricos do Pessimismo” (QUEIRÓS, 2007, p. 156).

A antimodernidade pode ser percebida tanto no conto como no romance. Ela se revela no protagonista principalmente através do seu pessimismo, figura moral que Compagnon aponta como “aquele que tudo acha ruim [...] ligado à desilusão do progresso (COMPAGNON, 2011, p. 70). Alguns exemplos do pessimismo no romance são: “[Jacinto] Possuía uma fé – o Pessimismo [...] e a sua abominável função de novo se limitou a bocejar, a passar os dedos moles sobre a face pendida, palpando a caveira. Incessantemente aludia à morte como a uma libertação” (QUEIRÓS, 2007, p. 159); “o Pessimismo é uma teoria bem consoladora para os que sofrem, porque desindividualiza o sofrimento, alarga-o até o tornar uma lei universal a lei da própria Vida...” (QUEIRÓS, 2007, p. 219).

Já no conto, essa questão aparece da seguinte maneira: “Claramente a vida era para Jacinto um cansaço- ou por laboriosa e difícil, ou por desinteressante e oca” (QUEIRÓS, 1946, p. 725); “Jacinto não cessava também de buscar interesses e emoções que o reconciliassem com a vida” (Idem); “E era então que ele se refugiava intensamente na leitura de Schopenhauer e do Eclesiastes. Por quê? Sem dúvida porque ambos esses pessimistas o confirmavam nas conclusões que ele tirava de uma experiência paciente e rigorosa...” (Idem).

Compagnon também aponta que a palavra pessimismo, pouco corrente no tempo de Baudelaire, será difundida como uma doença nos anos de 1880. O autor salienta, através de Bourget, que as causas do pessimismo estavam, entre outras coisas, nas “incertezas da década seguinte, nas necessidades de luta pela vida, na insalubridade da existência em Paris, no cosmopolitismo [...] para Brutinière o pessimismo constituía uma resposta moral legítima ao progressismo e ao cientificismo” (COMPAGNON, 2011, p. 91). Desse modo, através do desespero, da melancolia e do *spleen* de Jacinto, Eça de Queirós está refletindo sobre a sociedade daquela época, sobre as incertezas com relação ao futuro e discutindo as consequências daquela sociedade capitalista em que os valores estavam nas relações materiais, monetárias, daquela sociedade cuja crença estava no progresso e no cientificismo.

A figura do narrador também aponta para questões modernas e antimodernas nas obras do autor português. A partir da análise de Paulo de Oliveira do personagem Zé Fernandes, pode-se refletir sobre como se dá a transformação burguesa no mesmo. Em “Tradição e modernidade em A Cidade e as Serras”, Oliveira propõe reflexões sobre o papel desses dois temas centrais nesta obra, ressaltando a figura desse personagem-testemunha.

Ao analisar o romance queirosiano, Oliveira indica o laço de amizade existente entre Zé Fernandes e Jacinto e também a oposição ideológica dos dois personagens: enquanto o primeiro defende o campo, o segundo defende uma vida citadina. Zé Fernandes enquanto personagem-testemunha e enquanto alguém que quer provar a sua tese, indica para o leitor as mudanças ocorridas com Jacinto, tanto na cidade, como no campo. Ele observa, por exemplo, que as características físicas, os gestos e os vestuários de Jacinto se transformam ao longo da narrativa, exteriorizando o estado de espírito do protagonista:

Reparei então que o meu amigo emagrecera: e que o nariz se lhe afillara mais entre duas rugas muito fundas, como as de um comediante cansado. Os anéis do seu cabelo lanígero rareavam sobre a testa, que perdera a antiga serenidade de mármore bem polido. Não frisava agora o bigode, murcho, caído em fios pensativos. Também notei que corcovava (...) E nunca o meu Príncipe me pareceu tão corcovado, tão minguido, como gasto por uma lima que desde muito andasse fundamente limando (QUEIRÓS, 2007, p.72; 169).

Enquanto na cidade, Jacinto parecia envelhecido, cansado, mais magro. No campo, ao contrário, Jacinto aparentava, na visão de Zé Fernandes, haver se recuperado:

Jacinto já não corcovava. Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhara um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente [...] Até o bigode lhe encrespara [...] Era um Jacinto novíssimo (QUEIRÓS, 2007, p. 210).

Da mesma forma, em “Civilização” o narrador ressalta as alterações físicas por que passa Jacinto: “E todavia bocejava constantemente, palpava na face, com os dedos finos, a palidez e as rugas. Aos trinta anos Jacinto corcovava, como sob um fardo injusto!” (QUEIRÓS, 1946, p. 724). Sobre a mudança física ocorrida em Jacinto em Tormes, o narrador observa:

Era o nosso Jacinto. E imediatamente o comparei a uma planta, meio murcha e estiolada no escuro, que fora profusamente regada e revivera em pleno sol. Não corcovava. Sobre a sua palidez de supercivilizado, o ar da serra ou a reconciliação com a vida tinham espalhado um tom trigueiro e forte que o virilizara soberbamente. Dos olhos, que na cidade eu lhe conhecera sempre crepusculares, saltava agora um brilho de meio-dia, decidido e largo, que mergulhava francamente na beleza das coisas. Já não passava as mãos murchas sobre a face- batia com elas rijamente na coxa... Que sei eu? Era uma reencarnação. (QUEIRÓS, 1946, p. 734).

Por meio do relato do narrador e dos comentários que ele faz ao longo das narrativas, pode-se conhecer muito da personalidade deste personagem, que se percebe como alguém que tem fixos determinados valores e crenças. Por exemplo, a todo momento tanto Zé Fernandes como o narrador de “Civilização” utilizam a ironia para mostrarem como Jacinto estava equivocado com sua tese de que a felicidade seria garantida pelo acúmulo de conhecimento e de avanço tecnológico. O próprio modo como eles se referem ao Jacinto é extremamente irônico: “Príncipe da Grã-Ventura”; “o mais complexamente civilizado”; “o meu supercivilizado amigo”.

Por ser um narrador em primeira pessoa e pelo fato de ele estar tentando provar que está certo, deve-se questionar a sua confiabilidade. O narrador, para Oliveira, é um personagem contraditório, pois apresenta ao leitor a imagem que tem de si como “homem do campo”, alguém com um discurso anticidadino, defensor dos valores rurais, da natureza e, no entanto, esse desejo de ser assim não se confirma na sua *práxis*. Sua postura (especialmente no romance, onde seu personagem é ampliado) demonstra uma “duplicidade e contradição frente ao espaço urbano” (OLIVEIRA, 1997, p. 158), quando leva para a Serra instrumentos da própria Civilização que renega.

Nesse sentido, Oliveira percebe Zé Fernandes como o divulgador dos valores que aparentemente tanto repudia. Isso se dá em pelo menos quatro situações no romance. Primeiro, quando tem o pesadelo que revela o medo de que a Serra seja contaminada pelos valores citadinos: “Nessa profunda cova de penas sonhei que em Tormes se construía uma torre Eiffel, e que em volta dela as senhoras da Serra, as mais respeitáveis [...] dançavam nuas, agitando no ar saca-rolhas imensos” (QUEIRÓS, 2007, p. 300). Segundo, quando conta sem

cessar histórias sobre a cidade como, por exemplo, a que compartilha no jantar na casa de tia Vicência sobre o ascensor que falhou num jantar que Jacinto dera para o Grão-Duque: “lancei-me (para animar) interpelando Jacinto, recordando a famosa aventura do peixe da Dalmácia encalhado. ‘Isso foi uma das melhores histórias que nos sucedeu em Paris’” (QUEIRÓS, 2007, p. 274). Posteriormente, quando esquece papéis na carruagem com as mulheres nuas (o erotismo parisiense):

E ajudara a prima Joaninha a montar, quando o carregador apareceu com um maço de jornais e papéis, que eu esquecera na carruagem. Era uma papelada, de que me sortira na estação de Orléans, toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de erotismo. Jacinto, que as reconhecera, gritou rindo: “Deita isso fora!”. E eu atirei para um montão de lixo, ao canto do pátio, aquela podridão da ligeira Civilização. E montei. Mas, já ao dobrar para o caminho empinado da serra, ainda me voltei, para gritar adeus ao Pimenta, que me esquecera. O digno chefe, debruçado sobre o monturo de lixo, apanhava, sacudia, recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris. (QUEIRÓS, 2007, p. 311).

A quarta situação acontece quando Zé Fernandes resolve comprar em Paris brinquedos para os filhos de Jacinto:

Desde esse momento decidi abandonar a fastidiosa Cidade- e o único dia alegre e divertido que nela passei foi o derradeiro, comprando para os meus queridinhos de Tormes brinquedos consideráveis, tremendamente complicados pela Civilização – vapores de aço e cobre, providos de caldeiras para viajar em tanques; leões de pele verídica rugindo pavorosamente; bonecas vestidas pela Laferrière, com fonógrafos no ventre... (QUEIRÓS, 2007, p. 310).

Além disso, o que caracteriza Zé Fernandes é o fato de ele sempre desejar e idealizar o espaço em que não está, e acabar por cansar dos espaços que habita. Quando, por exemplo, viaja com Jacinto para as serras, já idealiza a cidade que antes tanto renegava. Igualmente, passados cinco anos no campo, antes tão idealizado por ele em Paris, Zé Fernandes “andava então sofrendo de desocupação” (QUEIRÓS, 2007, p. 297) e “certamente, algures, na minha alma, nascera uma pontinha de bolor. Depois a minha égua morreu. Parti eu para Paris” (QUEIRÓS, 2007, p. 298). Depois da decepcionante viagem a Paris, o narrador retorna uma última vez ao campo, alegando que lá permanecerá definitivamente.

Oliveira afirma que a modernidade do livro não se deve apenas à “problematização da existência repleta de ambiguidade e carecendo de uma solução definitiva, refletida na figura de Zé Fernandes” (OLIVEIRA, 1997, p. 159). Esta pode ser percebida principalmente através da contraposição entre as trajetórias de Jacinto e de Zé Fernandes. Enquanto Jacinto se encontra no polo da permanência, o narrador se caracteriza pela mobilidade. Dito de outro modo, Jacinto é a personagem que se fixa primeiro na cidade depois no campo enquanto

que Zé Fernandes circula a todo o momento entre esses dois espaços, sentindo saudades e idealizando o espaço em que não encontra.

Isto posto, Oliveira cita António José Saraiva para apontar que Eça de Queirós utiliza um procedimento recorrente em suas obras que é o duplo. Zé Fernandes e seu amigo enfrentam um problema central que é a cisão entre a cidade e o campo, o que nas palavras de Oliveira, “significa neste século a cisão entre o tradicionalismo português e a modernidade Europeia, problema a que estes dois personagens dão, podemos agora notar, respostas antagônicas” (OLIVEIRA, 1997, p. 160).

Ao mesmo tempo em que Zé Fernandes defende o campo e, conseqüentemente, a tradição, não consegue modificar a realidade campestre no que ela tem de problemático, ao passo que Jacinto, por ter passado pela experiência moderna, por ter sido adepto do cientificismo, consegue assimilar aquilo que concretamente traz melhoramentos importantes e significativos. Ou seja, Jacinto consegue incorporar objetos culturais no mundo natural, como o telefone, que permitiria o contato com a botica, com o amigo e com o sogro. Ao contrário de seu amigo, Jacinto pode aproveitar o que de útil a Civilização tem a lhe oferecer: “Se lá [na cidade] ele tendia a ‘acumular noções, a ajuntar inventos’, no campo assumirá uma perspectiva qualitativa, assimilando apenas aquilo que, concretamente, traz melhoramentos importantes e significativos” (OLIVEIRA, 1997, p. 164). Tendo em vista esse horizonte, desenvolve-se um equilíbrio entre o tradicional e o moderno; o campo não perde as suas características básicas e pode incorporar melhoramentos técnicos necessários para acabar com a pobreza e a miséria que lá existem.

Um fator importante a ser destacado é que enquanto Jacinto já está vivendo as mazelas da burguesia sedutora, Zé Fernandes está passando pela transformação burguesa também. Pode-se afirmar, a partir do entendimento do contexto do século XIX e das transformações pelas quais passava a sociedade europeia nesse momento, que o narrador se encontra no processo de aburguesamento. Zé Fernandes está perplexo diante dessa sociedade nova que tem diante de si, diante de um mundo todo que se abriu para ele e está assustado com o interesse que demonstra por essa sociedade. A modernidade é ruim, apresenta e causa inúmeros problemas, mas também é sedutora, é interessante. Nesse sentido, concluímos que Eça de Queirós é extremamente antimoderno ao apresentar essa figura contraditória, irônica, que desliza entre o campo e a cidade, defendendo ferrenhamente o primeiro, mas contradizendo-se pelas atitudes, pelo aborrecimento e tédio tanto na cidade como no campo, por não se contentar em nenhum lugar, por desejar sempre o espaço em que não se encontra.

Referências

- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

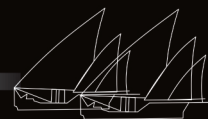
- BOTTON, F. B. Reseña de “O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade” de Richard Sennett. Universidade Estadual de Londrina. **Antíteses**, v.3, n. 5, p. 623-633, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193314432026>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- CAMPEDELLI, S. Y.; SOUZA, J. B. **Literaturas Brasileira e Portuguesa**. Teoria e texto: volume único. São Paulo: Saraiva, 2003.
- CANDIDO, A. **Tese e Antítese**: ensaios. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- COMPAGNON, A. **Os antimodernos**. De Joseph De Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EL FAHL, A. O. Inútilia Truncat: uma leitura do conto “Civilização” de Eça de Queirós. **Fólio-Revista de Letras**, Vertentes e Interfaces I: Estudos literários e comparados, Vitória da Conquista, v.2, n.1, p. 10-19, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/36/274>>. Acesso em: 17 jul. 2015.
- HOBSBAWN, E. J. **A Era das Revoluções (1789-1848)**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HOBSBAWN, E. J. **A Era do Capital (1848-1875)**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HOBSBAWN, E. J. **A Era dos Impérios (1875-1914)**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 7ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAIA, J. D. **Português**: volume único. Livro do professor. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- OLIVEIRA, P. F. M. Tradição e modernidade em A Cidade e as Serras. In: **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. v. 17, n. 21, 1997. Belo Horizonte: Fale/UFMG.
- QUEIRÓS, E. **A cidade e as serras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- QUEIRÓS, E. Civilização. In: QUEIRÓS, E. **Obras de Eça de Queirós**. Volume 1. Porto: Lello & Irmão editores, 1946. p. 719-737.
- RAMOS, F. **História da Literatura Portuguesa** – desde o século XII aos meados do século XX. 9ª ed. Braga: Livraria Cruz, 1967.
- RIBEIRO, C. F. Reaportuguesar Portugal: o sentido patriótico em Eça de Queirós. 2008, 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares) - Universidade Aberta. Disponível em: <[https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1506/3/disserta%C3%A7%C3%A3o%20II%20\(2\).pdf](https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1506/3/disserta%C3%A7%C3%A3o%20II%20(2).pdf)>. Acesso em: 25 ago. 2015.
- SENNETT, R. **O Declínio do Homem Público** – as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução: Paulo Henriques Britto. — São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REVISTA



ECOS

LINGÜÍSTICA



A GRAMÁTICA E A GRAMATIZAÇÃO: O ENSINO DA
GRAMÁTICA E O PROCESSO DE GRAMATIZAÇÃO BRASILEIRO
GRAMMAR AND DRAMA: THE GRAMMAR OF EDUCATION
AND THE PROCESS
OF BRAZILIAN GRAMMATIZATION

Cleuber Cristiano de Sousa¹

Lucas Augusto Souza Pinto Alvares²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: A gramática surge em um contexto de imposição e reconhecimento da legitimidade hegemônica da língua da Coroa Portuguesa. Esta natureza vernacular e purista, além de instituir a exclusão e marginalização, propõe um apagamento das variedades linguísticas que não estejam inseridas na dita norma padrão. Aroux é a representatividade mais relevante na orientação de uma nova forma de pensar a gramática como aspecto marcadamente linguístico e identitário. Para ele, a gramatização é a compreensão do processo que conduz à descrição de uma língua na base de duas tecnologias que são pilares do saber metalinguístico: a gramática e o dicionário. Dois momentos são importantes para se pensar o processo de gramatização brasileiro. O primeiro se refere às ideias filosóficas e científicas de países que não tenham vínculo linguístico com Portugal e, no Brasil, o início da formação escolar brasileira a partir do Colégio Dom Pedro II, que com seu Programa de Português para os Exames Preparatórios ambicionava romper com a tradição portuguesa da gramática filosófica. E o segundo se fundamenta no resgate ao papel identitário e à análise do comportamento linguístico do falante da língua portuguesa no Brasil.

Palavras-chave: Linguística; Teorias Linguísticas Gramática; Gramatização; Variedade Linguística.

Abstract: The grammar comes in the context of enforcement and recognition of the legitimacy of the hegemonic language of the Portuguese Crown. This purist and vernacular nature, in addition to establishing the exclusion and marginalization, proposes a deletion of language varieties which are not inserted in the said standard norm. Aroux is the most relevant representation in the direction of a new form of thinking grammar as markedly linguistic identity and appearance. For him, grammatization is understanding the process leading to the description of a language on the basis of two technologies that are pillars of knowledge metalinguistic: the grammar and the dictionary. Two moments are important to think about the Brazilian grammatization process. The first refers to the philosophical and scientific ideas of countries that do not have linguistic ties with Portugal and in Brazil, the beginning of Brazilian school education from the College Dom Pedro II, who with his Portuguese program for the Preparatory Exams aspires break the Portuguese tradition of philosophical grammar. And the second is based on the rescue of identity paper and the analysis of the speaker's linguistic behavior of the Portuguese language in Brazil.

1 Professor da UNIC - Graduado em Letras. Mestre em Educação. Mestrando em Linguística.
E-mail: cristianocotrim@hotmail.com

2 Professor da FAPAN - Graduado em Relações Internacionais. Mestrando em Linguística.
E-mail: laspa85@gmail.com

Keywords: Linguistics; Linguistic Theories Grammar; grammaticization; Variety Linguistics.

Introdução

O movimento da constituição da unidade da língua portuguesa no contexto da gramática tende a se fundamentar por meio do desejo da consolidação da identidade do falante brasileiro. Respondendo principalmente às demandas que orientam as políticas de línguas, percebe-se a naturalização desta gramática deslocando a análise da língua portuguesa do Brasil para uma língua portuguesa no Brasil. As abordagens se referem ao controle do excessivo prescritivismo inerente às normas arbitrárias e à perspectiva de instituição da língua, enquanto estrutura e funcionamento dela no campo do dizer.

As condições de produção históricas e sociais refletem a mudança da orientação da gramática na abordagem de monumento para artefato. A gramática é um objeto histórico de representação do falante brasileiro, e, assim, não se restringe a um manual de regras arbitrárias. A gramática clássica cede espaço, pois não dá conta de representar uma língua, sendo duplamente afetada por esta noção de incompletude que não contempla a questão da independência e da tecnologia. Nesta orientação, a língua é vida e se movimenta conjuntamente com a história social do falante e é, por isso, que a palavra tem uma orientação social.

A especificação da língua corresponde, então, a uma localização ou deslocamento, tendo a variação espacial como fator importante para sua análise. As coerções de ordem histórica se relacionam, intrinsecamente, à pertinência linguística. Esta movimentação prescinde qualquer análise meramente de formulação, sendo especialmente necessária em um momento de mobilização para a formação de uma língua nacional, eminentemente correspondente às especificidades do falante brasileiro. A gramática como artefato de ciência convoca o gramaticista para um novo olhar na organização e reorganização da gramática no espaço e tempo, sendo o fato preponderante à concepção que retrata a língua.

A produção de gramáticas ao longo da história criou uma “tecnologia intelectual”, cuja força e importância transcendem o próprio campo de estudos da linguagem. (AUROUX, 1994)

A constituição de um falante com sua respectiva identidade nacional corresponde ao surgimento de um cidadão com uma língua própria em realização, visível na gramática, e é isto que se apresenta como proposta de autonomia do falante e possibilita a formação de um sujeito de direitos inserido em um universo de fenômenos linguísticos em articulação com os processos ideológicos. No Brasil, os eixos de convergência entre o clássico e o moderno representa um emergir de um falante com propriedade fenomenológica no que se refere ao uso da sua própria língua, delimitando de forma pertinente as fronteiras entre a escrita e a oralidade.

O Projeto “A História das Ideias Linguísticas” apresenta uma série de artigos constituídos pelos estudos dos fenômenos linguísticos em relação com a

exterioridade, em situações específicas de uso do falante da língua, em contato com uma condição de produção histórica e social. Ao discutir os sentidos do idioma nacional, o autor, Luiz Francisco Dias, propõe uma análise profunda acerca do processo da gramatização e a imposição de uma norma padrão que não legitima a identidade do falante, com seus aspectos socioculturais e geográficos.

Nas décadas de 30 e 40 do século XX, houve um intenso debate em torno da denominação apropriada da língua falada no Brasil, envolvendo gramáticos, filólogos e parlamentares (DIAS, 1996)

A gramatização diz respeito à abrangência da relação entre a escrita e a oralidade. Isto se dá na elaboração de uma gramática a partir de um corpus específico, definindo a própria regularização de uso da língua. A concepção de exemplo não se relaciona ao conceito de exemplar, com base essencialmente nos textos de escritores consagrados da literatura portuguesa e, posteriormente, brasileira. A gramática de corpus selecionado é um modo de tratar o fato linguístico maximizando (no sentido de compreender este fato) ou minimizando as diferenças, denominando, assim, a gestão da diferença.

Os fatos gramaticais são analisados por meio de processos imbricados (condições distributivas, condições atributivas, condições operativas). A forma como a comunidade linguística opera a constituição da própria língua e repassa aos falantes pertencentes ao grupo, atribuindo, assim, de forma criativa e não inata, a força expressiva às estruturas e aos elementos que posteriormente serão processados e internalizados para a compreensão e redistribuição. Este “sistema” já não é estrutural, porque não é linear e determinista na sua natureza de circulação. Ele é dinâmico, vivo e se atualiza no dizer.

A utilização de métodos da sociologia, da antropologia e da psicologia no desenvolvimento de novas técnicas para o estudo da variação linguística é necessária para a compreensão de diversos fenômenos linguísticos que a fala apresenta nos níveis lexical fonológico e fonético. O Brasil é um país de muitas “línguas” em uma só e nesta orientação que há uma atualização constante desta gramática do dizer. Foneticamente, o mapa dos sotaques do Brasil revela uma multiplicidade de falares que se organiza e reorganiza em conformidade com a intervenção de bandeirantes ou mesmo pela influência da Coroa Portuguesa. Assim, em incontestes o poder de movimentação dos aspectos inerentes à língua e a gramática deve acompanhar este preenchimento. A língua se constitui destes elementos e cresce.

A variação linguística se caracteriza pela análise lexical, sintática, morfossintática, morfológica, fonética e fonológica. A manifestação da língua em situação comunicativa específica não é analisada sob o ponto de vista homogêneo e não deve ser restringida a um escopo único, regular e sistemático sob o ponto de vista da norma padrão, que tem a tendência a ser vista como hegemônica. Sendo o produto uma atividade humana, a heterogeneidade linguística reflete a diversidade dos grupos sociais em consonância com o comportamento social de uma determinada comunidade de falantes.

Os fenômenos linguísticos se evidenciam de forma material na fala. Mesmo sendo compreensível que exista o produto invariante que estabelece a categorização das regras absolutamente regulares e que coexiste com a variância, de ordem social e geográfica, o número de variações linguísticas ultrapassam de forma significativa a fixidez na língua. A variável linguística consiste de duas ou mais formas distintas de se transmitir um conteúdo informativo. Na sociolinguística quantitativa, Willian Labov se debruçou sobre análise de corpus desta natureza e, no Brasil, Fernando Tarallo apresentou estudos importantes para a compreensão deste escopo.

A análise destes fatores de variação do produto de fala se relaciona aos estudos de Willian Bright e de Dell Hymes. A análise deste produto é orientada no sentido dos fatores socioculturais e geográficos. Estes se referem aos critérios sob o aspecto urbano e rural e aqueles, idade, sexo, status e local de residência. Assim, utilizam-se os procedimentos metodológicos desta natureza, no aspecto de categorização da fala como de prestígio e estigmatizada. Torna-se inadmissível a regularidade da norma padrão como parâmetro da fala legítima de uma determinada comunidade, pois os contextos sociais definem o modo de uso da linguagem, com seu grau de formalidade e informalidade. A gramática em sua concepção natural deve considerar o sujeito da fala, o falante em suas dimensões constitutivas.

As variantes podem ser classificadas em inovadoras e conservadoras. É comum que um processo de manifestação da língua conduza a mudanças linguísticas. A gramática em uma perspectiva de inclusão e de naturalização no sentido nacional do idioma não deve prescrever e, sim, explicar fatos linguísticos que são inerentes à realidade das comunidades falantes da língua portuguesa no Brasil. E é devido ao comportamento linguístico específico destas comunidades que se mobilizam estudos para contemplar o registo que seja pertinente ao falante deste idioma nacional, seja na norma culta, coloquial ou popular. Estas três normas correspondem ao sentido de normalidade e não de prescrição.

Ao fazer um deslocamento para o campo das unidades de ensino, percebe-se ainda mais a valorização da norma padrão em detrimento das normas que são utilizadas no cotidiano escolar dos alunos brasileiros. É preciso destacar que o princípio desta análise se mantém na modalidade escrita e não na oralidade. O entendimento razoável sobre esta tensão entre oralidade e escrita outorga às instituições formais de ensino a sociabilização das variações estigmatizadas e de prestígio para a compreensão dos fatos inerentes à língua em seu aspecto mais dinâmico e material, minimizando, assim, a abstração do ensino das estruturas gramaticais isoladas e em contextos distintos do cotidiano do falante.

O problema não se restringe a uma cultura de tradição gramatical ou mesmo da adoção por parte da escola ou do professor da gramática tradicional. Isto se amplia para a seleção do livro didático, das propostas metodológicas, dos planos de trabalho, dos projetos desenvolvidos pela unidade escolar e até a cristalização da modalidade popular sendo utilizada somente com finalidade de comemoração junina ou julina. O uso do registo oral no sentido de satirizar

a fala, a variação linguística denominada como estigmatizada, propõe um distanciamento natural desta modalidade em outros espaços sociais e ao mesmo tempo descaracteriza uma identidade linguística de um falante específico em um contexto determinado pela historicização.

As línguas se constituem numa relação necessária entre a dimensão material e a dimensão simbólica. Nessa relação, o simbólico se “historiciza” e o material se faz articulável. A articulação é uma relação na qual unidades de um extrato da materialidade linguística formam sequência linear com unidades de outros extratos. (ORLANDI, 2007)

No que se refere às diferenças entre o português do Brasil e o português Europeu, é necessário o entendimento de que uma língua significa a cultura de seus falantes, sendo caudatárias as relações de constructo social, político, humano e de integração dos povos constitutivos da diversidade que é a nação brasileira. Uma política de línguas permite esta geografia não para excluir ou afastar as contribuições linguísticas de outrem, mas, sim, para legitimar o comportamento linguístico daqueles que não têm em sua fala o endosso de pertença ao seu próprio idioma, possibilitando uma deformação ideológico-linguística de marcação estrangeira em seu próprio país.

A questão que envolve estas diferenças entre Brasil e Portugal se propaga de forma consolidada na língua, mas se ressignifica no momento em que se condiciona aos elementos de constituição de uma dada sociedade em um momento específico, pois ao buscar a historicidade e os fatores de fundação social do Brasil como colônia de Portugal, há uma rejeição natural para tudo que seja “importado” de lá, principalmente, a língua, que representa em si, a unidade identitária de um povo e é a força que tem o poder de coesão do grupo.

Volta-se, então, à preocupação com esta psicologização ou biologização que institui a problemática da herança genética, metaforicamente, levaria a uma ideia e de ideal de herança linguística do português do Brasil advindo diretamente e sem variações do português de Portugal. Ao estudar o desenvolvimento da língua social e a constituição de seu arcabouço vocabular, é inquestionável a diferença do que se tem como regularidade escrita do uso que o falante faz desta regularização. A relação entre o tenso e o distenso é que movimenta a língua. É esta plasticidade que alimenta a criatividade do falante na composição do seu próprio falar no que realmente tem significado para ele. A língua identifica este falante e ao identificá-lo o sentido de nacionalidade se constitui.

O fato linguístico, portanto, é definido a partir da tensão entre uma estabilidade na unidade, marcada na linearidade, isto é, pontuada na horizontalidade da ordenação do arranjo sintático, de um lado, e a verticalidade própria de um domínio de forças a ser representado, de um outro. (ORLANDI, 2007)

A nacionalidade da língua é uma forma de resgatar um espaço que não é mais possível de ser encontrado, constituindo-se de parte da memória do falante,

em um deslocamento discursivo que atribui autoestima e pertencimento a um grupo heterogêneo, mas com características, possibilidades e anseios materiais, no campo simbólico. Ao se propor esta inclusão por meio da representação de identificação mais corrente, possibilita-se a inserção real, natural e ideológica de um falante como pertencente a este grupo social, que no caso é o Brasil, com uma língua própria de uso e existência cotidiana.

A ideologia matiza a discussão acerca do uso da língua, de uma forma variável, e outra, de forma conservadora. Quando se emprega a expressão língua nacional em contextos oficiais, é proposta uma linha ideológica de passividade, porque se trava uma luta de identificação. A difusão de uma nova ordem na língua, no seu uso, destitui o senso preservacionista ou o desconstrói no imaginário do falante da língua portuguesa no Brasil. Já quando se institui a expressão língua pátria, que se formulava como denominação de disciplina e como nome de livros didáticos de ensino de língua materna, pressupõe-se, também, uma identidade nacional, contudo não se amplia a discussão para espaços reais de mudança do pensar o idioma, com vista à identificação dos caracteres do falante brasileiro.

Ao retornar à escola, é notório que este espaço sempre foi um “locus” de regularização das normas e sua reprodução de forma automatizada, concentrando-se na representação do falante ideal. No caso, esta linearidade se predispõe a se tornar estrita a condição criativa do falante no seu nível mais absoluto de reflexibilidade. Existe uma tendência ao pensamento de que a escrita deva corresponder à fala e vice-versa. É importante insistir neste momento que a utilização das expressões como língua nacional e língua pátria não causa polêmica alguma, sugerindo uma existência pacífica, com um condicionamento natural do *stato quo*, ou seja, a submissão à língua portuguesa de Portugal de uma forma quase inconsciente.

Esta condição de subserviência e até naturalidade no uso de termos que identificam o falante e introduzem marcas de territorialidade e pertencimento se fragilizou devido aos diversos movimentos sociais e políticos que o povo brasileiro viveu. A análise da expressão língua brasileira começava a caminhar pelos vieses da sociedade em busca do usufruto da cidadania. Esta cidadania se depreende no sentido de uma autonomia e sentido de pertença, pois é nele que se assegura o próprio significado de ser brasileiro, de utilizar um idioma que, mais do que ser constituído de questões lexicais, morfológicas, sintáticas e semânticas, resulta no sentimento de pertencimento pátrio, de filiação e composição de um povo.

Ao se pensar nesta língua falada do povo brasileiro se institui a noção de sujeito e se outorga a legitimidade de correspondência ao processo de aculturação, de diversidade, de respeito, também, a tudo que se “sofreu” para que o Brasil fosse independente. Para reforçar este sentido de independência nada melhor do que uma língua livre dos grilhões dos colonizadores, pois a fala, por si só, já reclamava esta oposição/contraste à subordinação do Português de Portugal. A língua portuguesa no Brasil passa a ter existência material em um registro próprio de um comportamento linguístico denominado pela fala.

O sujeito que faz parte da nação brasileira reclama, então, por uma língua que represente este brasileirismo. Esta nacionalidade começa a interpelar o próprio falante orientando, assim, a regularidade da sua fala e, às vezes, até o apagamento e exclusão de termos que associem às marcas da colonização. Mas foi surgindo neste entremeio um questionamento que expressa o forte atravessamento ideológico: quem era este homem brasileiro que requeria esta língua brasileira? O que realmente lhe faltava? O que esta língua deveria ter para contemplar esta necessidade de identificação? Como expressar algo tão natural de uma forma que não fragilize gradativamente a modalidade escrita? E se isso realmente é possível?

Esta expressão (Idioma Nacional do Brasil) aparece como uma expressão referencial definida no título do texto do relatório da Comissão (“O idioma nacional do Brasil”). Isto dá conta de que se trata da língua dada como por todos conhecida e reconhecida como língua nacional. O modo de presença desta expressão no título traz como pressuposto “Há um idioma nacional do Brasil”. (GUIMARÃES, 2011)

A necessidade de se delinear o sujeito brasileiro na sua essência e o seu anseio pelo idioma como representação da identidade sempre foi um “vazio” a ser preenchido. E as discussões que tinham dois polos antagônicos se situam entre um falante que vislumbra, ao seu modo, a hegemonia da norma padrão, principalmente como modalidade escrita, e outro que anseia por uma língua brasileira que representasse a língua do povo brasileiro como aspecto histórico-social. Os mais relutantes em uma proposta de língua nacional veem nesse processo de nacionalização do idioma o emergir de uma língua “à meia”, que não é da nação brasileira, mas daqueles que pela má sorte ou pelas mazelas da vida não prosperaram, ou não tiveram acesso à escolarização.

Nessa orientação, torna-se incapaz o “*sermo vulgaris*” representar a nação como um todo, pois a outra metade, que ao ver da classe dominante era simplória e regional, não tinha condições de corresponder à complexidade de discursos, de uma língua elaborada, com uma proposta social refletida na dominação de um povo, mas que por ser excludente e altamente prescritiva, assentou-se como pura e hegemônica, pois se assim não fosse, como seria possível representar a elite brasileira? Novamente foi necessário se amparar na literatura para designar o que é coerente ou não para a língua, o que é pertinente ou não, o que seria permissivo ou não.

A concepção vernacular se sustenta pela ideia de uma língua que ainda estaria eivada dos purismos, das questões analogistas e nas propostas dicionarizáveis, do ponto de vista normativo. A língua portuguesa não seria possível, assim, de ser denominada de brasileira pelo estatuto cultural clássico das formações gramaticais tradicionais. Esta orientação consolida a supremacia da classe dominante ou mesmo do colonizador sobre o colonizado, impregnando de discriminação e, sobretudo, de logicismo matemático a língua que é dinâmica, viva e democrática. A gramática neste viés é concebida como o sistema que

comporta as estruturas fixas e elementares da língua dissociada totalmente de qualquer senso de historicidade.

Em um caminho inverso a esta assertiva cristalizada de língua e gramática, os nacionalistas se sustentam em uma proposta de luta de classes e até de sobrevivência para o resgate de uma identificação nacional que não está apagada, mas esquecida pela força ideológica do capitalismo. Percebe-se nesta proposta de língua brasileira aspectos sinestésicos que representam a natureza tão “nossa”, tão singular que de tão material e acessível permite uma visão equivocada de inconsistência, sendo que o simples aqui não representa o reducionismo e sim à eficácia da língua como correspondência dos fatos, da realização da língua, por meio da atualização do dizer. “Aqui”, emerge a aculturação do povo brasileiro, suas descobertas, suas lutas e suas aspirações, uma língua que faz significar o povo brasileiro e ao significá-lo ressignifica sua identificação com o Brasil.

É neste processo que a denominação de língua brasileira ou língua portuguesa é muito mais do que uma questão de formulação, regras e leis, apresenta-se, neste embate, a propriedade de ser realmente brasileiro, como uma “carteira de identidade” própria e que seria capaz de trazer à tona muito mais do que dicotomias, estruturas e aspectos superficiais de análises da língua. Ao repensar a concepção de idioma, pensa-se também nesta nova concepção de cidadania nacional, da qual ninguém é portador, porque é propriedade constitutiva e não acessória. A gramática acompanha este percurso por ser um conjunto de elementos que preenche este idioma e como tal deve significar este sentido nacional.

É a Língua portuguesa aquela em que nós, brasileiros, pensamos; em que monologamos; em que conversamos; que usamos no lar; na rua, na escola, no teatro, na imprensa, na tribuna; com que nos interpela, na praça pública, o transeunte desconhecido que nos pede uma informação; é, por assim dizer, a nossa língua de todos os momentos e de todos os lugares. (GUITMARÃES, 2011)

Isto não se dá em uma perspectiva sincrônica, sintática, morfológica ou gerativista, mas sim na formação do *ethos* do falante brasileiro. A divisão entre aqueles que reduziam a língua à escrita, com aparelhos ideológicos e repressores institucionais, e os que viam a modalidade escrita como comportamento linguístico socio-histórico era um ponto de divergência que fragilizou esta proposta por conta da ilusão de apagamento tradicional da escrita. A modalidade escrita é diferente da oralidade. A maneira como o falante faz uso da sua língua nos diversos contextos, situações comunicativas e nas mais variadas condições de produção do discurso confirma esta propriedade de atualização do dizer posto em relação com a história.

A proposta de uma língua baseada na criatividade do falante brasileiro que constituiu com traços realmente nacionais um idioma forte e bem estruturado e, seguramente, com sua devida regularidade é a égide da irrupção do sentido de identidade deste idioma nacional. Neste espaço da real existência do homem

brasileiro se situava, também, a oposição e resistência de autor que reclama pela sua autoria, que contrapõe a ideologia impregnada pela força da colonização portuguesa. Ao se mesclar o homem aos caracteres brasileiros que formam o que a nação tem de singular, propõe-se também a ressurgência do que se tem de mais genuíno: o brasileiro.

Neste embate, é necessário entender que a escrita ainda é matéria formal de inclusão social no mundo do trabalho e ainda legítima a denominação do idioma nacional. Tudo isso ainda configura o caráter purista da língua e, por consequência, delinea sua força de exclusão. Em contrapartida, emerge também a força de um povo reclamando pela identidade nacional de seu idioma. Esta corrente se caracteriza principalmente pelo fator descentralizador do processo de democratização da língua. A fala na sua acepção mais livre para que possa corresponder a sua função social de significar e ressignificar.

O conceito tradicional de gramática se restringe ao conjunto de regras que estrutura de forma ortodoxa o bem falar e escrever. Entretanto, esta definição já não contempla as orientações epistemológicas, linguodidáticas e metodológicas, na sua acepção cultural, inclusiva e de promoção social. Não se concebe mais uma ideia reducionista de um arcabouço do texto que não se integre às dimensões da linguagem. Entendem-se, nesta assertiva, dimensões pela articulação entre o gramatical, o semântico e o pragmático. A linguística, o estudo científico da linguagem humana, atribui às gramáticas uma natureza textual, dinâmica, flexível e ideologicamente marcada, em uma linha eminentemente discursiva. Para Bechara, a gramática é

disciplina linguística que estuda os atos linguísticos nos três níveis da linguagem distinguidos por Eugenio Coseriu: o universal (correspondente ao falar em geral), o histórico (correspondente a uma língua histórica) e o individual (correspondente ao discurso ou texto). (BECHARA, 2001)

Travaglia (2001, p. 24) compreende que: “[...] a gramática é concebida como um manual com regras de bom uso da língua a serem seguidas por aqueles que querem se expressar adequadamente”. Ao pensar na gramática como manual de regras, nota-se uma tendência normativa, contudo ao ser acrescida ao componente social se relaciona diretamente à Pragmática. Esta linha de estudo científico proporciona uma contextualização segundo os níveis da fala: padrão, popular e coloquial, com base nas situações de uso da língua.

A redução da língua nela mesma restringe a uma análise meramente estrutural, sem relação com as práticas sociais, excluindo, assim, o sujeito e seu mundo social. O sentido está fundado em uma história, sendo que a língua, mesma na sua dimensão gramatical, deve refletir isso. A exterioridade vai dizer como se constituiu o comportamento linguístico do povo brasileiro, desde o período da dizimação e escravidão dos índios a incorporação do comportamento linguístico dos negros, que não pode ser analisado como empréstimo ou uma modalidade apartada. É necessário se relacionar a esta parte histórica de colonização para compreender a composição histórica desta gramática do português brasileiro.

Geraldi (2001) apresenta três conceitos de gramática:

O primeiro mostra que “o termo gramática designa um conjunto de regras que devem ser seguidas por aqueles que querem falar e escrever corretamente” (GERALDI, 2001, p. 47). O segundo conceito ratifica que “gramática é um conjunto de regras que um cientista dedicado ao estudo de fatos da língua encontra nos dados e os analisa a partir de certa teoria e de certo método” (GERALDI, 2001, p. 47). Já o terceiro confirma que “a palavra gramática designa o conjunto de regras que o falante de fato aprendeu e do qual lança mão ao falar” (GERALDI, 2001)

Travaglia (2001) utiliza a metodologia de estudo das gramáticas por meio da sua classificação: gramática normativa, instituindo aquilo que deve e que não pode ser usado; gramática descritiva, que analisa os elementos internos do texto; gramática internalizada ou competência linguística internalizada do falante, sendo implícita se refere ao conhecimento inato acerca da língua; gramática explícita ou teórica, aspectos conceituais, reflexiva, constituindo as atividades linguísticas, epilinguísticas e metalinguísticas; contrastiva ou transferencial, comparando o maior número possível de gramáticas de uma língua; gramática universal, que institui a linearidade e universalidade no uso das estruturas gramática histórica, língua latina e metaplasmos e, finalmente, a gramática comparada, relacionando os aspectos de similaridade das estruturas das línguas.

Travaglia conceitua a gramática normativa:

É aquela que estuda apenas os fatos da língua padrão, da norma culta de uma língua, norma essa que se tornou oficial. Baseia-se, em geral, mais nos fatos da língua escrita e dá pouca importância à variedade oral da norma culta, que é vista, conscientemente ou não, como idêntica à escrita. (TRAVAGLIA, 2001, p.30)

Os elementos que constituem o funcionamento da língua são: fonológico e fonético - unidades distintivas e o número de letras; morfológico - estudo das formas, sendo a estrutura e formação de palavras e as classes de palavras; sintático - termos essenciais e acessórios da oração; semântico - ponto nodal do discurso, sentidos denotativo e conotativo, pragmático, adequação da linguagem em função do usuário, e textual discursivo, coesão e coerência textuais. A gramática da enunciação vem para inaugurar uma análise das estruturas da língua em função das formações discursivas e ideológicas, contribuindo para uma competência linguística não mais dual, mas sim tendo o falante da língua portuguesa do Brasil como sujeito da sua identidade linguística.

A gramática em uma concepção racionalista se fundamenta na análise das estruturas de forma imanente, ou seja, segmentada. O estruturalismo é uma corrente teórica da linguística que tem como seu idealizador Edward Sapir. Esta corrente é ampla e se estende, de forma transversalizada, à antropologia, à história, à literatura e à psicanálise. Ao conceituar a língua, evoca-se a ideia do sistema

organizado de signos como expressão destas mesmas ideias na forma codificada da linguagem. O objetivo da linguística é estudar as regras desse sistema.

Esta corrente defende que a fragmentação da língua em suas mínimas estruturas constituintes permite o conhecimento estrutural destas unidades e, assim, ao perceber suas relações no interior da frase, oração ou período, há a possibilidade de entendimento da forma própria da linguagem, como essência constitutivamente elementar do vocábulo. Isso se dá dentro de uma perspectiva puramente cartesiana, excluindo a exterioridade sem se levar em conta a subjetividade da comunidade linguística e o falante como sujeito interpelado pela ideologia.

A palavra semiologia vem do grego “*semeion*”, que tem como significado o signo. A semiologia compreende o estudo do sistema de signos, sua substância, seus ditames, o simulacro, o gestual, o sonoro, os objetos e os complexos dessas substâncias em que encontramos ritos, parâmetros que catalisa os elementos constitutivos da linguagem e do sistema codificado da comunicação. Este estudo já sinaliza uma possibilidade de se ampliar a análise da língua que não seja somente a estrutura imanente.

Na sua aplicabilidade metodológica na sala de aula, o professor de línguas pode se situar em um percurso estruturalista quando percebe a necessidade de segmentar as estruturas de uma forma sincrônica, todavia esta fragmentação deve se resultar em significado, mesmo que imanente no que tange à gramática sincrônica. O que se percebe então é uma teoria dissociada da realidade social, mas que contribui para a compreensão das relações internas, sendo que por ser limitada não dá conta de explicar o movimento que a língua faz para a correspondência entre subjetividade, sujeito e linguagem.

O distribucionalismo é um tipo de estruturalismo de forma binária fundamentado no comportamentalismo behaviorista. O pensador de destaque é Leonard Bloomfield, sendo que esta teoria se orienta por meio do condicionamento: estímulo-resposta. Ao transpormos este percurso para a sala de aula, observam-se as relações internas de estruturas imanentes caracterizadas pela dimensão gramatical da linguagem: sintaxe. A sintaxe é constituinte dos termos essenciais da oração: sujeito e predicado e termos acessórios: vocativo e aposto.

Os distribucionalistas pretendem que o uso rigoroso desse método torna-o automatizável de tal forma que, da do um conjunto de frases, pode-se produzir mecanicamente uma descrição gramatical desse conjunto. (ORLANDI, 1986)

O funcionalismo trata das funções da linguagem (emotiva, conativa, fática, poética, referencial e metalinguística) e das unidades distintivas; as letras são unidades distintivas e são capazes de instituir carga semântica diferenciada às palavras. Ex.: **B**anda/**P**anda e **M**undo/**F**undo. Os estudos da corrente funcionalista tiveram forte influência dos Círculos linguísticos de Moscou, de Viena, de Copenhague e de Praga. Os Russos Roman Jakobson, Troubetzkoy e

Karcevsk foram nomes de destaque deste período que destituiu toda literariedade em busca da língua metálica o ideal de língua.

A teoria gerativa transformacional ou gerativismo institui uma natureza sincrônica, marcadamente pelo ato notacional do número finito de vocábulos para a geração de um número infinito de sentenças linguísticas. Os estudos se baseiam na concepção de gramaticalidade, agramaticalidade, competência e desempenho – performance. Noam Chomsky foi o fundador desta análise sincrônica. A gramática gerativa transformacional estabelece a análise por meio de estruturas que combinadas se transformam, gerando assim novas sentenças comunicativas.

Assim é que surge a Gramática Gerativa de Noam Chomsky. Gerativa porque permite, a partir de um número limitado de regras, gerar um número infinito de sequências que são frases, associando-lhes uma descrição. (ORLANDI, 1986)

A pragmática tem seus estudos consolidados na adequação da linguagem em função do usuário, com base na contextualização e nos níveis da fala. A Pragmática Conversacional, de H. Grice institui as máximas conversacionais (modo, relação, qualidade e quantidade) e as implicaturas conversacionais. Esta adequação se efetiva por meio dos aspectos socioculturais e geográficos. Os aspectos socioculturais são caracterizados pela idade, gênero, local de residência, status e profissão. Os aspectos geográficos: urbano e rural. A pragmática institui a contextualização por meio da identidade do falante e as características do ouvinte.

A teoria atos da fala institui que todo dizer é um fazer. A linguagem performativa se constitui dos atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários. J. Austin e J. Searle são nomes de destaque. Ao produzir a linguagem, a fala vem impregnada de persuasão e ideologia. O ato locucionário se constitui de organização estrutural e deste ato emerge um ser extralinguístico. O ato ilocucionário compreende a força que se expressa pela negação, afirmação, dúvida, ordem (imperativo). E, por fim, o ato perlocucionário se efetiva pelo convencimento. O silêncio, na sua concepção dialógica, dialética e polifônica, é uma resposta não hipotética, mas sim material.

A análise do discurso se constitui como uma teoria de entremeio, sendo delegada a esta teoria a propriedade de ser uma janela para a exterioridade. A semântica é o ponto nodal do discurso. A ideologia é o mascaramento da realidade e o sujeito é interpelado por ela, constituindo-se de história, do simbólico. Nesta teoria se estuda os aparelhos ideológicos e repressores do estado, as formações ideológica e discursiva, a subjetividade e intersubjetividade, o enunciado e enunciação. Autores como Desttut de Tracy, Marx e Engels, Ricoeur, Althusser, Pecheux, Foucault, Benveniste, Bakhtin, Authier-Revuz e Eni Orlandi possibilitaram uma teoria que tivesse um dispositivo teórico e analítico do discurso. A análise do discurso possibilita uma leitura transdisciplinar sobre elementos do intradiscurso posto em relação com o interdiscurso. A compreensão de todas as correntes de forma progressiva conduz ao conhecimento e exercício

da análise do discurso, sendo que a ideologia é o percurso pelo qual se desloca quando o objeto de estudo é o discurso.

O professor de língua portuguesa tem uma série de instrumentos metodológicos que possibilitam situacionalidade e exercício dos aspectos de textualidade relacionados aos conhecimentos linguístico e de mundo. O conhecimento das três dimensões da linguagem: a gramatical que se divide em morfologia contendo a estrutura e formação das palavras (monema/semantema/afixos/prefixo/sufixo/tema/vogal temática/desinências) e classe de palavras (artigo, substantivo, pronome, adjetivo, advérbio, interjeição, conjunção, numeral, preposição e verbo.) e sintaxe, termos essenciais (sujeito e predicado) e acessórios (vocativo e aposto) da oração permitem o estudo das estruturas da língua, contudo de forma limitada.

As gramáticas, quanto ao objeto de estudo, podem ser classificadas em: descritiva, prescritiva, internalizada, teórica, reflexiva, gerativa, universal, comparada, contrastiva transferencial, de uso, universal entre outras. A segunda dimensão da linguagem é a semântica que é o ponto nodal do discurso. A semântica tradicional que se constitui do sentido conotativo, figurado, e denotativo, real, científico, de dicionário. A semântica teve a partir de M. Bréal um percurso teórico que se assentou sobre o significado e o sentido. Deste percurso, depreendeu-se outra teoria que foi denominada como semântica do acontecimento, cuja episteme se remete a Eduardo Guimarães. A terceira é a pragmática, a linguagem em função do usuário. As perspectivas do ouvinte, identidade, e as características socioculturais do falante. A situação se denota como fatores extralinguísticos que influenciam a fala.

A questão da significação que se coloca no Brasil, a propósito do português, como forma de se descrever diferenças entre o português de Portugal e do Brasil, não só manterá esta característica no decorrer de boa parte da história dos estudos do português, mas também se formulará enquanto disciplina específica a partir do momento em que a gramatização brasileira do português se põe em curso nas décadas finais do século XIX. (GUIMARÃES, 2002)

A relação entre língua, linguagem e fala é indissociável. A língua é um consubstancial de signos que se organizam, segundo a associação entre significado e significante, segundo Ferdinand de Saussure, e se concebe na codificação por meio social. A linguagem é a ação por meio da língua. A linguagem pode ser verbal, oral ou escrita, não-verbal, imagens e pictórico, e paraverbal, aspectos sociais reproduzidas pelo corpo, no seu constructo fisiológico. A fala é a materialização da língua. É o individual, o real, a materialidade da língua em um contexto definido com uma comunidade de falantes específica. A língua nessa orientação é matizada pelos fatores socioculturais e geográficos.

O professor estruturalista é aquele que se situa em um parâmetro da análise das estruturas por si, fragmentadas, ou seja, sem princípio de contextualização ou exterioridade. Partindo da premissa da descrição, a

propriedade do estruturalismo como teoria de situacionalidade do professor de língua portuguesa infere um valor morfológico do processo. Há quem se permita a fundamentação da organização metodológica de suas aulas na concepção purista, vernacular e tradicional, contudo exclui o sujeito, a subjetividade e a linguagem, não se relacionando com a história e o simbólico. É necessário compreender que a exercitação desta teoria não exige que o professor permaneça em uma corrente pedagógica amparada pela escola conservadora em uma pedagogia tradicional, tecnicista ou nova.

O estruturalismo na sua vertente morfológica analisa elementos constitutivos das formas das palavras, formas estas livres ou presas. Ainda se fundamenta na estrutura e formação das palavras sob ponto de vista das unidades mínimas significativas. A análise dos morfemas/monemas/semantemas, afixos, desinências e as classes de palavras: do artigo à interjeição. A diacronia possibilita uma incursão nos metaplasmos, que são alterações fonéticas da língua latina para a língua portuguesa, em sintaxe, semântica e morfologia. O pressuposto temporal permite que o professor de língua portuguesa se veja imerso na teoria que se inicia por meio dos pressupostos saussureanos, princípios do signo.

Esta organização interna da língua, que Saussure chama de sistema, seus sucessores chamarão estrutura. Com esta noção, procuram valorizar a ideia de que cada elemento da língua só adquire um valor na medida em que se relaciona com o todo de que faz parte. (ORLANDI, 1986)

O distribucionalismo é um tipo de estruturalismo que se relaciona à ordem binária de estudo, com uma natureza eminentemente behaviorista. Matiza a prática pedagógica por meio da gramática sincrônica, de ordem descritiva, podendo ser assinalada, quando trabalhada pela ótica da norma padrão, com uma natureza prescritiva. A relação interna das estruturas em uma base eminentemente sincrônica é o fundamento desta teoria, ou seja, a sintaxe. Esta sintaxe se dá por meio das relações internas das estruturas no texto. Fundamenta-se em uma base comportamentalista, de estímulo-resposta.

O professor não deve incorrer no erro de dissecar a língua até a última análise da estrutura, voltando-se assim para a morfologia. Na sintaxe, os termos de constituição são descritos como essenciais e acessórios da oração. Nesta orientação, as relações de sentido de Hjelmslev, primeira e segunda incursões no universo do sentido, são relegadas à interpretação purista e tradicional. Ao se circunscrever em um processo prescritivo ou estruturalmente tradicional, o professor se limita a uma análise restritiva.

A teoria funcionalista, com forte influência do pensador Russo Roman Jackbson, fundamenta-se em duas vertentes, sendo que a primeira diz respeito às menores unidades distintivas dos fonemas da língua portuguesa. A efetivação da alfabetização depende deste conteúdo, fonética e fonologia, como referência para as atividades de exercitação de unidades mínimas significativas. Esta referência possibilita a associação e ao mesmo tempo a distinção destes fonemas. Ex.: Mala/Sala/Fala, VaLa/VaCa e Rato/Pato. Ou seja, é importante que o professor em sala

de aula, nos anos iniciais do ensino fundamental, trabalhe com o conhecimento das estruturas relacionadas a contextos incluindo o sujeito e a subjetividade e, nos anos finais deste ensino, efetive o reconhecimento delas. No ensino médio é imprescindível o desenvolvimento do letramento por meio dos gêneros do discurso.

Além desta perspectiva linguística da década de 40, tem-se ainda as funções da linguagem: emotiva, centralizada na primeira pessoa (eu/nós), conativa, centralizada na segunda pessoa (característica de persuasão), fática, contato, poética, centralizada na mensagem, código, fundamentada na função metalinguística, e referencial, no contexto, que é a própria realidade circundante e no texto vem simbolizada pela fonte. Esta teoria linguística possibilita ao professor a análise do arcabouço constitutivo dos símbolos codificados da escrita e as suas funções no contexto da linguagem, ainda mantendo a circularidade do texto.

A década de 50 vem matizada por uma teoria de natureza gramaticalmente explícita e formal. A gramática gerativa transformacional desenvolve sua linha de trabalho na transformação de um número finito de estruturas gramaticais em um número infinito de sentenças linguísticas. Este modelo se fundamenta em polos que se subdividem em conceitos interdependentes entre si: competência (conjunto consubstancial da língua/conceito) e performance/desempenho (o uso que se faz destes conceitos constituídos, sistematizados e codificados), ainda gramaticalidade (arcabouço de termos/vocábulos/palavras que constituem a gramática normativa da língua ou da norma padrão desta) e agramaticalidade (termos que não estão inseridos na norma padrão, contudo podem constituir esta norma por qualquer fator de inserção.).

Faz-se necessário ressaltar a análise dos eixos superficial e profundo. O eixo superficial se forma pela codificação sintagmática de superfície, relacionando-se, filosoficamente, ao eixo sintagmático saussuriano. O eixo profundo de constitui dos elementos de profundidade, associando-se ao eixo paradigmático. Para o professor de Língua Portuguesa, este aporte teórico permite a análise de diversos fatores essenciais para o conhecimento do percurso da língua. É importante perceber que o acesso ao sistema vocabular da língua, na sua constituição, desenvolvimento, relações de sentido e inclusão sincrônica, depende do entendimento destes fatores. Uma observação importante é que se pode aplicar o princípio gerativo na alfabetização linguística em qualquer instância de ensino. O pensador Noam Chomsky é o responsável pelas diretrizes difundidas por esta Teoria.

Estrutura Profunda (abreviada, nesse momento, por E.P) seria um dos mecanismos alojados no cérebro humano responsável pela produção dos enunciados, das sentenças. A Estrutura Superficial correspondente à forma física de realização concreta das frases ou orações. (CHOMSKY, 1971)

A teoria pragmática se refere à adequação da linguagem em função do usuário e se fundamenta nas relações indissociáveis da sociolinguística (fatores

socioculturais e geográficos). A pragmática se trata das relações de adequação por meio da identidade do falante e dos aspectos socioculturais e geográficos do ouvinte, que são: idade, gênero, *status*, local de residência e profissão. É necessário ressaltar que as dimensões do ouvinte, do falante e da situação são essenciais para a identificação das características das três dimensões constitutivas da pragmática. A situação se refere aos elementos externos ao texto e à produção da fala. Todos os fatores externos que contribuem para a produção da fala e influenciam tanto falante quanto ouvinte são caracterizados como situação comunicativa. O Professor de Língua Portuguesa deverá se atentar ao nível da fala para que o seu texto seja inteligível, pertinente e possa culminar em conhecimento historicamente produzido. Dell Hymes, Willian Bright, Willian Labov e, no Brasil, Fernando Tarallo e Dino Preti são autores que consolidaram o estudo da língua fundamentado na fala.

A teoria dos atos da fala se fundamenta na linguagem performativa. Nesta orientação, todo dizer é um fazer, segundo os pensadores J. Austin & J. Searle. Os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários possibilitam ao professor de Língua Portuguesa em sala de aula mediar os atos da fala e orientar os alunos para uma produção da fala mediatizada por elementos presentes na realidade deles, em consonância com a organização, força e persuasão. Esta teoria contribui fortemente para a constituição da semântica moderna e o surgimento da teoria semântica do acontecimento.

O ato locucionário exige do autor do ato da fala uma organização ordenada das estruturas e, posteriormente, o ato instaurador da fala por meio de um ser externo a ela. O ato ilocucionário é a força instituída pelo locutor por meio de marcas tais como afirmação, negação, hipótese, conjecturas, injunção e etc. O ato perlocucionário se refere ao convencimento. O professor deve acompanhar os elementos de persuasão utilizados pelos locutores.

A teoria que se fundamenta por meio da análise da ideologia, dos aparelhos ideológicos e dos repressores do estado é o resultado da análise crítica das teorias do percurso linguístico moderno. O professor se apropria do discurso e nele circunscreve todas as *práxis* sociais referentes aos seus aspectos socioculturais e ideológicos. Sua identidade se revela na dimensão do falante que se apropria do aparelho formal da língua para se significar. Na sala de aula, a ideologia possui um papel distinto daquele estrito da sociologia, pois para a linguagem este termo insta o sujeito à interpretação do objeto simbólico, na sua materialidade, no seu deslocamento.

Tampouco retomamos a noção de ideologia, do campo das ciências sociais, tal qual. Ao contrário, pensamos a ideologia a partir da linguagem, evitando assim subsumir o desgaste da noção de ideologia como “ocultação”, tal como se apresentava, deslocando-a para outra forma de compreensão. (ORLANDI, 2014)

A prática do discurso, sua produção, sua análise e sua mediação social revela a plasticidade necessária ao envolvimento dos enunciatários. Uma janela

para exterioridade é a júbilo pela incursão em uma arena de vozes munido de aparatos ideologicamente matizados. Autores como Destutt de Tracy, Napoleão, Althusser, Foucault, Pêcheux, Ricoeur, Benveniste, Bakhtin, Authier Revuz, Orlandi entre outros marcam um percurso heterogêneo com articulação da Teoria da Literatura, Psicanálise e Sociolinguística. _

Considerações Finais

O estudo da gramatização no Brasil permite uma incursão no universo de política de línguas que significa o sujeito e faz com que ele signifique o sentido de pertencimento de nacionalidade e identificação com o seu próprio idioma. Esta manifestação linguística fomenta a produção de uma gramática da enunciação com vistas à articulação entre formulação e constituição, respeitando a dinamicidade da língua, o sujeito, o dizer e a movência, tudo compreendido como efeito e história. É necessário, portanto, a compreensão de que, apesar de influenciada e relacionada a manifestações linguísticas de um modo geral, e, mesmo reconhecendo a funcionalidade metalinguística da gramática como instrumento normatizador da língua, ela reage à característica social da linguagem, que é um instrumento legitimamente vivo e com um papel social marcadamente identificador de todo percurso histórico, social e cultural do falante. O parâmetro prescritivo estruturalmente instituído pela escrita tem sua importância reguladora, mas não pode ser coerciva e se restringir a limitar a propriedade heterogênea que é própria da linguagem. Reconhecer a linguagem como um processo social afetado pelo uso de um povo que busca na língua uma forma de constituição de sua identidade nacional é combater o organicismo e entender o papel de instabilidade, diferença e multiplicidade da língua e, por consequência, a função paritária das suas gramáticas.

Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas, SP, Pontes Editores, 2005.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim M. **Princípios de Linguística Geral**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1973.

CRYSTAL, David. **Que é Linguística**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1981.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. Campinas, SP: Pontes, 1995.

_____. **História da Semântica: Sujeito, sentido e gramática no Brasil**. Campinas: Pontes, 2004.

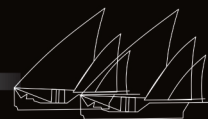
ORLANDI, E. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000.

_____. **Ciência da linguagem e Política: Anotações ao Pé das Letras**. Campinas: Pontes, 2014.

_____. **O que é linguística**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PÊCHEUX, M. (1975). **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.

____. **O Discurso:** estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1997.



O TRATAMENTO DO MITO NA LITERATURA CUBANA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-DISCURSIVA

EL TRATAMIENTO DEL MITO EN LA LITERATURA CUBANA
CONTEMPORÂNEA: UN ANÁLISIS SEMÁNTICO DISCURSIVO

Eric Fernández Hernández¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: O presente trabalho mostra um resumo dos resultados de trabalhos que se realizam na área de investigação da equipe de Semiótica e Análise do Discurso da Faculdade de Línguas Estrangeiras da Universidade da Habana (Universidad de la Habana), Cuba, quanto ao problema do mito na literatura cubana contemporânea.

Palavras Chave: Semiótica; Análise do Discurso; Mito na Literatura Cubana.

Resumen: El presente trabajo muestra un resumen de los resultados de trabajos que se realizan en el área de la investigación del equipo de Semiótica y Análisis del Discurso de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana, Cuba, en cuanto al problema del mito en la literatura cubana contemporánea.

Palabras clave: Semiótica; Análisis del Discurso; Mito en la Literatura Cubana.

¹ Doutor em Linguística, Professor Titular da Faculdade de Línguas Estrangeiras da Universidade de Havana.

Introdução

El conjunto de inquietudes que motivaron al hombre a indagar en los saberes que organizan y orientan su conocimiento sobre las sociedades donde se ha desarrollado, así como las creencias y dogmas que han regido sus conductas sociales y las prácticas rituales de adoración a divinidades o héroes, se han convertido en centro de atención de ciencias tan disímiles pero indiscutiblemente interrelacionadas como la religión, la filosofía, la psicología, la antropología, la sociología, la mitología, del mismo modo en que han reflejado esas preocupaciones o las respuestas a ellas a través de las artes.

Desde que el hombre cobró conciencia social, indaga de disímiles formas en las condiciones y causas de su origen y las del universo, y todo ello ha suscitado encarnadas controversias en torno a las cuales se han establecido determinadas posturas filosóficas, religiosas y políticas. En el centro de esos debates y en determinadas circunstancias, los mitos han encarado gran parte de las posibles respuestas. Por esa razón, los mitos surgen, se transforman y se resemantizan a la par del desarrollo de la humanidad, en tanto confrontan paradigmas establecidos; ese conjunto intercambiable y dinámico conforma lo que se conoce como mitología, fenómeno que ha devenido punto de partida y objeto de estudio de las ciencias y las artes, en dependencia de los niveles de interés y beneficio que incitan o aportan en su constante interrelación con las investigaciones científicas.

En ese sentido, muchos han sido los esfuerzos de cooperación de profundos conocedores de los mitos para dar cuenta de sus hipótesis: Sigmund Freud (1900) consideró el mito en eterno retorno para fundamentar su teoría del inconsciente, mientras el sociólogo francés Emile Durkeim (1912) abogaba por el reconocimiento del imprescindible carácter social del mito, proponía que las representaciones colectivas como los mitos, las leyendas populares o la religión no eran explicables a través de la psicología individual; también B. Kasper Malinoswski llegó a considerar que los mitos eran parte de la sociedad y que su conocimiento integral influía en la coexistencia del hombre como ente social. Ya más vinculado a las artes, el filósofo Highet (1957) expuso cómo los mitos han influido y han sido reinterpretados por la sociedad contemporánea, en especial por la literatura. De la misma manera, existe una vasta cantera de puntos de vista en torno al mito como categoría fértil para sostener análisis literarios que va desde Platón y Aristóteles, Ernest Cassier, Mircea Eliade, James Fraser, Joseph Campbell, entre otros, que centrados en los mitos desde la Antigüedad hasta la modernidad, han llegado a considerarlos, como ha precisado Umberto Eco (1965), «simbolización inconsciente, proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores».

En la medida en que esos análisis han transgredido los paradigmas instaurados por los modelos de las culturas grecolatinas para expandirse hacia fenómenos de la contemporaneidad, han encontrado otras miradas y métodos exegéticos enfocados hacia el texto narrativo vinculado al mito desde disímiles perspectivas. Así han sido vistos como «historia relatada» donde las unidades

mínimas de significación, mitemas, vienen a ser las constitutivas de la frase compleja, según consideraciones plasmadas por Lévi- Strauss (1958) en su método de análisis estructural de los mitos, influido por las ideas de la escuela formalista liderada por el ruso Vladimir Y. Propp (1928), quien identificó los elementos narrativos irreductibles en los textos narrativos, cuyos puntos recurrentes denominó funciones.

También Roland Barthes recibió las influencias de Propp antes de que sus teorías fueran promovidas en idioma inglés en 1958. El filósofo y semiólogo francés consideraba que el lenguaje empleado en los mitos está compuesto por unidades mínimas en las cuales es posible advertir un doble referente, el de la palabra y lo que representa el mito, además de destacar la diferencia que distingue este lenguaje del habla cotidiana. Su análisis semiótico en este campo, dado a conocer en 1957, contribuyó a brindar otra perspectiva al estudio de este fenómeno y alcanzó notoriedad por su agudeza sociológica. En ese sentido, las investigaciones semióticas iniciadas por A. J. Greimas en 1965 sentaron las bases para la fundación de su Escuela de París. Propuso estudiar la legibilidad de los textos desde su aspecto semántico tomando como referencia mitos lituanos y también los bororo, ejercicio que se consideró muy cercano a las áreas de estudio de la antropología y el folklore, y en la década de 1970, construyó una teoría de formalización a partir de los componentes constantes y variables de las creaciones míticas. Otros esfuerzos en este orden aportó Iuri Lotman luego de fundar la Escuela Tartu de Semiótica (1950) y dedicar espacio al estudio de las estructuras semánticas de los mitos y a la relación entre lenguaje natural y los sistemas de signos míticos y el arte.

No es posible dejar de mencionar la contribución de los investigadores cubanos con sus acercamientos hermenéuticos, en especial sobre textos míticos y obras literarias mitologizadas, entre ellos, las doctoras Margarita Mateo Palmer, Marcia Losada García y Mayerín Bello Valdés, así como Reinaldo Acosta Pérez y Mayelín González, cuyos trabajos han incitado a realizar nuevas reflexiones exegéticas, en avenencia con el caudal mitológico que se expande en América, en especial en el Caribe, y han encontrado asidero en obras contemporáneas cubanas con renovadas formas de expresión.

Hoy las creaciones míticas adquieren funciones más próximas al hecho artístico que a dar respuesta a los fenómenos que inquietaban al hombre y los originaron en la Antigüedad. La plurisignificatividad y variedad temática constituyen unos de sus atributos y son la causa de que su decodificación exija un lector esforzado, capaz de imaginar y concretar el efecto lúdico del texto donde se inserta. El mito trabaja desde lo sensible para «obtener poderosas herramientas conceptuales capaces de arribar a generalizaciones abstractas de índole científica», como expresa la Dra. Mateo teniendo en cuenta que, al decir de Lévi-Strauss, las «nuevas experiencias permiten desarrollar nuevos paradigmas», y tomar como ejemplo el acercamiento que realizara Fernando Ortiz en Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco, quizás motivado por el dulzor y aroma del azúcar y el tabaco.

La representación del tabaco como parte y fundamento mitológico de la cultura y la idiosincrasia cubana ha contribuido a la legitimación de paradigmas que confirman su condición de memorema cultural. Con el transcurso del tiempo se ha preservado el patrimonio de la aromática hoja en el que se integran los más disímiles usos: en la dieta, como medicina y objeto de cambio, en los rituales para adorar a sus cemíes, así como en ceremonias de conquista y cópula cargadas de gran sensualismo, con aromas, sabores, imágenes, sonidos y texturas, y con nuevos valores de significación que ratifican dicha condición. Todo ello ha permitido que se haya conservado una vocación que, consciente o inconscientemente, involucra los sentidos, dejando trazos definidos de experiencias sensorio-perceptuales en casi todas las esferas de la vida, las ciencias y las artes, donde cuenta la literatura. Esta última ha dado cobija a todas esas virtudes del tabaco, y lo ha ubicado en el centro de muchos de sus conflictos, entre las cuales resaltan algunos implicados con su auténtico pasado mítico.

El tratamiento del tema del tabaco en la literatura de la isla, tan viejo como la existencia de una Literatura Cubana, donde se distingue como un elemento genuino entre sus riquezas naturales; obras ensayísticas y de ficción dan fe de ello, así aparecen: el poema épico Espejo de paciencia, de Silvestre de Balboa (1608), las novelas Cecilia Valdés o La loma del Ángel, de Cirilo Villaverde (1839) y Tabaco, de Leonel López Nussa (1963), el citado ensayo de Fernando Ortiz, Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1942), estudios etimológicos sobre léxico tabacalero en la industria, como los realizados por el Dr. Sergio Valdés Bernal (2002), y diccionarios como Léxico tabacalero, de José E. Perdomo (1940), junto a una docena hospedada en sitios web de la red de redes, por solo citar algunos ejemplos consignados en la Bibliografía. Sin embargo, el análisis referativo no ha arrojado hallazgos de publicaciones con enfoques semióticos en torno al léxico tabacalero en la literatura de ficción.

La representatividad alcanzada por este tema en el cuento desde que el género comenzara a desarrollarse en la isla a mediados de la pasada centuria hasta la actualidad, validan el carácter patrimonial del tabaco y su poder de convocatoria, porque, de una u otra manera, refleja eventos trascendentes de la realidad cubana en piezas narrativas de alto valor estético y sociocultural, que las hacen ineludibles en el panorama historiográfico literario de la nación, y porque la diversidad y excelencia de los autores que lo cultivan muestran la ductilidad y eficacia del tema para develar artísticamente conflictos de la sociedad cubana. Esas razones motivaron a la autora de esta investigación a reunirlos en un volumen del cual resultaron dos ediciones, a saber, una selección realizada por la editorial Popular de Madrid en 2008 bajo el título Cuentos con aromas de tabaco, y un año más tarde, la editorial Oriente incluyó en su catálogo otra edición más integral, Caminos de humo. Antología de cuentos cubanos con aromas de tabaco. En la última es posible apreciar el fundamento mítico del tabaco y cómo sus valores patrimoniales se han insertado en el contexto cultural cubano, en conformidad con la calidad estético-literaria de las obras, a pesar de que solo se haya escogido como material factológico «El príncipe de los lirios», de Gina Picart y «Prodigios»,

de Reinaldo Montero, pues, entre las opciones temáticas y estilísticas que brinda la antología estos dos cuentos exploran las dos variantes más representativas de la naturaleza mitológica del tabaco: la erótica y los rituales de adoración a las deidades, especialmente en el ritual de la cohoba (o de la cohibá), hitos que lo destacan como paradigma con poderes de resemantización en los predios del discurso narrativo ficcional, que permitirá enlazar elementos de antropología lingüística con componentes del soporte semántico y actancial.

Por eso tendremos en cuenta el análisis que permita determinar las constantes que caracterizan la intencionalidad y lo sensorio-perceptual en el proceso de resemantización del mito del tabaco como memorema cultural, en los dos cuentos seleccionados de la citada antología, a partir de los conceptos canonizados por destacados especialistas en materia de análisis de discurso.

La novedad del presente trabajo radica en la utilización de instrumentos propios de la semiótica discursiva para la búsqueda de los valores diatéticos que den cuenta de las estrategias que permitan exponer algunas de las características que identifican la sensorio-perceptualidad en el discurso literario de los cuentos vinculados con el tabaco.

Los mitos. Principales vertientes

Tras el rastro de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura en la actualidad, el filósofo escocés Gilbert Highet (1957) ha destacado que su aspecto más atractivo es la reinterpretación y revitalización de los mitos griegos, tendencia que a su juicio, no solo busca en ellos belleza, sino distintos valores, a los cuales se les ha dado interpretaciones de donde han emergido diferentes clases de verdad. Considera que esas reinterpretaciones de los mitos pueden darse en tres vertientes o principios: los que «describen hechos históricos determinados», los que son tomados «como símbolos de verdades filosóficas permanentes» y aquellos que son «expresión de procesos naturales eternamente recurrentes».

La primera vertiente responde, en su opinión, a la técnica de racionalización del mito como reflejo de la historia denominada evemerismo en memoria del griego Evémero (300 a. C), quien consideraba todas las leyendas, divinas, humanas o semihumanas, versiones ennoblecidas de las hazañas de guerreros y caudillos de carne y hueso que habían vivido en otras épocas y habían sido transformados en dioses por la admiración de sus tribus. Esta idea respondía en esencia al pensamiento religioso y político grecorromano que concedía a los hombres dotados de excelencia sobrehumana la posibilidad de transformarse en dioses, y encontró ejemplos en Hércules y los olímpicos Baco y Esculapio, entre otros.

En opinión de Highet, muchos autores cristianos han juzgado las leyendas paganas historias de demonios, mientras otros han catalogado a los personajes que representan héroes guerreros como Aquiles o Agamenón, personificaciones de tribus belicosas, del mismo modo que historiadores de la religión han calificado de «revoluciones religiosas» aquellos mitos donde una deidad era sustituida por otra, que en ocasiones podía ser la modificación

del culto de un animal por el de un dios antropomórfico. Así otros mitos han recreado grandes inventos y adelantos de la civilización con la representación de un «héroe cultural»: Baco, los Argonautas, Prometeo.

En relación con el segundo principio, precisa que a inicio del siglo XIX en Alemania y Francia dejó de considerarse los mitos «ecos de acontecimientos determinados», sino «representaciones crípticas de verdades filosóficas», ideas sustentadas por Georg Friedrich Creuzer (1810-1812) y apoyadas por Joseph-Daniel (1825-1851), criticadas por un lado por considerarse falsas sus interpretaciones de las antiguas prácticas religiosas, y por otro, porque su hermenéutica tendía a minar los terrenos de la fe protestante. No obstante otras publicaciones de autores como Louis Ménard (1822-1901) y su discípulo Leconte Lisle (1818-1894) dieron a conocer obras con ideas semejantes a las de aquellos autores. Sus textos permitieron que las leyendas griegas fueran para los parnasianos franceses «expresiones grandiosas y bellas de profundas verdades», y Highet destaca como curiosidad el hecho de que la interpretación simbólica de las leyendas llevada a cabo en la Edad Media —en Francia, por ejemplo, con el Ovidio moralizado—, reapareciera cinco siglos después en obras tratadas desde otra perspectiva religiosa y filosófica.

El filósofo escocés llama la atención sobre el criterio de que «los mitos son símbolos de ciertos procesos importantes que ocurren en el mundo externo y en el alma», y a partir de esta reflexión establece los nexos por los cuales se relacionan los mitos dentro de la tercera variante. Pone de ejemplo algunos presupuestos de la teoría del alemán-británico Max Müller (1823-1900), quien considera que «casi todos los mitos simbolizan el fenómeno más grande del universo físico: el paso del sol por el cielo cada día y por los doce signos del Zodíaco cada año», lo que denominó «mitos solares». En otro grupo recoge aquellos mitos vinculados con los procesos de reproducción humana, animal y vegetal, y su relación con la cosmogonía primitiva, muchos de ellos estudiados por James Frazer (1854-1941) en *La rama dorada*. Consigna, además, los mitos entendidos «expresiones de actitudes y fuerzas humanas permanentes, aunque no reconocidas», idea seguida por psicólogos como Sigmund Freud (1856-1939), quien estableció un paralelo entre «leyendas famosas y los símbolos que aparecen en los sueños para representar (...) poderosas inclinaciones intuitivas», y para ello remitió a personajes de la mitología griega con el fin de denominar determinados trastornos de la psiquis: complejo de Edipo, complejo de Electra, narcisismo, etc. De esta manera Highet destaca que, para el psicólogo y psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), lo esencial de estas interpretaciones freudianas sobre los mitos era considerarlos «símbolos de los deseos y las pasiones que toda la humanidad siente, pero no reconoce», y a todos los personajes que provocan esos deseos los llamó «arquetipos del inconsciente colectivo», pues todo ello garantiza su universalidad, que puedan ser reescritos sin perder su fuerza.

Highet hace alusión también a aquellos autores poco familiarizados con las investigaciones psicológicas que convierten sus obras «vehículos de significados morales y políticos», como hacían los poetas griegos para incorporar

otras inquietudes tan frecuentes como las pasiones sexuales, problemas religiosos y morales relacionados con el espíritu creador del hombre.

Por otro lado, este autor estima que la incidencia de la mitología en la dramaturgia contemporánea se debe a que sus creadores buscan en ella temas que puedan tratarse con vigorosa sencillez y tengan autoridad para sostenerse por sí mismos para hacerse convincentes; porque los mitos son profundamente evocadores, en ellos los problemas contemporáneos tratados como versiones de mitos pueden encontrar soluciones poéticas, y porque son eternos como eternos son las preocupaciones del hombre.

Además de reflejar con erudición cómo la tradición clásica grecolatina ha influido en la literatura occidental, este acercamiento crítico permite apreciar cómo los mitos se instauran cual paradigmas resemantizables desde su génesis en esa cultura de la Antigüedad.

El potencial evocador y el carácter transpositor que posee el mito le ofrecen capacidades para crear nuevos paradigmas sobre la base de un legado cultural que le sirve de fuente. Estas propiedades, entre otras, han sido resaltadas por la Dra. Marcia Losada en su libro «Entre la mente y el lenguaje. El árbol de carne», donde justamente considera el mito «la unidad cognitiva-cultural de transferencia más antigua, reconocida por su valor paradigmático», y tras validar criterios de destacados pensadores acerca de este fenómeno —estimado en sus inicios como narraciones divinas contadas a los hombres, quienes las utilizaron para explicar sus urgencias, codificar sus creencias, establecer o salvaguardar sus paradigmas éticos, las reglas que guían sus vidas—, y reconocer el reto que entraña encontrar una definición abarcadora de su complejidad, ofrece un concepto de mito relacionado con su uso en el discurso ficcional como «una forma de saber de realidad, que en el discurso de ficción se desplaza desde un saber retrospectivo hacia uno proyectivo, para codificar creencias y axiologías, que al resemantizarse se transponen en el terreno de la verosimilitud ficcional, más que en el de la verdad metatextual (aleteia)».

Entendemos por memorema cultural la unidad transpositora con valor patrimonial cultural paradigmático, tangible o intangible, que se constituye en una unidad semiológica y se traslada a los imaginarios epocales mediante resemantización del imaginario popular y cultural. Mientras, por resemantización, la Dra. Losada designa el proceso cognitivo-semiótico de traslación de rasgos semánticos con una intencionalidad contrastiva, que sirve de tertium comparationis para dar las nuevas instrucciones de lectura desde un emisor que extrae estos rasgos de un referente A para hacer posible la conformación de nuevos significados que designan o evocan referentes A-1 en el receptor, teniendo en cuenta el nuevo imaginario colectivo, epocal, individual con la actualización del aquí y ahora del discurso de reinserción (2011: 143).

Función del mito como memorema cultural y paradigma valorativo en el discurso ficcional

La fuerza que tiene el discurso mítico para hacer real lo ilusorio, garantiza al texto de ficción la posibilidad de asentar nuevos paradigmas que son afines a su emisor y a su receptor, y ambos disfrutar del juego portador de prerrogativas de alto valor estético que se instituye en el proceso de aprehensión de una nueva realidad. En la medida en que se reelaboran de manera creativa elementos de la realidad inherente al mito en otra(s) realidad(es), se activan mecanismos de resemantización.

Ese accionar se convierte en agasajo tanto para quien construye el texto, retomando intencionalmente el mito, como para quien lo recibe, pues al reconocerse el mito como unidad cognitiva, transpositora y paradigmática, el receptor tiene el privilegio de trasladar de forma voluntaria a su imaginario los valores que en inicio propone el texto y añadir los que aporta el contexto para construir un nuevo paradigma. Es por eso que en el entorno del discurso ficcional —insiste la Dra. Losada— «el mito como hecho de resemantización específico, permite releer en su galería de personajes las urgencias de las modernas remisiones, por consiguiente reflexiones, al utilizar el mito, fuerza cultural de los pueblos, en su papel de transpositor con toda su potencialidad evocadora, para entender mejor en el hic et nunc el contexto de recepción».

La necesidad de construir paradigmas epocales, de establecer (o no) cuestionamientos, disfrutar veredicciones, como medio de retomar y revisar valores, encuentra en el proceso de resemantización la garantía de reelaboración de códigos capaces de activar mecanismos de asociatividad por contigüidad cuyo accionar depende del grado de generalidad del memorema cultural atrapado en el mito y la posibilidad de percibir, formar nociones y consignarlas en un nuevo paradigma que merece ser reconocido.

Los poderes que cobra un mito como memorema cultural cuando logra desplazar el saber retrospectivo (el que porta en sí mismo) hacia el proyectivo (los valores que se instauran en el nuevo paradigma) traen consigo renovaciones semánticas, y esa plurisignificatividad del proceso de (re)creación del discurso ficcional conduce a que se renueve también la visión sobre el papel que desempeñan los actantes en la diégesis, muchas veces condicionada por la intención de reestructurar los enunciados. Entonces hay que indagar cuál es el motivo que indujo a retomar ese mito y no otro, qué expectativas se persiguen con ese nuevo discurso, qué posturas modales asumen sus actantes y qué valores se desean resaltar.

Antes de continuar es necesario consignar la Teoría de actante semántico concebida y aplicada por nosotros para los estudios semánticos, y que se utiliza en el análisis semántico-discursivo del material factológico escogido para este ejercicio académico. En su criterio los actantes semánticos «son las unidades funcionales que expresan el sistema de relaciones entre los participantes del acontecimiento reflejado en la proposición: acción-agente y objeto de acción, experiencia-portador de esta experiencia» (1986).

Un elemento que destaca Losada en su ensayo, y que facilitaría la visión del proceso de resemantización del tabaco como memorema cultural, es la eficacia del uso de la anagnórisis en el discurso ficcional insinuado, de manera que si se aplica el proceso compositivo de cadena de anagnórisis a una secuencia narrativa para reconocer los valores del héroe, que es el tabaco en este caso (un memorema), se podría concluir que la frecuencia con que han sido retomadas las peripecias en las que se involucra como portador de fuerza, elegancia, gallardía, perdurabilidad, permanencia, sensualidad y valor histórico, refleja cómo ha conformado un amplio espectro de cubanía que rebasa sus propios límites; que ha instituido sus características no solo en el contexto de sus consumidores, sino en el de la Cultura y en casi todos los órdenes de la vida social cubana (con cualidades por antonomasia y defectos), etcétera, etcétera.

Se integran así los valores inherentes a este emblema cuyas características afrodisiacas, medicinales, alimenticias, socializadoras, míticas, religiosas, constituyen referentes actuales de su historia ancestral y atributos de su capital como memorema cultural, valores que condicionan su presencia en el ámbito discursivo ficcional donde se instaura no solo como personaje (a veces protagonista), sino, además, como elemento evocado y objeto focalizado, por ser motivo recurrente en los cuentos que integran la antología Caminos de humo, especialmente en las secuencias narrativas ficcionales insinuadas de «El príncipe de los lirios» y «Prodigios», de manera que expediría varias cadenas de anagnórisis, cuyos elementos estructurales y semióticos permitirían destacar las variables que garantizan el proceso de resemantización de su paradigma y con él la posibilidad de establecer nuevas asociaciones e interconexiones que motiven a los sujetos a construir nuevos paradigmas en torno a este memorema como una necesidad de recurrencia.

El tabaco como memorema cultural: herencia mítica

Es innegable la capacidad que han tenido los temas míticos para influir en la conformación de la idiosincrasia de los pobladores de esta isla y hacer peculiares sus rasgos como nación. La cubana ha sentado sus pautas de reconocimiento geográfico, social, político y cultural en el universo habitado por la mayor de las islas que integran el archipiélago de Las Antillas, bañado por las aguas del Caribe y del Golfo de México, ubicado entre las Américas o Abya-Yala conocida así por sus pobladores aborígenes; integra el complejo mundo indoamericano o amerindio, cuyas civilizaciones alcanzaron un significativo desarrollo, patentado en la insoslayable magnificencia de la cultura precolombina.

A partir de la mixtura de las historias de América, de Europa y de África, entre otras, con la de Cuba, se erigen las bases de su nacionalidad; sus costumbres y tradiciones permitirán hurgar y hallar algunas de las claves de la herencia mítica del memorema cultural tabaco.

La cubana

Sumados, integrados o fusionados todos los saberes que conforman su acervo, la mitología cubana ha incorporado a su haber patrimonial historias cuyo

capital radica en su alto poder creativo. En su intento por reunir en un volumen esos decires, Samuel Feijóo apreció que:

En la mitología caribeña Cuba alcanza un lugar cimero, bien sea por la imaginación de sus hijos, por su fabulación poética, su fantasía exagerada, la superstición auxiliada por la imaginación del indio nuestro, del criollo de español o de africano, o del cubano ya en su plena definición etnológica y su cultura desarrollada que inventa mitos, a veces de excesiva fantasía peligrosa (2007: 5).

El cuento, terreno propicio dentro de la narratividad del discurso

El cuento, como variante genológica de la literatura y esta como reflejo artístico de la realidad, de la conciencia social y de la actividad del hombre, responde a ciertas características tipificadas por las ciencias de la investigación literaria, a pesar de que en la actualidad son cada vez más imprecisas las fronteras que prefijan su organización compositiva y evitan su «contaminación» con otros géneros.

El tabaco, unidad analítico-discursiva en la diversidad

El poder de convocatoria que ha probado tener un tema tan significativo como el tabaco, si destacar elementos identitarios de la idiosincrasia cubana se trata, ha hecho confluir en un mismo objeto artístico varias generaciones de intelectuales cuyas obras se han consumado en diferentes periodos del devenir histórico, político-social y cultural de la nación.

La perspectiva de una visión analítico-discursiva, no obstante seguir siendo el tabaco el elemento aglutinador y pretexto que subyace en el corpus objeto de análisis, a diferencia del criterio editorial antes descrito, ahora se realiza un análisis desde una mirada diacrónica que permita establecer las coordenadas del contexto donde sus autores han llevado a cabo el proceso creativo, de modo que se pueda obtener una visión historiográfica objetiva del universo literario vinculado al cuento como género y a sus cultivadores.

De esta manera, se destacan las circunstancias históricas, sociales y culturales detonantes en el surgimiento y desarrollo del cuento en Cuba, así como el sustento de las diferentes temáticas y estilos que ha explorado en su devenir. Los estudios realizados diacrónica y sincrónicamente en torno a este fenómeno, y que conforman una parte de la historiografía de la Literatura Cubana, han demostrado cómo esa realidad ha mediado en la evolución del proceso creativo asociado a la cuentística, y esos criterios han ayudado a conocer los contextos socioculturales donde se gestaron las obras reunidas en el volumen escogido, y a realizar un sucinto bosquejo en torno al cuento cubano.

El cuento en la narratividad del discurso

Los conflictos y peripecias que se estructuran en torno a los temas antes citados tienen cabida en la instancia discursiva ficcional donde el texto narrativo se expresa a través de los personajes y de un narrador presente en los diferentes niveles de diégesis y mímesis. Ese discurso tiene un conflicto como núcleo semiótico-estructurador alrededor del cual se narran las acciones en

micro secuencias dramáticas que interactúan de manera coherente, ya sea lineal o no, pero sí con poder para auto-organizarse en la medida en que se suceden las polaridades del conflicto en sus diferentes niveles y bifurcaciones, con las cuales se puede estar en conjunción o disyunción sin aparentes consecuencias.

El poder mediador del texto de ficción implica que su decodificación rebase las dimensiones de su propia estructura y exija al alocutario todo el arsenal lingüístico al cual ha tenido acceso en su desarrollo como ser social, vinculado armónicamente a los saberes de su comunidad, establecer nexos y asociaciones a partir de ese conocimiento acumulado para crear nuevos sentidos, de manera que, al completar el acto de comunicación quedan marcadas las relaciones de intencionalidad lúdica del proceso de interacción emisor-historia narrada-receptor.

Otro elemento mediador en el texto artístico es la voz de narrador, que tercia entre lo narrado y el receptor y contribuye a concretar el propósito del autor de seleccionar, desde su repertorio (personal y colectivo), ideas susceptibles de ser usadas en el discurso y estructurarlas de la manera más atractiva para el lector. Cada una de las posiciones focales que asume ese narrador ofrece una nueva perspectiva a lo narrado que conlleva a la organización de varias posturas semántico-modales. Una vía para enfrentar el discurso desde una arista semántico-discursiva es discretizar una selección modalizada del texto en unidades constantes de sentido (u.c.s.) a partir del principio generativo-combinatorio. Las sensorio-percepciones de cada uno de esos narradores influyen directa o tangencialmente en el receptor en dependencia de qué se enuncia y de qué manera, y esto activa sus mecanismos de aprehensión, ludicridad y cognición para fundar nuevos sentidos.

Se entiende por u.c.s. a la expresión más general y abstracta del proceso de producción discursiva de textos no factuales. Posee carácter recombinable y se encuentra conformada por componentes lingüístico-accionales de diferente naturaleza de contenido, dado los diferentes datos que soporta, de acuerdo con una percepción individual.

El conocimiento de la gama de posibilidades interpretativas, expositivas y lúdicas que ofrece el texto narrativo ficcional como proceso semántico discursivo son apreciables desde la perspectiva de la narratividad, concebida como «una macro estrategia discursiva —forma elocutiva— en la que la secuencialización semántica de sus unidades se produce de forma dramática y las acciones se realizan por actores, agrupados en una tipología de actantes. En la instancia discursiva, el texto narrativo se expresa a través de los personajes y de un narrador presente en los diferentes niveles de diégesis y mimesis» (Losada, 2011:74).

Lo sensorio-perceptual como efecto de lectura en el discurso narrativo ficcional

El discurso como proceso comunicativo instruye la interacción mediada de un repertorio de signos en el cual comparten reglas semánticas comunes un

emisor y un receptor, quienes decodifican un mensaje que responde a ciertos códigos canalizados a través de un medio por el cual se intercambian emociones, ideas, creencias, opiniones, estados de ánimo y por su carácter social, cada acto comunicativo se integra a una compleja urdimbre de eventos donde quienes emiten el mensaje y quienes lo decodifican establecen una relación interactiva entre ellos y con el medio que va más allá de «comunicar ideas».

El discurso literario se concibe, ya no como la lengua en uso, sino como forma de representar artísticamente la realidad y reflejar la conciencia social desde las posturas estéticas aprehendidas y reformuladas por del ser humano. Sus posibilidades de expresión son infinitas, articulan en el texto las funciones fáticas, lúdicas y poéticas, en dependencia de los propósitos de su autor explícito, quien puede lograr exaltar o criticar los valores o errores que subsisten en su sociedad con la sagacidad y el poder con que sea capaz de crear un hecho artístico de acabo irrefutable y cuya capacidad perlocutiva encuentre en el acto de leer la consumación del acto de comunicación inherente al discurso no factual.

En tal sentido, desde una perspectiva holística, el texto literario es, el resultado de un proceso de imaginación, el carácter de su léxico tendiente a la polisemia, la contextualización espacial de su universo correferencial y la forma peculiar de organización de las unidades supra-oracionales, crean una situación comunicativa especial: autor-emisor, a través de los personajes fundamentalmente, “juega” a emitir como instrucción actos ilocutivos, asumir posiciones modales, lo que crea entre él y los lectores una situación comunicativa de ficcionalidad con reglas propias, que el lector-receptor decodifica y se constituyen las claves del proceso semiótico del mensaje de la obra. Lo que el personaje hace en el texto de ficción es también enunciado».

Esta caracterización resalta el perfil polisémico, modalizador y lúdico del texto de ficción al tiempo que alude la dimensionalidad que permite completar el proceso de remisión de la obra y deja abierta la incitación a su lectura, redescubrimiento y resemantización, posibilidad que brindan los textos no factuales y marcan la diferencia en la dicotomía texto real versus irreal, y en ese espacio difuso entre uno y otro polo se inserta lo verosímil, terreno fértil donde ganan espacio por derecho propio los mitos y los cuentos, entre ellos los que sirven de fuente para esta investigación, «El príncipe de los lirios» y «Prodigios», cuyos autores, seguidores y transgresores a la vez de la tradición mítica, han logrado rescatar, desde la contemporaneidad y con incuestionables valores estéticos, el tabaco como memorema que se resemantiza en el proceso creativo de recepción.

Como mecanismo de producción (emisión-recepción), fundamentado en una cognición pragmática modalizada, el discurso crea realidades ficcionales que tienen en el texto «el producto más completo probable y resultante del proceso de enunciación». Así lo concibe Losada, quien destaca además ese discurso artístico como un «hecho semiótico heterogéneo» forjado a partir de «códigos lingüísticos, donde el significante está cargado en exceso de materia de la expresión» (2011: 72), entre otros factores, por la preponderancia de la

función poética, que le brinda a ese texto el privilegio de ser elegido con marcada intencionalidad por parte del autor, expresada de manera tal que sugiera y no diga para «despertar el interés de los alocutarios potenciales», quienes tendrán también ciertas prebendas, las de crearse su propios códigos, imaginar —ahí se concreta la función lúdica—, y donde tanto emisor como receptor validan sus certezas e incertidumbres en dependencia de su competencia epistémica, de su capacidad de decodificar experiencias dentro de un imaginario colectivo y un saber enciclopédico personal en cual el texto se renueva y adquiere nuevos sentidos.

El mito del tabaco como motivo sensorio-perceptual

Decodificar los significados que remite un texto literario durante su lectura es una capacidad humana que le garantiza la conservación de la tradición del mito, pero siempre tamizada por el entorno social en que se produce el acto de leer, la ideología del individuo y sus experiencias sensorio-perceptuales.

Entendemos que lo sensorio-perceptual es la capacidad cognitivo-refleja humana que conforma el proceso continuo donde las sensaciones resultantes de la acción del mundo objetivo sobre los órganos de los sentidos (analizadores), constituyen la base del conocimiento, actúan en calidad de señales y forman parte de la imagen percibida que sirve para formar nexos y representaciones generales del mundo objetivo. Esta capacidad garantiza la actividad cognitiva del hombre desde los estadios primarios del pensamiento hasta los más altos del conocimiento y condiciona la posibilidad de transformar los estímulos lúdicos en estados emocionales del individuo como efecto de lectura.

La presencia del tabaco como parte o fundamento mitológico de la cultura y esta como integrante de la idiosincrasia cubana, es un axioma insoslayable que lo instauro como un memorema donde se integran armónicamente placer, historia, amores, guerra, vida, muerte y hasta nocividad. Su pervivencia se debe en gran medida a la fuerza con que se ha asido a la tradición y a la posibilidad de transmitir de manera oral o escrita sus venturas, de tal forma que hoy puede calificarse como un paradigma de ficción, como se ha visto en el acápite 1.3.2. Su auténtica cosmogonía y controvertido pasado mítico, así como las cualidades y defectos antes mencionados, lo han ubicado en centro de los conflictos a resolver en textos narrativos de ficción; la lectura de cuentos, relatos y novelas así lo confirman.

Es que la lectura —como ha precisado Losada— es un acto complejo de naturaleza semio-cognitiva y cultural, en el que es preciso la participación, en primera instancia, de un texto emisor con características de coherencia y cohesión como condición necesaria (no así de estructura cerrada) mediante un código socializado, que organiza los significados (puede ser un color, un memorema cultural, un indicio, una señal, un signo, un grafema, un número, etcétera) y un receptor-humano presente durante el circuito de comunicación. Por lo que el acto de leer es un ejercicio de investigación, donde se juega, se aprende y se (re)crea a la vez, a partir «códigos finitos», tanto los códigos del autor como los del lector;

sin embargo, además de decodificarlos, este último reinventa su paradigma para construir sentidos, valiéndose de signos lingüísticos que activan cognitivamente rasgos semánticos. Estos conllevan a realizar actividades de interacción que discretizan funtivos de interés, de aprecio, de experimentación, de manipulación, etc., y provocan un efecto de lectura que atañe no solo a los actantes, sino también al receptor del texto. Así se activan sus analizadores que desencadenan el proceso sensorio-perceptual, comprometedor —nexo que se establece desde la selección misma de ese y no otro texto—, implicatorio, lúdico, cómplice —porque forma parte del binomio donde se construye definitivamente el texto—. De esta manera el lector interactúa con el texto de modo creador, construye imágenes linguo-mentales a partir de los referentes que encuentra en la tradición, en su universo personal y sociocultural.

Las exigencias de esos saberes acumulados armonizan con el texto en ese acto de leer y le permiten al receptor activar capacidades sensoriales, de signación y organización de la información perceptual, en dependencia del grado de apropiación que haga de las posturas ilocutivas de los enunciadores del discurso y de la experimentación de sensaciones y emociones de aceptación, rechazo, legitimación, encubrimiento, sentirse poderoso o desgraciado, ante los estímulos que ofrece la situación de comunicación. De esta manera, se orientan los gustos y preferencias acerca de las propuestas estéticas, ético-morales y prácticas que comparte el universo del conocimiento del receptor, condicionadas por agentes sociales y espacio-temporales. Sobre ellos ejerce gran influencia el factor psicagógico, es decir los argumentos de orden afectivo y moral que encuentra el emisor para motivar e infundir confianza en el receptor y que actúan sobre su estado emocional como parte del dispositivo discursivo, indispensable para concretar la relación emisor-receptor y garantizar el placer de leer.

La construcción de un referente paradigmático que sirva de eje estructurador del discurso como el tabaco, impone muchos retos, uno de ellos es lograr legitimar los valores que ha acumulado y posesionarlos en el saber colectivo de una comunidad. Instaurarlo en el universo discursivo ficcional, presupone accionar mecanismos de intertextualidad y traspelación a una sucesión de nuevos contextos espacio-temporales e interrelacionar saberes de realidad que complementan el saber de necesidad, de ahí que se constaten experiencias científicas en torno su universo, reconocidas también a escala mundial.

Aromas de tabaco, diversidad de vitolas, la elegancia del acto de fumar, colores, dimensiones y toda unagama de remisiones y asociaciones sensorio-perceptuales simbólicas, animan el entorno en el cual se producen las acciones (mímesis) donde interactúa el tabaco a la par de los actantes de la diégesis. Su impronta en la psiquis de los lectores responde, en gran medida, a la intención de los autores de legitimarlo como memorema cultural dentro de la narrativa ficcional.

Lo sensorio-perceptual. Un juego entre actividad semio-cognitiva y tipología actancial

Apercibidos de que la resemantización forma parte de la intención ideo-estética autoral, desde el momento en que se decide acudir al patrimonio intertextual producido en torno al tabaco como memorema cultural para conformar el discurso narrativo, puede entonces realizarse el análisis discursivo dimensional actancial que posibilitará conocer las peculiaridades de la sensorio-perceptualidad en cada propuesta.

Por esta razón, el lector de «El príncipe de los lirios» tendrá que remitirse al sustrato espaciotemporal de La Habana, Niza y París de la década de 1920, momento en que la capital francesa se convertía en emporio cultural ante los ojos del mundo recién devastado por la Primera Guerra Mundial; un sitio donde la alta burguesía vulnera el estatismo del siglo XIX y disfruta los millones que aporta fundamentalmente el capital judío bajo el pretexto de «deleitarse antes de morir». Al convertirse en vitrina del mundo, las calles parisinas reúnen los más diversos tipos de todos los estratos sociales, unos en busca de lo mejor de las artes y las ciencias, otros de placeres.

El afán de hallar a una afamada artista plástica francesa, lleva a París a Catalina Lasa del Río para ser pintada en una pieza con escenas de amor. Este es un personaje inspirado en la vida de la cubana de igual nombre, ex esposa de Pedrito Estévez Abreu, hijo del vice presidente de la República de Cuba, Luis Estévez Abreu, y de la poderosa hacendada Martha Abreu, y amante del acaudalado Juan Pedro Baró. Ella se traslada a Niza y allí se encuentra con la artista y su modelo, un joven descendiente de una esclava argelina fugitiva de un harén. Durante las jornadas de trabajo de ambos como modelos en vivo, se desata la pasión de Catalina por el joven Jerome, que convierte esta historia en un drama cuyo núcleo semiótico estructurador (conflicto) en una primera mirada podría entenderse como la lucha de principios y sentimientos que sustenta el interés de Catalina por seducir a Jerome; pero, una lectura profunda, revela cómo esa lucha de principios y sentimientos genera una nueva percepción del mundo a partir del amor y atribuye a los personajes un cambio de valores.

Catalina, quien lo tiene todo, queda en un callejón sin salida y, en condiciones anómalas, descubre que es capaz de sentir amor puro por un hombre «sucio», un joven prostituido y homosexual. A pesar de lograr su propósito en un encuentro que constituye el momento de máxima intensidad de la pieza, ambos quedan encallados en una relación que los deja vulnerables. Catalina alcanza un orgasmo supremo y descubre en Jerome a un niño puro, quien experimenta por primera vez el placer; pero el desenlace es fatal, porque la intención de la autora es demostrar que cuando se ha vivido de la manera en que lo han hecho Catalina y Jerome, y un suceso extraordinario como el amor los desvía de la ruta de sus vidas, no hay manera de regresar; la muerte sería la única manera de volver a ellos mismos. Catalina retorna a Niza para consumir un nuevo encuentro, pero Jerome, más frágil, ha muerto por conservar el símbolo que guarda de ese amor: una caja de habanos Romeo y Julieta.

Es precisamente el tabaco el componente que convierte la culminación en un segmento de alto vuelo artístico. Su riqueza expositiva alcanza valores poco comunes para el análisis dimensional de un texto de ficción, en la medida en que se imbrican valores de significación a partir de relaciones de analogía entre referentes como el tabaco y el miembro viril masculino para crear nuevos sentidos.

La protagonista, Catalina, pertenece a la alta burguesía habanera que encuentra en Francia refugio a sus exigencias personales y sociales. Allí está libre de las ataduras que impone la sociedad cubana de la época y que la burguesía francesa transgrede en la medida en que quebranta los cánones morales perpetuados en el siglo anterior. Este fenómeno atañe a todos los aspectos de la vida de esa sociedad, y la literatura, en especial la de ficción, se hace eco de esas circunstancias. Así el *nouveau roman*, que tuvo entre sus teóricos y cultivadores más prolíferos a Alain Robbe Grillet (1922-2008), se convierte en espejo de esa ruptura, no solo en el plano temático, sino también en lo formal, a contrapelo de lo que había postulado la novela tradicional decimonónica, y encuentra en la introspección y en las revelaciones psicológicas de los personajes, una forma diferente de poner en sus bocas las nuevas concepciones del mundo.

Todo lo relacionado con la moral femenina y su integración a la vida social conllevó a que en Francia la mujer llegara a asumir el desafío de protagonizar innumerables gestas. Las convenciones religiosas, la moda y la manera de encarar el *statu quo* rompen con el sistema de símbolos y signos del propio feminismo, hasta llegar al lesbianismo, conducta que se hace evidente en la trama.

En una guerra de roles, Catalina acepta en determinado momento un intercambio homoerótico con Tamara, la pintora francesa; sin embargo, ella es portadora de la marca machista característica de la idiosincrasia caribeña, eso justifica su viaje en busca de un pintor (o pintora) que la representase en una escena de amor, no precisamente con su marido. Por otra parte, Catalina, segura de sus habilidades para seducir hombres, acepta el reto que entraña el encantamiento que le produce Jerome, consciente de que es un joven esclavizado en la práctica del sexo con sus iguales, pero ella está montada en el carro beligerante de la emancipación y por eso conquista al muchacho, de quien termina enamorada. Entre ellos se establece una interacción que, como vasos comunicantes, contamina a uno y a otro en una pasión que solo el fuego logra sublimar.

Concebido como una unidad de efecto, el texto está construido para ser leído de principio a fin, sin cortes, y ese es uno de los objetivos de la autora que confirman su intención de marcar el aspecto lúdico del texto, rico en la imbricación de evocaciones sensorio-perceptuales que conforman un imaginario no solo vinculado con los mitos asociados al tabaco, sino, además, a las leyendas urbanas, de las cuales Catalina, Tamara, Colette y el propio Jerome son exponentes.

Actividad semio-cognitiva y tipología actancial en secuencias dramáticas de «El príncipe de los lirios»

El sujeto enunciador Catalina se desempeña como la narradora de la historia que protagoniza, contada de forma lineal (ab ovo) desde el pasado con una perspectiva de presente que, sin embargo, se modifica en determinados momentos de la trama en concordancia con el propósito de ese narrador de crear una atmósfera más íntima, confidencial, entre él y el receptor de la historia.

El actante Catalina desea seducir a Jerome y los mecanismos de persuasión que utiliza apelan a las bondades que puede reportarle el sexo a partir de rasgos que particularizan la naturaleza del tabaco como elemento que desde su génesis ha probado sus cualidades como emblema de placer, de hidalguía, belleza y legitimación, valores que ella promueve con determinación e interés, u.c.s. muy productivas que mueven casi todas actitudes de los actantes en «El príncipe de los lirios».

Las posiciones astutas del actante Catalina responden a un fin pragmático: hacer-hacer, a su interés de conquistar al actante Jerome, de demostrar su poder, de conseguir el propósito que persigue, en principio, es seducirlo, luego «orientar» o tratar de «enseñar» a valorar las bondades de los habanos Romeo y Julieta, identificados históricamente como icono del amor, a propósito del drama shakesperiano. Esta alusión es una de las claves que anuncian el desenlace dramático, al comportarse como elemento de complicidad genológica que permite establecer asociaciones a partir de los elementos conformadores de la estructura del cuento y de la tragedia, al tiempo que ratifica la eficacia del empleo de la intertextualidad como recurso de remisión semántica, dado a través de la utilización del símbolo del amor entre jóvenes amantes, que ha trascendido la prueba del tiempo desde el umbral de Renacimiento. Asimismo, es significativa la recreación elementos típicos del mito cretense del Príncipe de los lirios, instituido por algunos estudiosos como el canon estético del hombre de esa civilización; son su peculiar belleza y su androginia sui géneris, paradigmas que aprovecha la autora para identificar a Jerome en esta historia que atrapa al lector en la medida en que se cohesionan los mundos representados. Al asentarse en la trama, cada uno de estos indicadores provoca el avance de la diégesis y se convierte en paradigma resemantizable; así sucede también cuando la autora rememora reiteradamente estrofas de la copla de Carmen para llamar la atención sobre la obsesión en que se sume Catalina con la muerte de Jerome. Pudiera hablarse entonces de ligabilidad y eficacia en el uso de la intertextualidad como factores que contribuyen a analizar la propuesta ideológica estética de la autora, necesaria para crear sentido.

Peripecias de los actantes y combinatorias dimensionales

Teniendo en cuenta que la tipología actancial de un texto narrativo ficcional se caracteriza por la forma de organizar los enunciados, y que los rasgos de ese enunciado se organizan en la medida en que los actantes cumplen sus funciones, se observan aquí las situaciones semánticas contenidas en la secuencia

dramática del cuento de marras, donde se alude o se constata la presencia del tabaco (o de elementos relacionados con este memorema) para analizar cómo se desempeñan estos actores en su hacer discursivo y cómo reflejan sus diferentes posiciones modales, en correspondencia con los rasgos que se discretizan en las u.c.s. como expresión de la tridimensionalidad discursiva del código lingüístico.

Las situaciones semánticas enunciadas poseen un dinamismo, proporcional a los roles de sus actantes. Catalina comienza siendo, implícitamente, un actante experiéntivo (EX) que suma valores cognitivos y emotivos; en ella se acumulan saberes de realidad y de irrealidad que se corresponden con su conocimiento del universo del tabaco cubano, en especial del habano (tabaco de calidad excepcional, cuyos materiales son exclusivos de las vegas de Vuelta Abajo) y también posee experiencias afectivas y emocionales relacionadas con el arte de fumar y de «crear(se) fantasías» asociadas a los atributos del tabaco, dimensionalmente discretizados como rasgos de propiocepción (rasgos relacionales). Estas remisiones y asociaciones adquieren valor diatético en las situaciones semánticas, que expresan un cambio de sentido, al traspolar el contenido de lo expresado y establecer relaciones de analogía entre el habano listo para ser fumado y un pene excitado, vínculo que se hace visible al analizar los indicadores sensorio-perceptuales que alcanzan un fin: el placer, desde dos posiciones aparentemente diferentes (mordisqueo codiciosa el diminuto orificio de su glande/ a su vez [Jerome] descabeza sutabaco de una ágil dentellada), (Mi cabeza gira para mejor circunvalar su breva pantagruélica/ Jerome hace girar el puro entre sus dedos, manteniéndolo en contacto con la llama de cedro). En ellas redundan los semas: Principio o parte extrema de una cosa o de algo (en punta/cabeza); Tabaco torcido o habano hecho de hojas enrolladas (en breva/puro), donde se verifican isotopías, que ofrecen homogeneidad semántica y contribuyen a eliminar las dificultades que el propio rejuego propuesto en el texto pudiera crear, y a pesar, incluso, de que la ludicidad activada en torno a la sensorio-perceptualidad del semema tabaco, active también una dilogía (ya su tabaco se ha vuelto duro y firme, con la consistencia necesaria para ser fumado) o anfibología dada su plurisignificatividad—condicionada por el empleo de la metáfora breva pantagruélica para referirse al pene— en el juego continuo que pudiera «perturbar» el sentido del último enunciado, donde tabaco puede ser: breva o pene. Estas marcas revelan la función poética de la lengua, en especial en el discurso literario de ficción.

Así el comportamiento de Catalina, propio de un actante agente (AG), llega a ser factitivo (FACT), consciente de sus actos, y ese accionar permite constatar sus posturas ante las focalizaciones (tabaco/tabaco-pene), en tanto sujeto enunciador, discretizadas a partir de los rasgos tridimensionales cuyos indicadores lingüísticos son apreciables en la superficie del texto (retiro el paño/ Vamos a cortarle la punta/ ve con cuidado/ hay que hacerlo con mucha precisión/ ¡Mantén el humo en tu boca/ ¡Sigue fumando, sigue!). Estos saberes del sujeto enunciador Catalina le permiten ser un actante muy activo, que en su accionar vinculado con el resto de los actantes deja aflorar su expresividad

y emocionalidad, rasgos que atribuyen alto grado de originalidad al discurso y crean cierta complejidad para delimitar los constituyentes que caracterizan cada situación semántica, por las constantes incrustaciones de u.c.s. propiciadoras del denominado sincretismo sémico que subrayan la plurisignificatividad y capacidad lúdica del texto.

La coexistencia de más de una u.c.s. en la mayoría de las unidades discursivas seleccionadas en «El príncipe de los lirios», es indicio de la complejidad de su proceso de remisión sostenida, de una parte por el grado de dificultad operativa del texto, que pone a prueba los valores que suma, y por otra, porque demuestra la capacidad del discurso narrativo ficcional de realizar varias operaciones semio-cognitivas paralelas o incrustaciones.

Para que se produzcan incrustaciones, es necesaria la existencia de «variabilidad en el núcleo modal de cada u.c.s. por superposición e interrupción de enunciación; incluso cuando, cumpliéndose lo anterior, existan cambios en la posición modal del actante de u.c.s. de la misma organización modal», de igual modo pueden ocurrir por «la contigüidad secuencial de los macro conjuntos relacionados, la polifonía de enunciadores que pueden ser discretizados a partir de los diferentes índices ilocutivos, así como la tectónica en cuanto al número de objetos focalizados, cantidad de niveles de diégesis o mimesis que dependen de la estrategia de cada autor» (2011: 131), razones que se manifiestan indistintamente, e incluso de manera combinada en el texto de referencia.

Se puede concluir que entre las unidades lingüísticas seleccionadas, se han discretizado 47 combinaciones de u.c.s. y solo 5 son unidades simples. Las 110 u.c.s. restantes aparecen incrustadas, y de ellas 34 pertenecen a la u.c.s. de valoración, 32 a la u.c.s. de interés, 19 a la de determinación, 18 a la de expresividad, y 6 a las de lealtad y aprecio. Asimismo las incrustaciones más frecuentes son u.c.s. val. + u.c.s. det. + u.c.s. int. (6) y u.c.s. val. + u.c.s. int (5), de las cuales sobresale la valoración como la función semio-cognitiva que moviliza la mayor cantidad de rasgos semánticos por medio de sus tres ejes dimensionales. Esta última peculiaridad evidencia la intención del autor de demostrar su inconformidad con cierto orden de cosas que, de una manera u otra, causan perjuicios al hombre y hasta su autodestrucción, todo ello expresado a través de una aparente historia de seducción y amor.

El actante Catalina es responsable de narrar la experiencia que marcó sus días junto al resto de los actantes en Niza, y al hacerlo emite valoraciones que reflejan no solo su comportamiento y estado psicológico ante lo contado, sino también el de los demás actantes. Esta es otra razón que valida el predominio de la u.c.s. de valoración, conjuntamente con la u.c.s. de interés con la cual aparece estrechamente relacionada en incrustaciones que afloran recurrentemente en toda la diégesis.

Estas valoraciones comienzan siendo apreciativas en la medida en que el actante Catalina se desempeña como actante AG y EX relacionado con los actantes Tamara y Colette. Sus apreciaciones ayudan a comprender el panorama social que enfrenta a su llegada a París y su viaje posterior a Niza (Fuma en una

boquilla semejante a un cetro faraónico) o cuando trata de que el actante Jerome reconozca los atributos de los habanos (En el humo habita un hada que te hará ver cuanto desees). Luego las valoraciones son evaluadoras o jerarquizadoras, en la medida en que Catalina se enfrenta seductoramente al actante Jerome, quien se convierte en objeto de su atención en la confrontación no antagónica seductor-seducido, y el tabaco es, en ocasiones, el objeto focalizado, del cual se exponen sus atributos. Lo anterior se evidencia en estos ejemplos (Eso no debes hacerlo nunca cuando fumes en público), (Lo primero es oler), (Ahora viene el corte y hay que hacerlo con mucha precisión) / (El buen habano debe ser prieto al tacto y bien elaborado), (Los habanos cubanos tienen aromas únicos).

El vínculo que se establece entre las u.c.s. de valoración e interés permite apreciar, además, cómo se transgreden las normas que caracterizan la actividad discursiva ficcional, pues en «El príncipe...» se invierte la escala tensiva de los rasgos taxonomizadores de un objeto focalizado concreto, así el enunciado «... retiro el paño con extremo cuidado para que el durmiente no vaya a despertar y allí, en el centro del mundo como una perla dormida en su ostra, yace su sexo» trasciende la escala de la taxonomía en la u.c.s. de valoración, mientras la escala de la u.c.s. de interés es estricta, características que confirman la originalidad y efecto lúdico del discurso de esta autora que «incumple» con el principio que concibe la u.c.s. de interés como «fuente productiva básica emergente» en los textos narrativos ficcionales, cuyo propósito debe ser «despertar interés en equis alocutario» (Losada, 2011: 81-82), y cumplir la estrategia discursiva poética, para provocar interés insinuando, o sea, probar la competencia del receptor, no diciendo abiertamente, a diferencia de lo que sucede en este cuento, un texto acabado de alto vuelo que funciona haciendo difuso lo lógico. En él logra concretarse un proceso de singularización por metonimia donde se trasladan los rasgos de un elemento A hacia un elemento B, y esta permuta representa una transposición del pensamiento que tiene lugar en el discurso científico y en lo mejor del discurso poético.

En la incrustación u.c.s. valoración + interés podría describirse la génesis del conflicto que mueve la trama. Al inicio de la historia, el actante Tamara intenta cautivar a Catalina con su juego homoerótico y para ello acude a ardises provocadores apelando a recursos impresivos y afectivos, y explota elementos sensorio-perceptuales que Catalina rememora (Fuma en una boquilla semejante a un cetro faraónico [...] exhala una voluta interminable por entre sus labios de un rojo sangriento), (La voz de Tamara sigue cantando en mi oído), de manera que implica sensaciones y percepciones olfativas, visuales y auditivas, que traen al presente evocaciones gratas del pasado.

Todas estas reminiscencias no solo se trasmutan en nuevas emociones entre los actantes, sino que trascienden al lector e involucran sus propias apprehensiones sensorio-perceptuales, reviviendo o aportándole nuevas experiencias, otros saberes, renovándolo en la medida en que los estímulos lúdicos también transforman sus estados emocionales como efecto de lectura.

En realidad los rasgos que se discretizan en la u.c.s. de interés están relacionados con el propósito de Catalina de conquistar al actante Jerome y esta intención se hace explícita en conjunción-disyunción con los valores que se revelan en esta relación desde la u.c.s. de lealtad. Por ejemplo, cuando Catalina le promete a Jerome «si aprendes pronto te regalaré la caja», en principio y con desdén, ella solo persigue la belleza física del joven; transmite nociones de sinceridad por el modo de expresión, pero astucia en el aspecto cognoscitivo-intelectual, circunstancias, que develan ambigüedad intencional (perspectiva ético-intencional); su objetivo es despertar interés en él para hacer algo que no es lo que realmente persigue. Se aprecian entonces rasgos comportamiento y de participación operacional manipuladora en el accionar de Catalina, que contrasta con la actitud ingenua y luego consecuente de Jerome, quien precisamente muere por no abandonar el recuerdo «valioso» que guardó del encuentro de ambos. Sin embargo, la relación entre estos actantes propicia un cambio gradual en el comportamiento de Catalina, su postura modal llega a ser bien intencionada, actitud evidente en el cambio del modo de expresarse y actuar en conjunción con sus sentimientos. En la medida en que avanza la trama, ella se involucra emocionalmente con el joven y su discurso muestra rasgos afectivos que reflejan sinceridad y coadyuvan a que se discretice la u.c.s de lealtad.

No obstante, la muerte de Jerome coloca nuevamente a Catalina en una posición de conjunción-disyunción, pues entonces es cuando se percata de su amor por él, pero ya es tarde para confesarlo. La expresión de ese pesar completa una combinatoria de resortes propioceptivos que garantizan el saldo artístico del desenlace del texto, donde adquieren realce los atributos del tabaco, que contribuyen a desencadenar una secuencia de sensaciones inéditas en ambos actantes que los llevan a percibir el amor.

Otro segmento de la secuencia narrativa donde se evidencian indicadores de lealtad, tiene lugar en el momento climático de la culminación, donde Catalina se declara «fiel al ritual fumador», en correspondencia con el principio de cortesía para el tratamiento del habano al «morir». Esta es otra peripecia en la recreación ficcional que evidencia la intención de la autora de resaltar la belleza y cuidado de las normas del «hacer» en materia de tabacos cubanos, pero es, a la vez, un modo de apartarse de las fórmulas con que ordinariamente se aborda el tema erótico en el discurso no factual, una manera poética de encontrar equivalencias entre el instante en que se produce la eyaculación y el momento en que la ceniza precisa el fin del acto de fumar. Pero, es necesario señalar que estas nuevas asociaciones aguzan la sensorio-perceptualidad en la dinámica lúdico-creativa de la autora, que se «contamina» con la capacidad propioceptiva de los actantes y la recreativa del receptor del texto, indispensables para verificar cómo se resemantiza el paradigma mítico semen-cohoba a partir del cual se establecen interconexiones semánticas con la nueva asociación: semen-ceniza, que ratifican al memorema cultural tabaco como un paradigma resemantizable.

La u.c.s. de lealtad aparece explícitamente expresada en 6 ocasiones en las unidades lingüísticas estudiadas, pero subyace en casi todos los enunciados

donde se apela al simulacro que relaciona el placer erótico con el placer de fumar y conduce a una doble función factitiva que acentúa el rasgo de manipulación, tal como se evidencia en la siguiente situación semántica donde el actante factitivo Catalina enfatiza en lo que enuncia para atraer la atención de su interlocutor agente y luego comprueba si ha entendido para asegurarse de que él hará lo que ella le pide (Atiende bien, Jerome, y hazle a ese tabaco todo lo que yo te haga a ti ¿comprendes?)

El comportamiento de Catalina no encuentra obstáculos en las limitaciones físicas y psicológicas de Jerome, mudo, ingenuo, inexperto, sumiso. Su avidez por el joven y su deseo «sucio, animal» la arman de astucia para conquistarlo; busca entre sus experiencias más sublimes aquellas que le permiten sumir en el goce pleno a un ser sensible y encuentra en el ritual del tabaco la operación que sabe satisfará al joven. Por eso se empeña en hacerle comprender al detalle el ritual y, decidida, lo conmina a hacerle al tabaco todo lo que ella hace al pene enardecido. Esta es la razón por la cual la u.c.s. de determinación tiene tanta incidencia en la discretización de las posturas modales de los actantes que interactúan en las diferentes situaciones semánticas descritas en el relato.

La decisión y seguridad de Catalina, manifiestas desde las perspectivas volitiva y cognoscitiva discursiva de la u.c.s. de determinación, están en disyunción con la indecisión y cautela de Jerome, y esta controversia viene a ser un elemento decisivo en el desarrollo de la diégesis; sin embargo, la astucia de Catalina matiza ese antagonismo en la medida en que involucra a Jerome en su juego y él asume el reto y disfruta los placeres que ella le ofrece. Ella sabe lo que quiere y cómo lograrlo, es categórica en sus propuestas y valoraciones acerca de Jerome, cuando expresa (y si aprendes pronto, te regalaré la caja),(ahora viene el corte),(hay que hacerlo con precisión), (esto no deberás hacerlo nunca cuando fumes en público). En su decir, se taxonomizan rasgos jerarquizadores, ordenadores y singularizadores (mientras más grueso, mayor tiempo), (el sabor del habano solo se vuelve intenso después de haber fumado más de la mitad),(lo primero, costosísimos, mejor, más), así como rasgos de componente intelectual y problemático (¿comprendes?), (¿has fumado habanos?), que exigen una respuesta o una acción y establecen una intercomunicación directa, de poder sobre el alocutario, que se hace más enfática con la omisión del deíctico tú. Ella constantemente lo conmina a hacer.

Con acierto, Joseph Courtés opina: «...como ocurre en la metáfora, la metonimia es también una forma de manipulación cognoscitiva que ejerce el enunciadore sobre el enunciatario» (1995: 63), y la autora acepta lidiar con estos recursos en el texto; con ellos construye eficazmente la estrategia discursiva de Catalina, actante coherente con su accionar astuto, por ello incita a Jerome: «En el humo habita un hada que te hará ver en sueños cuanto deseas», apelando a su sensibilidad e ingenuidad. Ella se apoya en el poder de encantamiento que le atribuye al humo, al estado de éxtasis que sabe puede alcanzar (saber de realidad); establece asociaciones entre sus propias percepciones y las sensaciones que pudiera provocar en el joven el humo del tabaco, de forma tal que construya

un nuevo patrón que lo motive a explorar en lo desconocido (saber de irrealidad) y lo haga ceder a sus intereses. Entonces el receptor del texto tiene también la posibilidad crearse sus propias respuestas, de imaginar o escoger lo que desea para realizar sus sueños y «jugar» con de los nuevos valores que sea capaz de construirse a partir de sus experiencias históricas y su ideología.

La fuerza de carácter de Catalina se patentiza en esa actitud determinada. En sus enunciados queda claro su estado emocional, cuyos rasgos más sobresalientes se discretizan en la u.c.s. de expresividad, los cuales ilustran en qué medida ella y el resto de los actantes, y en especial Jerome, protagonizan un dinámico intercambio de roles actanciales (EX-FAC-AG-EX, EX-AG-EX) donde las experiencias emocionales de unos se convierten en asidero de las sensaciones y percepciones que crean nuevas emociones en los demás actantes; la posibilidad de reflejar esos estados es prerrogativa del discurso ficcional.

La expresión de la tonalidad emocional en el actante Catalina describe una curva sinuosa que va en aumento hasta llegar al éxtasis, al desbordamiento que le causa su relación erótica con Jerome y el placer de fumar habanos; asimismo sucede con el estado de satisfacción: comienza siendo insuficiente, para terminar en satisfacción plena proporcionada por el amor (No, Jerome —suplico—, es pronto aún), (Es un placer maravilloso), (Hoy tú yo disponemos de la noche completa), (Sigue fumando, sigue), donde «fumar» tiene una doble significación en correspondencia con los dos niveles de lectura sobre los cuales se estructura la estrategia narrativa del relato, vinculada con los valores diatéticos expresados en la estructura de superficie y en la profunda de la situación comunicativa, respectivamente. Por una parte, se relaciona con el sememafumar [(del lat. «fumäre») 1 tr. o abs. Aspirar y expeler el humo de un cigarro o de una pipa (según DUE, de María Moliner)], y por otra, fumar cobra un nuevo sentido: mantener el estado de excitación. Mantener el pene erecto.

La visión acerca del comportamiento de Jerome que ofrece Catalina en sus enunciados, muestran la contención, imperturbabilidad y hasta temor del joven al inicio de su intercambio personal con Catalina, pero, como ella, él también experimenta un cambio paulatino hacia un estado de placer, de satisfacción; así ella enuncia: [él] «deja de reír y mira alternativamente su miembro y a mí», «Hace un gesto de agrado», «Al principio huele mecánicamente, luego siente placer», «y ahora sí se permite una sonrisa de placer». En esa metamorfosis, el tabaco es el instrumento que propicia el cambio en los contenidos semánticos del discurso.

El análisis de valores diatéticos en situaciones semánticas como estas advierte un inusual proceso de traslación de sentidos, que encuentra ejemplos fehacientes en aquellos segmentos del discurso donde, más que una acción (fumar), se estimula a mantener un estado (de excitación máxima), como ocurre en las situaciones semánticas (Mientras más grueso, mayor tiempo será necesario para garantizar que se mantenga encendido), (¡Mantén el humo en tu boca, paladea su sabor...!), (Su tabaco decrece), entre otras, que muestran cómo en el texto ficcional se puede explotar las iteraciones y las relaciones de analogía

que forman isotopías como recurso para garantizar la coherencia semántica, aun cuando se juega con los sentidos en el discurso.

Este proceso forma parte de una estrategia donde se hallan elementos análogos que toman al tabaco como centro de atención, y que permiten caracterizar el panorama sociocultural reflejado a partir de los nuevos valores de sentido que se originan en el acontecer de la propia actividad discursiva.

Los rasgos discretizables en torno a los valores encontrados en las tres tensiones de la u.c.s. de aprecio explicitan la posición subjetiva del enunciador-narrador-protagonista Catalina, y desde su perspectiva se conoce la posición del resto de los actantes. Los valores más comunes corresponden a las posiciones de agrado, afecto y amor, y en esa escala van apareciendo en las situaciones donde se desenvuelven todos los actantes, en especial Catalina y Jerome, quienes experimentan el grado más alto de intensidad de sus sentimientos afectivos, y, en la medida en que manifiestan esos sentimientos, ella comienza a expresar agrado, él indiferencia, pero ambos descubren «El mundo encantado de un primero o de un último amor» que quizás hubiese ayudado a redimir al joven del «desprecio de sí mismo».

Al observar los rasgos de participación operacional de la dimensión referencial, es posible distinguir el rasgo de causación, unas veces porque los atributos del tabaco producen agrado o placer, o porque eso, unido a la actuación de uno u otro actante, inspira amor u otros estados emocionales. Asimismo, en esta dimensión se destacan los rasgos taxonomizadores, porque no es posible hablar de afectividad estricta, sino también extendida o trascendida, pues lo que distingue esta tipologización es el énfasis puesto en la presencia de estas taxonomizaciones, a saber, «y allí, como una perla dormida en su ostra, yace su sexo», «la voz de Tamara sigue cantando en mi oído» o « El buen habano debe ser prieto al tacto (...) firme, pero no duro; hay que palparlo ligeramente», «Vamos a cortarle la punta», expresiones que remiten al pene por analogía y confirman la posibilidad de discretizar semánticas concretas en el discurso poético.

Este recorrido deja ver un mundo creado y recreado a partir de patrones socioculturales heredados que se resemantizan en el texto, presentados desde la perspectiva de una narradora-enunciadora consciente de lo que persigue y de los medios de que dispone para alcanzarlo. Esos medios se reflejan en el poder propioceptivo inherente a ese actante y conllevan a la discretización de rasgos impresivos y afectivos estrechamente vinculados a la afectividad, a las sensaciones y percepciones relacionadas con la propiocepción, rasgo de experimentación de la dimensión referencial muy productivo en el relato, en tanto pone a disposición de este actante sensible, y al resto con los cuales interactúa, un caudal enorme de discernimientos sensoriales y conocimientos sobre el tabaco —sobre todo el ritual como conjunto de elementos normativos que responden a una intención propositiva— que le sirven de herramienta para crear su propio mundo, su fantasía amorosa, exteriorizar sus emociones para realizar operaciones manipulatorias y resolver un conflicto sentimental de una manera pragmática.

En este andamiaje actancial y dimensional, además de la participación experimentativa propioceptiva, se aprecia el rasgo de participación operacional de control, de manera especial en el actante Catalina, pues ella no solo ejerce esta operación sobre Jerome y otros actantes, léase Colette y Tamara, sino que respeta las normas preconcebidas para los rituales del habano, especialmente el de encendido y degustación del tabaco. Precisamente en la transposición de un ritual establecido —con todo el rigor de la operación ritual— desemboca una dialéctica del placer, y aquí se pone al descubierto un modo de manifestarse la sensorio-perceptualidad que mantiene la relación placer erótico-placer de fumare involucra el placer de leer (al receptor).

Esta interrelación conlleva a que, al discretizar otros rasgos que coadyuvan a mostrar la naturaleza del ser, adquiera especial relevancia la presencia del rasgo de comportamiento sobre el de estado entre los constitutivos de la dimensión referencial. Con ello se cumple el «viejo» principio aristotélico de que los personajes se definen a través de la acción. Y es que el comportamiento de los actantes constituye el objeto focalizado en muchas de las situaciones semánticas descritas en este recorrido, motivados por intereses (seducir, conquistar), gustos (fumar, disfrutar de las bondades que ofrece un joven apolíneo), preferencias (olores, sabores y texturas, asociados al tabaco o a un pene), evocaciones vinculadas al presente o al pasado afectivo de los actantes, todos movilizados por sus analizadores que ponen en actividad elementos sensorio-perceptuales (prieto al tacto; no duro; primero es oler; puede oler a chocolate; el sabor se vuelve intenso; paladea su sabor, etc.), que en su mayoría hacen alusión a cualidades —otro de los rasgos de esta dimensión— o a aquello que implica deseo y mueve a los actantes a involucrarse sentimentalmente con lo que les rodea, en detrimento del rasgo de cantidad, hecho que hace valdera la opinión de la Dra. Losada, quien sostiene que en el discurso ficcional el rasgo de cantidad se encuentra subsumido, de la misma manera que la propia naturaleza actancial del desarrollo de los acontecimientos taxonomiza relaciones y no rasgos clasémicos (2011:81).

Por su contenido perceptual, los rasgos constitutivos de la dimensión referencial trabajan en estrecho margen con los rasgos ordenadores y singularizadores de la dimensión ilocutiva, los cuales portan la intencionalidad sobre los primeros y conforman la base indispensable para focalizar la naturaleza del ser. Contribuyen, además, a conocer sus particularidades, elegidas intencionalmente entre los marcos de referencia del contexto sociocultural. Por eso la autora puede revelar su interés en que sea el actante Catalina —su entorno socio-cultural se lo permite— quien pueda guiar al actante Jerome en la peripecia cognitivo-afectiva donde no solo apre(he)nde y se transforma este sujeto en esa constante «ostentación de magisterio» (Lo primero es elegir un buen habano.), (Pero lo primero es oler),(pueden oler a chocolate, a setas, a vainilla, a nueces), (pero ve con cuidado), (Ahora se procede a retirar la anilla), (Ahora viene el corte), (Esto no deberás hacerlo nunca cuando fumes en público), sino también quien lee el texto como resultado del efecto a que ha estado expuesto este ser sensible durante el acto de lectura.

Esa interacción alcanza una dinámica especial en el cuento en la medida en que la autora se las ingenia para crear códigos distintivos entre los personajes desde la mirada del sujeto enunciador-narrador-protagonista de los hechos, condición que garantiza terreno a la veredicción y otorga autenticidad a ese cambio de valores que condiciona el amor.

Catalina habla no solo por ella, sino desde el silencio de Jerome, intencionalmente mudo, no porque no tenga qué decir, sino porque le está vedado hacerlo por su propia condición de esclavo, de marginal. Sin embargo, en la medida en que se ha demostrado la rebeldía del propio texto contra ciertos códigos del discurso ficcional, rebeldes son también sus actantes, ética y socialmente. Tanto Catalina y Jerome, como Tamara y Colette, canalizan sus emociones, sentimientos, estados y cosmovisiones, en contraposición con los intereses y objetivos de cada uno de ellos, hecho que marca sus diferencias psicológicas y el dinamismo de sus roles actanciales, y se presentan como «inacabados» en el sentido bajtiano, en constante transformación, características que develan la condición dialógica de la obra y el carácter polifónico de su discurso, un discurso cuyos contenidos semánticos se renuevan constantemente, en tanto cada receptor decodifica la información que sugiere en dependencia de su competencia epistémica.

Toda la información referencial e intencional que mueven los sujetos enunciadores desde sus diferentes roles actanciales, crea el medio propicio para que se ponga en práctica un proceso autoorganizativo de donde afloran sus diferentes posturas ilocutivo-modales, la naturaleza de los referentes, así como la posibilidad de conocer las interconexiones que propician los estímulos sensorio-perceptuales para consolidar el proceso creativo de remisiones y de resemantización que comenzó desde el nacimiento de ese texto y continuó modificándolo a él y también —afectiva y moralmente— al lector.

La fuerza expresiva que cobra la relación interactancial, gana su propio espacio en el texto, y su agudeza ayuda a poner de relieve cómo esas posturas incumben a las funciones fática, lúdica y poética, propias del discurso ficcional. Esta peculiaridad garantiza el respeto al espacio del actante tabaco (y a los elementos que se relacionan directamente con el acto de fumar) por su capacidad para estar en el centro de las acciones que comparte con el resto de los participantes del acontecimiento narrado y destaca la intencionalidad de la autora de resaltar su presencia en el entorno sociocultural que sirve de marco a la diégesis, resemantizando los paradigmas hasta entonces establecidos. Por este camino, este actante desempeña diversas funciones:

- Como objeto (OB) sobre el cual recae la acción del sujeto, ya sea agente, experiéntivo o dativo, como sucede en las situaciones semánticas: «te regalaré la caja» [AG-OB], «En mi maleta he traído una caja de habanos Romeo y Julieta.» [AG-OB-LOC], «Avanzo desnuda hacia él llevando en mis manos el estuche de habanos» [AG-OB-LOC], «se sobresalta [EX], mirando alternativamente a su tabaco y a mí—.» [AG-OB], «paladea el sabor» (del tabaco) [EX-OB], «una caja

de habanos [...] obsequio de Juan para el Dr. Panchón Domínguez» [AG-OB-DAT].

- Al ocupar un lugar en el espacio como adektivo (AD): «el puro que sostiene entre el pulgar y el índice» [AD-LOC]. También aparece evocado por medio de la metonimia como recurso de asociación, a partir de atributos que relacionan pene y tabaco focalizados en un egoespacio: «allí, en el centro del mundo, como una perla dormida en su ostra, yace su sexo [...] y de inmediato viene a mi memoria la viva imagen de un tabaco de Vuelta Abajo» [AD-LOC].
- En función locativa (LOC), en este caso el humo del tabaco: «En el humo habita un hada» [AD-LOC].
- Cuando cumple función de atributo (ATT), ya sea para exaltar sus peculiaridades o los placeres que puede proporcionar a un sujeto experiéntivo: «Los habanos cubanos tienen aromas únicos [...] pueden oler a chocolate, a setas, vainilla, nueces...» [ATT], «mientras más grueso, mayor tiempo será necesario para que se mantenga encendido» [ATT], «El buen habano debe ser prieto al tacto [...] duro» [ATT].

Conclusiones

1. Reconocidos como las unidades cognitivo-culturales de transferencia más antiguas y por sus valores paradigmáticos resemantizables, los mitos constituyen recursos intertextuales de gran incidencia en el discurso literario ficcional. Los mitos sobre el tabaco son portadores de un vasto potencial evocador cuyos referentes e imaginarios epocales no solo son herederos del legado que ofrece la Antigüedad a la mitología cubana, sino también del patrimonio que fomentó la cultura taína, cuyas prácticas rituales ejercieron fuerte impacto sobre las costumbres africanas y españolas que dieron lugar al sistema sincrético mítico-religioso-espiritual, resultado del proceso de transculturación en la mayor de las Antillas.

2. El proceso de reelaboración creativa de la realidad inherente al mito del tabaco ha activado mecanismos de resemantización de sus paradigmas como memorema cultural en la medida en que se retoman con mayor frecuencia las peripecias en las cuales se involucra al tabaco como portador de fuerza, elegancia, gallardía, perdurabilidad, permanencia, sensualidad, virilidad y valores históricos, sociales, políticos y mítico-religiosos. Esos atributos se han instaurado como símbolos de amplio espectro que instituyen al tabaco como emblema de cubanía, más allá del contexto de sus consumidores y el de las artes, en el universo de la literatura ficcional.

3. La representatividad alcanzada por el tema del tabaco en el discurso ficcional de la isla, y del cuento en particular, validan el carácter patrimonial de su cosmos, representado en piezas narrativas de alto valor estético y sociocultural reunidas en Caminos de humo. Estas son obras insoslayables en el panorama historiográfico literario cubano, por la maestría con que develan artísticamente conflictos de su sociedad. Por su naturaleza mítica, las sugerencias ficcionales de «El príncipe de los lirios» y «Prodigios», de Gina Picart y Reinaldo Montero,

constituyen un campo pluridimensional y terreno fértil para la creación y la praxis exegética. Explorandos de las variantes más representativas del sustrato mitológico del tabaco en Caminos de humo: la erótica y la ritual, de donde emergen hitos que no solo fomentan su carácter de memorema cultural y su capacidad de participar como personaje, sino de cobrar autonomía y protagonizar acciones determinantes en el desarrollo diegético, así como figurar como elemento evocado y objeto focalizado, propicio para convertirse en objeto de análisis semántico discursivo actancial.

4. El perfil modalizador, polisémico y lúdico de los textos de ficción seleccionados como material factológico, aluden a la dimensionalidad y a las necesidades de recurrencia que completan complejos procesos de remisión donde predominan las incrustaciones y los actantes desempeñan funciones muy dinámicas, en las cuales las experiencias emocionales y normativas de unos de los participantes en los eventos reflejados influyen en las sensaciones y percepciones que estimulan nuevas emociones en sus copartícipes y viceversa, incluso en los lectores de los textos.

5. La aplicación de los métodos de análisis semántico discursivo dimensional y de actantes semánticos ha permitido constatar la implementación de una estrategia discursiva asentada, fundamentalmente, en valoraciones apreciativas de los sujetos enunciadore, que al focalizar al tabaco (o elementos afines como aromas, humo, colores, texturas, vitolas o marcas, entre otros) desencadenan operaciones semiocognitivas que discretizan rasgos de legitimación, analíticos, afectivos, impresivos, etc. Estos rasgos consuman posiciones ilocutivo-modales predominantes de aceptación y de bueno-aprobador, sobre todo cuando de resaltar los atributos del tabaco se trata, uno de los propósitos de los autores al seleccionar este tema como paradigma resemantizable. Asimismo, priman rasgos referenciales de cualidad y comportamiento, que describen operaciones sensorio-perceptuales olfativas, visuales, auditivas, evocadoras de placeres: el erótico, el de fumar o percibir el aroma del tabaco como realización personal o como valor cultural, y el de vislumbrar o vaticinar el futuro, maniobras que responden a un conjunto de normas, tradiciones e ideologías correspondientes a la idiosincrasia cubana.

6. La posibilidad de autoorganización, que articula el discurso ficcional, permite que al aplicar el método de actantes semánticos se discernan, por un lado, relaciones dominantes de actuación sobre los actantes del nivel del sujeto (AG y CAUS) representadas en estructuras complejas con los verbos hacer+hacer(hacer + infinitivo: palpar, conocer, mantener, disfrutar), en cumplimiento con la función factitiva, que describe estructuras semánticas como [FACT-AG-OB] vinculadas con el acto dedar y recibir placer o conocimientos relacionados con el tabaco. Por otra parte, en la actividad actancial ligada a las focalizaciones sobre el tabaco sobresalen las funciones objetivas (OB) y atributivas (ATT), coherentemente relacionadas con la intención propositiva autoral de resaltar los valores del tabaco, que cumple también funciones como adektivo (AD) y locativo (LOC). Se distinguen entonces las estructuras semánticas [AG-OB]/[ATT], [EX-

OB]/[ATT], [AD-LOC], [AG-OB-LOC], [AG-OB-DA]. Asimismo, la dinámica discursiva ficcional admite que el tabaco también desempeñe funciones de AG y se involucre con seres inanimados de naturaleza totémica como Cemí, que adquieren vida propia dentro del relato, y cumplen funciones como actantes AG, de manera que el sustrato textual contribuye a confirmar el protagonismo ineludible del tabaco en el panorama sociocultural cubano y la ludicidad del discurso poético de las obras donde se inserta.

7. Las peripecias discursivo-ficcionales de las unidades lingüísticas seleccionadas garantizan homogeneidad semántica y continuidad temática en el discurso relacionado con el tabaco, y despiertan interés en grado sumo entre los lectores, a pesar de las transgresiones de ciertas estrategias de composición previstas para las operaciones semiocognitivas de los textos artísticos, con las cuales consiguen activar mecanismos propioceptivos y con ellos afectivos, analíticos y de legitimación, que concretan procesos de singularización, representativos de las transposiciones del pensamiento producido en lo mejor del discurso poético, a la vez que se ratifica el ascendente mítico del memorema cultural tabaco.

8. De acuerdo con los resultados derivados de la investigación, queda demostrada la validez del proceso de resemantización del tema mitológico relacionado con el tabaco en la literatura de ficción, a partir de sus rasgos sensorio-perceptuales, por la gama de nuevos sentidos que aporta a los estudios prelexicográficos

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Gerardo: Textos y discursos. Chile: Editorial Universidad de Concepción, 2001.

Aragonés Álvarez, P: “La descripción del campo léxico semántico de la valoración estética con fines ideográficos (en adjetivos de la lengua inglesa).” Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas, 2003.

Arias, Salvador: Sobre la cuentística de la revolución cubana. Instituto cubano del libro. Ciudad de la Habana, 1983

Ayala, Ida María: “Una caracterización del sujeto valorador femenino en cuentos de Alice Walker”. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas, 2004.

Benveniste, Emile: Problèmes de Linguistique Générale. Paris, Gallimard, 1974.

Barthes, Roland: El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France. Siglo XXI Editores, México, 1996.

_____: Mythologies. París: Seuil, 1957.

Caballero, Leandro: “Introducción teórica al estudio semántico e ideográfico de la valoración en el español en Cuba”. En Dos aproximaciones al español en Cuba. La Habana, EMPES, 1989.

- _____ : “Estrategia, modalidad e ilocución: tres conceptos de una semántica valorativa”. En Aleza Izquierdo, M. (coord.) Estudios Lingüísticos cubanos (II) Homenaje a Leandro Caballero Díaz. Valencia, Universitat de Valencia, 2002 a.
- _____ : “Modalidades semánticas del lenguaje”. En Aleza Izquierdo, M. (coord.) Estudios Lingüísticos cubanos (II) Homenaje a Leandro Caballero Díaz. Valencia, Universitat de Valencia, 2002 b.
- _____ : “Métodos y técnicas de los estudios semánticos”, 1995. (Material fotocopiado de un ensayo inédito).
- Caillois Roger: El mito y el hombre. Buenos Aires, 1939.
- Campbell, Joseph: El héroe de mil caras, psicoanálisis del mito. México y fondo de la cultura económica, 1959.
- Cassirer, Ernst: Mito y lenguaje, Editorial Galeta, Nueva Visión, 1959.
- Caudet Yarza, Francisco: Diccionario de mitología. Edimad libros. España, 1998.
- Cuenca, Luis Alberto: Necesidad del mito. Barcelona. Ed. Planeta, 1976.
- Curbeira Cancela, Ana: “Las categorías semánticas”. en Lecturas de semántica. La Habana, Félix Varela, 2003.
- _____ : “Aproximación al discurso” en Lecturas de semántica. La Habana, Félix Varela, 2003.
- _____ : Introducción a la Teoría del lenguaje. Editorial Félix Varela. La Habana, 2007.
20. Charaudeau, Patrick: “Las grandes problemáticas del análisis del discurso”. Conferencia ofrecida por el profesor de la Universidad de Paris XIII en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional Autónoma de México Publicada en la traducción de María de Lourdes Burruecis V. en la revista Estudios de Lingüística Aplicada. Julio, Año 16, Número 27, 1996.
- Fernandez Hernandez, Eric: “Acerca de un modelo de actantes semánticos”, en tesis de Doctorado y Conferencias en Asociación de Linguistas de Cuba. La Habana. 2010.
- Frazer, Sir James Georges: La rama dorada; magia y religión. México. Fondo de cultura económica, 1956.
- Freud S: La interpretación de los sueños. Editorial Nueva. Tercera edición. Madrid, 1973.
- Gambra, Rafael: El lenguaje y los mitos. Madrid. Speiro, 1983.
- Galbán Pozo, Ana María: “Aproximación al estudio de las categorías semánticas modales (valoración, lealtad, certidumbre, interés, afectividad y expresividad) y su expresión a través de verbos de las lenguas españolas y alemanas”. Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas, 2003.
- Greimas, J. A.: La semántica estructural, Madrid: Gredos, 1970.
- Henriquez Ureña, Max: Panorama histórico de la literatura cubana. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1979.
- Homero: La Odisea. Editorial ALBA. España, 2000.

- Lima, Lezama: "Mitos y cansancio clásico" en: Confluencias. La Habana. Letras cubanas, 1988.
- Lotman, Iuri: "Literatura i mifologuiia", en: Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam, n° 13, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, Tartu, 1981, pp. 35-55. En Antología, Iuri Lotman in memoriam. Traducción: Wilfredo Cebrián Prats. Cuba. 1995. (versión en formato electrónico).
- Levi-Straus, Claude: Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades. México, 1983.
- López Sacha, F: "La nueva cuentística cubana". La Rueda Dentada. Ediciones Unión, La Habana, 1995.
- Losada García, Marcia del Carmen: "El dilema de Proteo" (inédito) .senda 3625, 2007.
- _____ : "Discurso y dimensión referencial: el análisis semántico discursivo dimensional". Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas, 2003.
- _____ : "El análisis del discurso y la descripción semántica: fundamentos para una metodología". Tesis de maestría en lingüística aplicada, 1999.
- _____ : "Épica y Guateque. La Odisea y La Odilea: Un intercambio semiótico", 1993. (Inédito)
- Mainguenaueau, Dominique: Pragmática para o discurso literário. Ed Bordas. Paris, 1990.
- Mateo Palmer, Margarita: Paradiso: la aventura mítica. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2002.
- Meletinski, Eleazer: "Las teorías mitológicas del siglo XX" en Ciencias Sociales, Academia de Ciencias de la URSS, núm.3, 1973.
- Mircea, Eliade : Aspects des mythes. Paris, 1963.
- Mounin, George : Historia de la Linguistica. Editorial de ciencias sociales. 1973
- Muler, Friedich Max: Essai sur la mytologie comparée, les traditions et les coutumes. Paris Didier, 1874.
- Ocampo Álvarez, Denise: "Regularidades semánticas modales en cuentos infantiles de Onelio Jorge Cardoso". Tesis en opción al título académico de máster en Lingüística Aplicada. Universidad de la Habana, 2004.
- Palermo Z. y Altuna E: "Una literatura y su historia". Fascículo 1 y 2 . Consejo de investigación UNAS, 1996.
- Pardo A. y Losada Marcia: "Abordaje noético-semiótico de la dimensión referencial. Su interés para el estudio semántico del discurso". Ponencia presentada por las doctoras en el evento Lingüística y sociedad, Universidad de La Habana, diciembre de 2001. (inédito).
- Pottier, B : Semántica general. Madrid: Gredos, 1993.
- Prada Oropeza: La narratología hoy. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1989.

- Propp, V.: Morfología del cuento. Madrid, 1974.
- Redonet, Salvador: Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Riverón, Rogelio: Palabras de sombra difícil. Cuentos cubanos contemporáneos. Editorial Letras Cubanas. Casa Editora Abril, 1993.
- Sapir, Edward: El lenguaje. Fondo de la Cultura Económica, México, 1971.
- Saussure, Ferdinand de: Curso de lingüística general. La Habana: Ciencias Sociales, 1973.
- Ullman, Stephen: Semántica. Introducción a la ciencia del significado. Aguilar, España, 1961.
- Valle, Amir: “Últimas revelaciones de Eva. ¿Qué hay con la más reciente narrativa femenina en Cuba?”. En: Caimán Barbudo. No. 287, 1998.
- Van Dijk, Teun: La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario. Barcelona – Buenos Aires, Ed. Paidós, 1978.
- _____ : “El procesamiento cognoscitivo del texto literario”.
(Fotocopia) En: Acta Poética. Universidad Nacional Autónoma de México 2/1980.
- Vega Quintana, Lariza: “Narrativa y marginalidad en los noventa. Estudio de la cuentística cubana joven”. Tesis de diploma de Sociología. Universidad de la Habana, Junio de 2002.

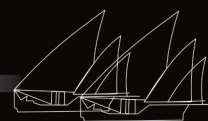
Sitios consultados en Internet

- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Disponible 18-10-2008 en: <http://www.Drae.com>
- Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2008. Disponible 15-9-2008 en: [http://es.encarta.msn.com/1997-2008/Microsoft Corporation](http://es.encarta.msn.com/1997-2008/Microsoft_Corporation).

Malinowski, Bronislaw Kasper “El papel del mito en la vida”. (este artículo fue escrito por el autor en el año 1945) Disponible el 10-6-2007 en: <http://www.unimag.edu.co>

Nallín María Alejandra. Voz y memoria. Mito, historia y literatura en la cuentística tizoniana. Disponible el 30-10-2008 en <http://redalycuaemex.mx/redalyc/pdf/185/18501903.pdf>

Palermo Zulma: Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? En Arte poética 27(1), 2006. Disponible el 5-9-2009 en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/213-244pdf>.



GÊNEROS PASSIONAIS NO CONTESTADO

GENRES NO PASSION CONTESTED

 Geiza da Silva Gimenes¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Neste trabalho, abordamos dois gêneros discursivos que retratam as práticas passionais e de controle sobre o território Contestado (Amapá) no século XIX, observando a natureza responsiva do enunciado e a responsabilidade dos sujeitos enunciativos na produção do dizer. Observamos também as relações dialógicas instituídas nos gêneros analisados, percebendo seus movimentos, ou seja, o olhar para trás e o olhar para o futuro. Além disso, tecemos considerações a respeito do acabamento do acontecimento enquanto acontecimento ético. Para tanto, inscrevemo-nos no quadro teórico dos estudos bakhtinianos.

Palavras-chave: Gênero do discurso; Dialogismo; Acabamento.

Abstract: In this article we will discuss two discursive genres that depict the passionate practices and of control on the territory Contested (Amapá) in the century XIX, Looking the responsive nature of the statement and the responsibility of the enunciative subject in the production of the words. We also observed the dialogical relations established in the analyzed gener, watching their movements, that is, the look back and look to the future. In addition, we construct considerations about the finishing of the event ethical event. Therefore, we have inscribed us in the theoretical background of Bakhtin studies.

Keywords: Genres of discourse; Dialogism; Finishing.

1 Bolsista Capes. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – *Campus* de Araraquara.

Introdução

Os gêneros discursivos traduzem as diferentes atuações do humano, situando-as no tempo e no espaço. Instauram um processo dialógico de constituição dos sujeitos do dizer, em que as palavras ditas são sempre carregadas pelo dizer do outro numa relação de consensualidade ou de conflito.

Na relação eu/tu da enunciação, o acabamento do *eu* ganha a forma de múltiplas identidades, uma vez que muitos são os outros que dão acabamento a ele. Por outro lado, quando tomado como um acontecimento ético, o acabamento se torna insolúvel e problemático na teoria do gênero (GERALDI, 2015; MEDVIÉDEV, 2012).

Inscritos na teoria dos estudos bakhtinianos, mais precisamente no viés dos gêneros discursivos, neste artigo procuramos olhar para alguns gêneros passionais no Contestado², a fim de descortinar algumas relações dialógicas que constituem o dizer dos sujeitos das cenas enunciativas desse espaço. Partimos da relação entre o mundo da vida e o mundo da cultura.

Considerando os gêneros discursivos como eventos singulares, únicos, concebemo-los como um acontecimento ético, para trazer à tona a discussão de Geraldi (2015) e Medviédev (2012) acerca do acabamento. Também consideramos a natureza responsiva dos enunciados e a responsabilidade dos sujeitos enunciativos, deixando entrever suas reações dialógicas, interativas.

Nosso foco voltou-se para a análise de dois gêneros passionais e de controle no Contestado: a Declaração de 1862, acordo bilateral entre Brasil e França para estabelecer procedimentos de julgamentos de crimes no território sob litígio, e alguns decretos do Triunvirato, forma de governo instituído no Amapá durante a disputa entre nosso país e a França.

Em nossas análises, percebemos movimentos que ora projetam um olhar para trás, ora para o futuro. As relações de consensualidade são substituídas por relações de conflito e tensão entre os sujeitos instituídos no dizer e na vida. A dialogia constitutiva do dizer é marcada pela alteridade, posto que os sujeitos assimilam as palavras do outro, reelaborando-as e reacentuando-as com um novo tom expressivo cujos efeitos de sentido são atualizados.

O Contestado e o Ouro

A fronteira franco-brasileira constitui, no extremo norte do país, um espaço transfronteiriço³ integrado por territórios que pertencem hoje ao Brasil e

2 O Contestado compreende o território sob litígio entre a França e o Brasil nos séculos XIX e XX, na fronteira entre a Guiana Francesa e a cidade de Oiapoque (Brasil). No território em questão muitos desdobramentos entram no fio discursivo da história, entre os quais a descoberta do ouro nas águas do rio Calçoene, espaço marcado por uma territorialidade fundante de identidades entrecruzadas.

3 Transfronteiriço está sendo entendido aqui “como conjunto de processos de aproveitamento e de valorização de uma fronteira, limite territorial que separa dois sistemas políticos, econômicos e/ou sócio- culturais”, contexto em que habitantes de ambos os lados transcendem a fronteira e a incorporam em suas estratégias de vida através de múltiplas modalidades (SANTOS, 2013).

à França (Guiana Francesa), fruto de uma disputa entre os dois países, nos séculos XIX e XX. Nesse período, criminosos e malfeitores podiam ser apresentados e julgados tanto pelos tribunais de Cayenne quanto pelos tribunais brasileiros, conforme estabelecido na Declaração de 1862⁴, cuja função foi garantir a convivência saudável entre o lado francês e o brasileiro até que se resolvesse o litígio acerca do território do “Oyapock”.

Em 1900, em Berna, o Barão de Rio Branco, enfrentando o renomado geógrafo Vidal de La Blache, contundentemente convenceu o Conselho Federal Suíço, tribunal arbitral na questão, da legitimidade da posse das terras em litígio em favor do Brasil, lançando mão do conceito de território enquanto resultado da produção humana, de acontecimentos. Os fatos ocorridos no Contestado, como ficou conhecido o território até seu desfecho em 1900⁵, produziram discursos atravessados de um patriotismo, e outros vários cunhados por interesses capitalistas pelo título-posse da região. Os desdobramentos desses discursos são atravessados segundo as ações e as paixões de seus enunciadores, no caso o governo brasileiro e o governo francês e seus representantes.

Entre os acontecimentos do período, a descoberta de ouro no rio Calçoene acirrou ainda mais as relações já tensas entre Brasil e França, pois, se o que se buscava era manter a cordialidade entre os dois lados e estabelecer a ordem e a segurança nesse espaço, a situação muda completamente quando o litígio amplia sua cobertura para o ouro também. As ações dos governos envolvidos nesse processo ganham novos sentidos, seus atos se alteram, se transformam e contam com a “parceria” de diferentes sujeitos, a exemplo do tenente Veiga Cabral que instituiu um governo no Território no formato de um Triunvirato, o qual, apesar de ser marginal à lei, não encontrou nenhuma resistência pelas autoridades brasileiras e ainda parece ter sido apoiado pela imprensa nacional na época.

O Triunvirato, representado pela autoridade do tenente Veiga Cabral, instituiu um pseudo-Estado Nacional, a fim de reger a circulação de pessoas e de mercadorias (o ouro), evitando, dessa forma, que os franceses ficassem com o ouro do rio Calçoene, além de marcar claramente relações de rivalidade com o governo francês.

Diferentes gêneros discursivos retratam os eventos desse período de disputa entre Brasil e França, mas apenas a Declaração de 1862 e alguns decretos do Triunvirato são tratados nesse estudo, dado o movimento do voltar-se ao passado e do olhar para o futuro.

4 A Convenção de 28 de junho de 1862, acordo comum entre Brasil e França, estabeleceu o julgamento de crimes no território em litígio tanto de competência dos tribunais de Cayenne quanto dos brasileiros, enquanto não se resolvesse o litígio pendente acerca do território de Oyapock.

5 A posse do território de Oyapock foi delegada ao Brasil no ano 1900, a partir da defesa realizada pelo Barão de Rio Branco no tribunal arbitral suíço, em Berna.

Os Gêneros Discursivos em Bakhtin

Se a teoria clássica dos gêneros fica circunstanciada à mimese poética, ao olhá-los, Bakhtin (2011) vê mais que imitação, pois que há comunicação, interação, diálogo, compreensão responsiva, por pertencer o gênero às diversas esferas de uso da linguagem cujos efeitos são plurais, uma vez que gêneros e discursos vão além da palavra.

Os estudos desenvolvidos por Bakhtin rompem a classificação dos gêneros em espécies, para considerar o dialogismo constitutivo destes. O foco é compreender as relações interativas enquanto processos produtivos de usos da linguagem. Nesse sentido, reexamina-se a Retórica e passa-se a estudar os diferentes usos da linguagem como manifestações de gêneros discursivos (MACHADO, 2014).

Marcados pelo dialogismo, os gêneros colocam em ação uma diversidade de linguagens e vozes que se relacionam num campo de tensão e interconexão. Tal diversidade denomina-se heteroglossia, podendo ser analisada e prevista nos mais diversos discursos, pois as palavras que falamos ou pronunciamos se constituem enquanto palavras do outro e remetem a uma compreensão responsiva, caracterizando uma linha tênue impossível de separar nossos pontos de vistas e nossas palavras do dizer outro que os constitui. O conceito de voz como interação implica perspectivas individuais e sociais, uma vez que a forma pela qual nos expressamos é impregnada de contextos, estilos e intenções distintas, bem como é marcada no tempo e no espaço (BAKHTIN, 1983).

Estudando o romance, Bakhtin o vê como lugar de representação da voz “[...] na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo”, lugar em que “[...] a própria cultura letrada se deixa conduzir pelas diversas formas discursivas da oralidade contra as quais ela se insurgira” (MACHADO, 2014, p. 153). Tal postura, sob o escopo da dialogia, permite “radiografar” o hibridismo constitutivo dessa forma de gênero, bem como a heteroglossia e a pluralidade de signos culturais.

Considerando que os diversos campos da atividade humana fazem usos diversos da linguagem, o emprego da língua por esses campos, segundo Bakhtin (2011), efetiva-se na forma de enunciados únicos e concretos, aos quais denomina *gêneros do discurso*. Dito de outro modo,

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e a finalidade de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos — o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional — estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado

e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2011, p. 261).

Os gêneros são ricos e diversos, porque múltiplas e infinitas são as esferas de usos da linguagem, as quais incluem tanto diálogos do cotidiano quanto discursos da vida pública, institucional, artística, científica etc, razão pela qual podem ser simples ou complexos em função do contexto no qual figuram, pois “[...] cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Os gêneros discursivos simples (primários) se formam na comunicação discursiva imediata e são absorvidos pelos gêneros complexos (secundários), transformando-se e ganhando um caráter particular no novo contexto, a exemplo do diálogo cotidiano no interior do romance, tomado como um acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. Além disso, os gêneros secundários são considerados complexos, porque retratam formas organizadas da comunicação cultural: ciência, arte, política, filosofia etc. A relação entre gêneros primários e secundários é de transformação e complementação.

Compreender a diferença entre os gêneros significa compreender a natureza do enunciado, o que requer uma abordagem linguística centrada na função comunicativa, já que “[...] o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 269), portanto de natureza responsiva, dialógica, interativa.

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...] toda compreensão é prenhe de resposta [...]. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta em voz real alta (BAKHTIN, 2011, p. 271).

Nesse processo dialógico, os limites do enunciado real e pleno se marcam pela *alternância dos sujeitos do discurso*, orientados por um início e um fim, ou seja, ao fim de uma palavra, dá-se lugar à compreensão ativamente responsiva, ao acabamento do discurso. Os papéis assumidos por falante e ouvinte, nesse contexto, não são fixos, mas intercambiáveis, estabelecendo-se, desse modo, um circuito de responsabilidade.

Enfim, todo discurso só pode ser pensado como resposta, visto que todos os gêneros, primários ou secundários, são concebidos para serem compreendidos, portanto, respondidos, imediato ou tardiamente, por sujeitos face a face, no caso do diálogo, ou por leitores, no caso da palavra escrita, lembrando que “[...] Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN, 2011, p. 301).

A alternância dos sujeitos do discurso imprime responsabilidade ao discurso, entretanto o acabamento é um problema a ser enfrentado pela teoria do gênero, segundo Medviédev (2012), posto que

[...] nenhum campo da criação ideológica conhece o acabamento no sentido próprio dessa palavra. Fora da arte, todo acabamento, todo final, é convencional e superficial e, antes de tudo, determinado por causas externas, e não pelo acabamento interno e exaurido do próprio objeto. A finalização de um trabalho científico tem esse caráter relativo. Na realidade, um trabalho científico nunca finaliza: onde acaba um, continua o outro. A ciência é uma unidade que nunca pode ser finalizada. Ela pode ser fragmentada em uma série de obras acabadas e autônomas. O mesmo ocorre em outros campos da ideologia. Em nenhum lugar, há obras essencialmente acabadas e esgotadas (MEDVIÈDEV, 2012, p. 194).

Para Medviédev, fora da arte, o máximo de acabamento que os gêneros alcançam é o acabamento composicional, pois o acabamento essencial e objetivo, o temático, é uma particularidade apenas da arte, já que esta atinge o todo da obra. Orientado para ouvintes e receptores, e também para a vida, o gênero é inseparável das circunstâncias espaciais e temporais, ou seja, “[...] O gênero é a unidade orgânica entre o tema e o que está além de seus limites” (MEDVIÈDEV, 2012, p. 197). Formas de ver e compreender a realidade, os gêneros possuem seus próprios meios e métodos de domínio e acabamento de uma determinada realidade, os quais residem nas formas do enunciado e não da língua.

Nessa direção, o que os formalistas russos fazem, de acordo com Medviédev (2012, p. 200-201), é separar a obra da realidade da comunicação social e do domínio temático da realidade, assumindo uma postura de procedimentos ocasionais, ao invés de considerar que “[...] o gênero lança uma luz sobre a realidade, enquanto a realidade ilumina o gênero”.

Sobre o acabamento, Geraldi (2015, p. 112) pontua que, no caso da vida, “concebida como acontecimento ético, aberto, não comporta acabamento e, portanto, solução”.

Gêneros Passionais

Considerando a natureza responsiva do enunciado, portanto dialógica, passamos, a partir de agora, a pontuar dois gêneros que se inter-relacionam sobre a questão da descoberta do ouro no rio Calçoene, lembrando que, quando ouro é descoberto nesse rio, parte do território do Amapá estava sob litígio entre Brasil e França, o que inclui a região do rio Calçoene.

Denominamos esses gêneros *passionais*, porque são carregados das emoções de seus sujeitos que manifestam ora cordialidade, ora fúria, ora “patriotismo” diante dos acontecimentos envolvendo o direito de posse tanto do Contestado quanto do ouro descoberto numa região que *não era de ninguém*.

Para desenvolver nossas análises, os gêneros selecionados foram a *Declaração de 1862*, acordo bilateral firmado entre Brasil e França a respeito do julgamento dos crimes cometidos no território Contestado, e também o *Triunvirato do Amapá*, decreto que instituiu um pseudo-estado nacional no Amapá, relacionando-se, entre outros aspectos, diretamente ao acontecimento do ouro, em seus artigos.

Nesse sentido, colocamos em relação o mundo da vida, onde o ato se realiza, e o mundo da cultura, onde o ato ganha sentido (GERALDI, 2015, p. 84), visto que, para o pensamento bakhtiniano, a articulação entre esses mundos permite estabelecer o plano no qual sentido e ação se unem a partir da categoria da responsabilidade/responsabilidade, em que a responsabilidade não é um dado a priori, mas algo a ser conquistado. Dito de outro modo,

[...] responsabilidade abarca, contém, implica necessariamente a alteridade perante a qual o ato responsável é uma resposta. Somos cada um com o outro na irrecusável continuidade da história. Buscar eventos, nas singularidades, nas unicidades dos atos desta caminhada como se realizam as ‘respostas responsáveis’ é um modo de reencontrar os deslocamentos imperceptíveis na construção dos valores, dos sentidos que regem, mas que se fazem e se desfazem na existência (GERALDI, 2015, p. 85).

O evento, em Bakhtin, não é fechado nem explica a si mesmo, mas algo que encontra sua completude na relação estabelecida com seu exterior. Nesse sentido, tomamos os gêneros *declaração* e *decreto* como pertencentes aos gêneros secundários, por se inscreverem nas formações complexas dos sistemas específicos da comunicação cultural, portanto eventos únicos em sua realização.

Tanto o *decreto* quanto a *declaração* são atos normativos expedidos por quaisquer dos três poderes. Dada a sua composição, conteúdo temático e estilo são atos que têm por natureza expedir determinações a serem cumpridas pelos sujeitos a quem se dirigem. No caso da Declaração de 1862, temos normas estabelecidas para orientação e execução dos tribunais no julgamento de crimes no Contestado, enquanto, no Triunvirato, temos decretos que estabelecem normas à margem da lei.

Para compreender os sentidos construídos na *Declaração de 1862*, queremos aqui registrar as palavras de Geraldi (2015, p. 109), ao tratar a *memória de futuro* nos estudos bakhtinianos: “É do futuro que tiramos os valores com que qualificamos a ação do presente e com que estamos sempre revisitando e compreendendo o passado”.

Pensando a Declaração de 1862, vemos o movimento, o funcionamento dessa memória, posto que os governos que firmam tal declaração assim se posicionam:

Emquanto se não resolve amigavelmente entre o Brasil e a França o litígio pendente ácerca do territorio do Oyapock, convem.que os criminosos e malfeitores procedentes desse territorio que forem levados, quer ante os tribunaes de Cayenna, quer ante os tribunaes brasileiros, se não possam aproveitar da situação, ainda mal definida, do territorio de que se trata para recusar a competencia dos tribunaes brasileiros ou francezes.

Em consequencia, pois, e **no interesse comum de ordem e segurança**, fica entendido pela **presente declaração**, que o governo de S. M. o Imperador do Brasil e o de S. M. o Imperador dos Francezes não porão respectivamente obstaculo algum á que os malfeitores do **territorio em litigio**, que forem entregues ás justiças brasileira ou franceza, sejam julgados por uma ou pela

outra; não prejudicando, além disso, em nada esta declaração **a solução que deve ter a questão de limites ainda pendente.**

Em fé do que os abaixo assignados fizerão a presente declaração, e lhe puzerão os seus sellos.

Feita em duplicata em Paris, aos 28 de junho do anno de 1862. (grifos nossos)⁶

Os governos da França e do Brasil olham para o futuro do Contestado – a soberania de um dos governos sobre o Oyapock – para determinar a ordem e a segurança no território no momento vivido, porém revisitam o passado, compreendendo o litígio pendente que se atualiza num passado contínuo até então.

Trinta e três anos mais tarde, com a descoberta de jazidas de ouro no rio Calçoene, um governo é estabelecido no formato de Triunvirato, logo, não só as determinações da Declaração, sobre comutações de pena, são desrespeitadas, como outras normas são estabelecidas nesse Território para garantir a posse sobre o ouro descoberto, desvinculando completamente o governo francês desse espaço, o que nos confirma as relações de tensão e interconexão que permeiam os gêneros.

A instituição da ordem e da segurança previstas pela Declaração de 1862 torna-se sem efeito no Contestado, uma vez que o novo governo não reconhece tais previsões, restringindo, desse modo, a competência de processar e julgar crimes apenas ao Triunvirato, o que instaura relações de tensão entre Brasil e França, de modo que a soberania de um dos governos sobre o Oyapock é antecipada pelos decretos estabelecidos pelo Triunvirato, quando, na verdade, deveria aguardar a decisão do tribunal arbitral sobre a questão.

Diante desse contexto, temos ora um futuro de “[...] estabilidade instável, sem território, perpetuamente deslocável; noutra, o futuro é território mapeado, sem surpresas, a ser implantado (GERALDI, 2015, p. 109-110). As imagens de futuro, lugar em que o presente encontra seu valor, são apagadas, cegando a compreensão do presente. O que se tem é um acabamento absoluto, pré-dado do futuro, em que este funciona como determinação fechada e autoritariamente imposta. A ideologia que fixa o devir do futuro acaba por alterar os desenhos deste.

Considerando a natureza responsiva do enunciado, o fato de ele ser “[...] pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos” (BAKHTIN, 2011, p. 294-295), observamos que o Triunvirato assimila, reelabora e reacentua as palavras da Declaração, quando olhamos para o enunciado “Só este Triunvirato poderá comutar a pena dos réus”[...]

6 Declaração de 1862. Disponível em: http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1862/b_77

No que diz respeito à comutação de penas, o decreto nº 5 do Triunvirato se posiciona da seguinte forma:

Decreto nº 5

O Triunvirato do Amapá eleito unanimemente decreta e manda publicar por edital desde já para os devidos fins o seguinte:

[...]

2o - Todo e qualquer indivíduo que faltar o respeito às famílias com palavras obscenas **será processado sumariamente por este Triunvirato e será condenado a três meses de prisão** [...]

3o - Fica marcada a pena de cinco anos de cadeia no máximo, três no médio e dois no mínimo a todo aquele que incorra no crime de ferimentos leves, na de quinze anos no máximo, dez no médio, cinco no mínimo, por ferimentos graves; na de vinte e cinco anos, no máximo, quinze no médio e dez no mínimo no crime de morte.

4o - **Só este Triunvirato poderá comutar a pena dos réus** e incursos nos arts. 2o e 3o deste decreto, de acordo com as atenuantes que em sua defesa apresentarem no curso do processo. (grifos nossos)⁷

O Triunvirato coloca por terra a “cordialidade” estabelecida entre os governos brasileiro e francês, atuando de forma independente no Contestado, instituindo leis de ir e vir, cobrança de impostos sobre o ouro, entre outros aspectos de responsabilidade de um “verdadeiro” governo. Os valores de *ordem* e *segurança* previstos na Declaração são substituídos pelos valores da cobiça, da ganância, impostos pelo novo governo que visava ter o ouro só para ele, punindo quem vendesse ouro a estrangeiro e impedindo a entrada desse no território do Amapá. Muito mais que a comutação de penas, o interesse do tenente Veiga Cabral, autoridade à frente do Triunvirato, era impedir a entrada de franceses no território e que estes se apossassem do ouro descoberto no rio Calçoene cuja posse pertencia única e exclusivamente, segundo o tenente, aos brasileiros.

Decreto nº 1 –Da exploração de Minas no Amapá:

Art. 1º. Fica desde já franca a entrada nos Rios do Amapá a todos e qualquer brasileiro que organize qualquer expedição para a exploração de Minas nesse Território ficando sujeito ao regulamento seguinte: [...]

Art. 4º. Todos os produtos tirados serão apresentados ao Triunvirato para serem conferidos afim de pagar o competente direito. [...]

Art. 5º. Será expressamente proibido vender-se os produtos tirados neste Território em Cayenna ou qualquer país estrangeiro ...

7 Triunvirato do Amapá. In: SARNEY, J.; COSTA, P. **Amapá: a terra onde o Brasil começa**. 2. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999. – Coleção Brasil 500 anos. p. 145

Art. 6º. É expressamente proibido a entrada de todo e qualquer estrangeiro que vier de Cayenna ou dos países do norte do Cabo Orange.⁸

Como resposta aos novos eventos, uma missão paramilitar e extraoficial é organizada pelo lado francês à sede do novo “governo”, conforme carta de M. Casey ao Presidente do Conselho Geral da Guiana Francesa, datada de 08/04/1895. A situação se caracterizava como prenúncio de guerra e de vigilância quanto à situação:

[...] partiria no mesmo dia caso encontrasse uma resistência bem caracterizada e, sobretudo, se a autoridade do capitão Cabral estivesse apoiada pelo Brasil.⁹

Neste cenário, relações de tensão vão se acirrando entre brasileiros e franceses. O querer de um é assimilado, reelaborado e reacentuado pelo o outro o tempo todo nos eventos que seguem a disputa tanto pelo território quanto pelo ouro no rio Calçoene. Tais eventos, únicos e singulares, retratam um longo cenário da história do Brasil e do Amapá, em que a disputa pelo território é ressignificada, reelaborada e reacentuada na disputa pelo ouro sob a capa do “patriotismo” representado na figura do tenente Veiga Cabral naquele espaço.

Se na vida estética o acabamento do acontecimento é completo, quando pensamos a vida como acontecimento ético, traduzida nos diferentes gêneros, portanto aberto, tal acabamento não comporta, ainda, solução (GERALDI, 2015). Dito de outro modo, “[...] a última palavra pertencerá sempre à nossa consciência e não à consciência do outro; quanto à nossa consciência, ela nunca dará a si mesma a ordem de seu próprio acabamento” (BAKHTIN, 1997, p. 36-37). Como nos coloca Medviédev (2012, p. 193), “O gênero é uma totalidade típica do enunciado artístico, e, ainda, uma totalidade essencial, acabada e resolvida”, porém, com exceção da arte, nenhum outro campo da criação ideológica conhece o verdadeiro acabamento.

Algumas Considerações

As atividades humanas são traduzidas por gêneros, os quais, segundo o campo de atuação, são *relativamente estáveis*. Os gêneros são eventos únicos e singulares impregnados de contextos, estilos e intenções distintas, marcados no tempo e no espaço. [...] os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2011, p. 268). Atuam em diferentes esferas da comunicação, sejam elas complexas ou mais imediatas.

De natureza responsiva, os gêneros mobilizam falante e ouvinte no processo enunciativo, colocando em ação diferentes vozes de constituição tanto

8 op. cit. p. 146

9 Carta de M. Casey de 08/04/1895. In: ROMANI, C. **Aqui começa o Brasil!** Histórias das gentes e dos poderes na fronteira do Oiapoque. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013. p. 85

do dizer quanto dos sujeitos participantes. Instaure-se a dialogia, qualificante da relação entre o eu e o Outro. Estabelecem-se relações de tensão, mas também de interconexão, pois todo enunciado é carregado das palavras do outro, as quais são assimiladas, reelaboradas e reacentuadas com um novo tom expressivo. Seu funcionamento implica não apenas a responsabilidade, mas também a responsabilidade, sinônimo de alteridade, mudança, transformação.

Nos enunciados, portanto nos gêneros discursivos, o movimento do sujeito é de deslocamento no tempo, buscando no futuro a razão de ser de sua ação presente, além de revisitar e recompreender o passado.

Os gêneros discursivos de controle no Contestado traduzem movimentos de seus sujeitos e colocam em cena as vozes que os atravessam no tempo e no espaço. A Declaração de 1862, olhando para o futuro do Território, enquanto aguarda a decisão do tribunal arbitral, estabelece as ações de ordem e de segurança no presente, revisitando seu passado contínuo – o litígio entre Brasil e França. Projeta-se um futuro nesse espaço.

Os decretos do Triunvirato olham para o passado, uma vez que tornam sem efeito as determinações da Declaração, e antecipam o futuro, porque se apoderam do Território, “legitimando” uma soberania sobre ele e sobre tudo que há nele, inclusive o ouro descoberto no rio Calçoene.

Os gêneros aqui analisados, carregados das paixões de seus sujeitos, relacionam o mundo da vida, onde o ato se realiza, e o mundo da cultura, onde o ato ganha sentido. Nossa análise não teve nenhuma pretensão de exaustão, principalmente porque conhecemos os desdobramentos desses eventos que se tornam cada vez mais tensos e conflituosos entre os sujeitos desse processo, até que se tenha a decisão arbitral sobre o Território no ano de 1900. Todavia, o que aqui procuramos esboçar são as primeiras linhas desse contexto, lembrando que, tomados como acontecimentos éticos, abertos, deixam sem solução a questão do acabamento.

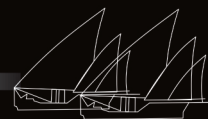
Referências

- BAKHTIN, M. M. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- DECLARAÇÃO DE 1862**. Disponível em: http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1862/b_77. Acesso em: 16 dez. 2014.
- GERALDI, J. W. **Ancoragens: estudos bakhtinianos**. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 151-166

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargi Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

ROMANI, C. **Aqui começa o Brasil!** Histórias das gentes e dos poderes na fronteira do Oiapoque. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

SARNEY, J.; COSTA, P. **Amapá**: a terra onde o Brasil começa. 2. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999. – Coleção Brasil 500 anos.



CONTRIBUTO PARA UMA ABORDAGEM ENUNCIATIVA DO
AJUSTAMENTO INTERSUBJETIVO: UM ESTUDO DE CASO

CONTRIBUTION TO APPROACH ADJUSTMENT OF
ENUNCIATION INTERSUBJECTIVE: A CASE ESTUDY

Helena Topa Valentim¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: É importante considerar que qualquer produção linguística - naquilo que sejam opções lexicais ou outras imputadas a um locutor em função do uso pragmático-discursivo - passa por uma construção e por uma validação enunciativa. A esta construção e validação enunciativas presidem, por sua vez, dimensões de representação cognitiva e de construção de referência - representações que são, por conseguinte, semânticas. É deste modo que o ajustamento intersubjetivo é uma questão central no entendimento que, num quadro enunciativo, se tem sobre como a linguagem funciona. E esse entendimento enforma toda a metodologia de descrição e de explicação dos fenómenos observáveis nas línguas naturais.

Palavras Chave: Semântica; Enunciados; cognitivo; pragmático-discursivo.

Abstract: It is important to consider that any linguistic production - on that are lexical options or other imputed to a speaker due to the pragmatic-discursive use - pass by a building and an enunciative validation. To this construction and enunciative validation, in turn, dimensional cognitive representation and the construction of reference - representations that are, therefore, semantics. This is the way that the intersubjective adjustment is a central question in understanding that in a enunciative framework, It knows how the language works. And this understanding informs the methodology of description and explanation of the phenomena observed in natural languages.

Keywords: Semantics; statements; cognitive; Pragmatic-discursive.

O ajustamento intersubjetivo é manifestação evidente de uma das dimensões da atividade da linguagem, a regulação. Talvez por isso, o seu estudo se apresente enquanto relevando essencialmente de uma dimensão discursiva e a sua abordagem seja, por isso, sobretudo discursiva. No entanto, é importante considerar que qualquer produção linguística - naquilo que sejam opções lexicais ou outras imputadas a um locutor em função do uso pragmático-discursivo - passa por uma construção e por uma validação enunciativa. A esta construção e validação enunciativas presidem, por sua vez, dimensões de representação cognitiva e de construção de referência - representações que são, por conseguinte, semânticas. É deste modo que o ajustamento intersubjetivo é uma questão central

¹ Doutorada em Linguística pela Universidade Nova de Lisboa. Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Investigadora do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa.

no entendimento que, num quadro enunciativo, se tem sobre como a linguagem funciona. E esse entendimento enforma toda a metodologia de descrição e de explicação dos fenómenos observáveis nas línguas naturais.

O pressuposto teórico convocado nesta reflexão é o de que o *enunciador* (que não se identifica com o *locutor* ou com o *emissor*), enquanto origem subjetiva, se constrói, necessariamente, num quadro intersubjetivo, pois, subjacente a qualquer enunciado, há sempre um enunciador, que produz/constrói a significação, mas também um coenunciador, que reproduz/reconstrói a significação. Por conseguinte, ao falarmos em intersubjetividade, falamos de alteridade, duma alteridade inscrita no âmago da atividade linguística. A alteridade funda a intersubjetividade que, por sua vez, explica que, na linguagem, haja uma constante modulação. Um enunciado é sempre modulado. Regista modulações que assumem a forma de um jogo: jogo de sujeitos, jogo de valores referenciais modais, jogo de valores referenciais temporais-aspectuais.

A construção que resulta desta modulação, ou ajustamento intersubjetivo, é, afinal, o que nos situa no plano do enunciativo. Não é sintaxe. Não é semântica. Não é pragmática estrita. É tudo isto: é transcategorial: prosódico-sintático-semântico-pragmático. O enunciativo é, por conseguinte, necessariamente transcategorial. Neste sentido, a heterogeneidade dos fenómenos de modulação, ou de ajustamento intersubjetivo, fazem tombar as barreiras das subdisciplinas tradicionais da linguística e, no limite, entre o que é do domínio da língua e o que é do domínio do discurso. Deste facto resulta o que seja o “interfaceamento” entre a gramática e os “campos de atuação na comunidade”.

Para dar conta do ajustamento intersubjetivo a partir de uma abordagem enunciativa, baseio-me, a título ilustrativo, na análise de um texto do género jornalístico de temática política, retirado da versão portuguesa da publicação mensal *Courier Internacional* (Nº 225, de novembro de 2014, p. 51), um artigo da autoria de David Shariatmadari, publicado originalmente no *The Guardian* (de que David Shariatmadari é vice-editor) a 1 de outubro de 2014, aqui numa tradução para o português de Pedro Cordeiro, com o título “Nem Estado, nem Islâmico”.

Nem Estado, nem Islâmico

A evolução do nome "Estado Islâmico" é um caso de estudo. A linguagem pode distorcer a realidade, alerta um vice-editor do diário *The Guardian*, que estudou árabe, persa e linguística. Há que ler nas entrelinhas dos media.

JORNAL THE GUARDIAN
LONDRES

Toda a linguagem é uma máquina de produção de falsidades", diz a personagem principal do primeiro romance de Iris Murdoch, *Sob a rede*. O seu ponto de vista é que as palavras que usamos nos induzem a ver o mundo de uma determinada forma. Orwell pensava da mesma forma: não se pode pensar no que não tem nome. De modo inverso, podemos correr o risco de criar um nome para algo que não existe realmente.

Os linguistas discutem isto há décadas e o consenso é que a linguagem orienta, mais do que determina, o pensamento. Os políticos sabem-no, tal como os publicitários. E também os terroristas. Ora, a evolução do "Estado Islâmico" (EI) é um caso exemplar do poder dos nomes. Esta facção de combatentes sunitas começou por chamar-se Jama'at al-Tawhid wal-Jihad, nome para consumo local. Significa "Grupo pelo monoteísmo (*tawhid*) e pela luta (*jihad*)". Há séculos que não há religiões politeístas na região, mas, no tempo de Maomé, os árabes adoravam vários deuses. Assim, o que nos vem à mente são os primeiros anos do Islão — um tempo de fé pura, em que estava no auge o esforço para pôr termo ao paganismo.



AUTOR
David Shariatmadari
(excertos)

DATA
01.10.2014

TRADUTOR
Pedro Cordeiro



36 O nome mudaria, para localizar geograficamente o grupo: primeiro na *bilad al-rafidayn* (terra dos dois rios, Mesopotâmia), depois no Iraque e Al-Sham (o Levante). Ambos são romanticamente arcaicos. Al-Sham era uma província no mais antigo império muçulmano, chefiado pelos "califas corretamente orientados", os sucessores diretos de Maomé.

Por enquanto, é tudo ruído fundamentalista, mas o público ocidental fica perdido. Até que chegamos ao "Estado Islâmico", um título que ressuscita a ideia de califado — uma comunidade de crentes pré-moderna — para ocidentais acostumados a um modelo de nação do século XIX. A mudança é importante, porque sugere algo de substancial, um país com fronteiras, leis e instituições. Olhando para o mapa do que o grupo controla, porém, vê-se tudo menos um Estado no sentido moderno. O seu território serpenteia ao longo de margens de rios, capturando cidades aqui e acolá e estendendo as garras deserto dentro.

Rejeitar o nome "Estado Islâmico"

O ministro dos Negócios Estrangeiros francês, Laurent Fabius, propôs — e bem — que rejeitemos a designação "EI". "É um grupo terrorista e não um Estado. O termo "Estado Islâmico" esbate as linhas divisorias entre Islão, muçulmanos e islamitas", disse. Recomenda que se use Dacsh, acrónimo de "Al-Dawla al-Islamiya fi al-Iraq wa al-Sham". Embora signifique "Estado Islâmico do Iraque e do Levante", para os que não falam árabe é apenas um som. Ficará imbuído nas nossas ideias como a Al-Qaeda acabou por ficar, mais do que evocar a sua tradução literal ("A Base"), ficou ligada a morte e destruição.

Há nomes que tendem a ser propaganda ou insulto. Os vários Hezbollah veem-se

ISIS/EIIL ("Estado Islâmico"): nasceu um novo Estado religioso. Um combatente lê as "regras e regulamentos do Ramadão": "Não há tempo para comer... Não há tempo para beber... Logo, há muito mais tempo para matar..." Ao longe, pede-se: "O Iraque precisa de um líder moderado, tipo Saddam".

ILUSTRAÇÃO DE TURNER
PARA THE IRISH TIMES, DUBLIN

como "partido de Deus". Al-Muhajiroun [organização salafita sediada, e proibida, no Reino Unido] significa "os emigrantes" aos ajudantes que acompanharam Maomé quando deixou Meca.

Por vezes a marca falha. Hassan-i-Sabbah, dissidente carismático no Irão do século XI, fundou uma seita baseada naquilo a que chamava "Ad-Dawa al-Jadida", "a nova doutrina". Incluía um ramo que designou por *Jedajeen*, ou "autossacrificados", cujo dever era destruir adversários políticos. Os inimigos chamavam-lhes *hashashins*, ou fumadores de haxixe. Eram descritos como lunáticos drogados e a ideia pegou. Vem daí a palavra "assassino".

Um dos riscos da linguagem é que palavras que designam ideias abstratas e nomes concretos podem ocupar os mesmos espaços. Posso dizer: "Quero mudar um pneu" ou "Quero mudar a política para sempre". A segunda parece fazer sentido, mas pode querer dizer tudo e o seu contrário. Da mesma forma, há uma diferença abissal entre demolir um edifício e, como um comentador disse em relação ao EI, demolir um grupo variado de pessoas, os seus objetivos e as suas ideias. Ninguém pode "esmagar" o terrorismo ou travar guerras contra este. Os que usam esta linguagem para descrever as suas ações (tal como os que dizem estar a criar um "Estado Islâmico") estão, na verdade, a fazer algo muito diferente. Cabe-nos espereitar nas entrelinhas para descobrir o quê. ●

NOVEMBRO 2014 - N.º 225

51

Fonte: *Courrier International*, n. 225, novembro, 2014, p. 51.

O presente texto apresenta quatro partes que aqui queremos pôr em destaque. Numa primeira, percorre-se as várias denominações que os combatentes sunitas, hoje auto-denominados Estado Islâmico, assumiram desde a década de 70 do século passado. Este "desfile" é enquadrado pela afirmação do autor de que "as palavras que usamos nos induzem a ver o mundo de uma determinada forma" (l. 5). A segunda parte incide sobre a denominação "Estado Islâmico", concluindo o autor que "olhando para o mapa do que o grupo controla [...] vê-se tudo menos um Estado no sentido moderno" (l. 48). A terceira parte refere a proposta do então (e ainda) ministro dos negócios estrangeiros francês (Ministre des affaires Étrangères et du développement international), Laurent Fabius, no

sentido de, no mundo ocidental, se optar por outra denominação: o acrônimo “Daesh”, que, “embora signifique ‘Estado Islâmico do Iraque e do Levante’, para os que não falam árabe é apenas um som” (l. 62). Finalmente, a quarta parte refere outros casos na história de “nomes que tendem a ser propaganda ou insulto”.

Em todo este texto, a construção dos valores em causa obedece a uma série de modulações. Estamos, ao longo da argumentação construída, constantemente perante a explicitação de descontinuidades, de fenómenos heterogêneos, de deformabilidade. Esta caracterização geral pode, desde logo, sustentar-se se atendermos ao título – “Nem Estado, nem Islâmico”. O que se propõe no corpo do artigo é uma reflexão sobre os efeitos de não coincidência de representações, a partir de uma consciência genérica de que “as palavras que usamos nos induzem a ver o mundo de uma determinada maneira” (l. 5) – muito na linha do que encontramos expresso nos trabalhos fundacionais de Sapir e Worf.

São disso exemplos as seguintes formulações ou passagens do texto, que passamos a comentar:

1. “[...] a evolução do Estado Islâmico é um caso exemplar do poder dos nomes” (l. 15)
Alude-se, portanto, à relação entre a “evolução” de um fenómeno político e a linguagem, já que é da evolução da denominação do atual EI que também se fala.
2. A referência ao Estado Islâmico, numa retoma anafórica, com uma construção linguística pela qual o enunciador, afinal, opta como sendo a mais “objectiva” ou “neutra” (naquilo que o “poder dos nomes” possa ser de desvirtuante): “esta fação de combatentes sunitas” (l. 18).
3. O itinerário pelas denominações deste grupo desde que se formou até à atualidade:
 - a) nos anos 70, “começou por chamar-se Jama’at al-Tawhid wal Jihad”, significando “grupo pelo monoteísmo e pela luta” (l. 20), com ecos de um tempo – que não o atual – em que nos primeiros anos do Islão, se lutava por pôr termo ao paganismo, que era panteísta;
 - b) adquiriu, mais tarde, duas denominações que localizavam geograficamente o grupo: primeiro, “bilad-al-rafidayn” (“terra dos dois rios, Mesopotâmia”); depois, “Al-Sham” (“o Levante”) – dois nomes “romanticamente arcaicos” (l. 30);
 - c) finalmente, passou a designar-se “Estado Islâmico, um título que resuscita a ideia de caifado”.

O exercício de reflexividade sobre aquilo que o autor designa como “poder dos nomes” fornece-nos dados que ilustram, de forma exemplar, como a linguagem é uma atividade de regulação e de ajustamentos, em especial, porque há uma não coincidência de representações. E não coincidência de representações

radica numa fronteira que existe entre o que é uma representação não material (abstrata, cognitiva) e uma representação material (linguística).

Vejam os que se escreve sobre a denominação “Estado Islâmico”: “sugere algo de substancial, um país com fronteiras, leis e instituições” (l. 46). Propõe-se, por conseguinte, uma formulação epilinguística, em que se formula a representação cognitiva (imaterial e abstracta, portanto) que é individual e culturalmente construída do que, sendo inacessível (cognitivo), lexicaliza (se materializa) em “Estado”. A essa “sugestão”, que é culturalmente informada, se contrapõe o que, no plano do observável (“olhando para o mapa”), configura outra representação, a carecer, portanto, do que pudesse ser outra forma de lexicalização: “Olhando para o mapa do que o grupo controla, porém, vê-se tudo menos um Estado no sentido moderno. O seu território serpenteia ao longo de margens de rios, capturando cidades aqui e acolá e estendendo as garras deserto dentro.” (l. 38).

Não sendo minha intenção tratar aqui o fenómeno do EI, interessa-me, por via do que este texto oferece, chegar a um ponto em que possa encarar o facto de, por via da actividade linguística, se passar efetivamente, de uma representação não material (abstrata, cognitiva) para uma representação material (linguística), constituindo esta transição, apesar da relevância do ponto de vista discursivo, uma operação descritível no âmbito do funcionamento da língua.

Para tal, retomo o conceito de “enunciado”, com que podemos designar as sequências linguísticas. O conceito de enunciado comporta este sentido de transição daquilo que é da ordem do imaterial (“o que queremos dizer”) para a sua materialidade, verbal neste caso (“o que dizemos”). Séneca traduz por *enuntiativum* o termo *lekton*, aquilo que os estoicos chamavam a algo incorporal, isto é, algo sem materialidade. Depois da Idade Média, falava-se do *dicibile* (dizível) e do *dictum* (o dito). Dizia-se que há um *dictum* e um *modus*, ou seja, uma espécie de conteúdo de pensamento, ou conteúdo proposicional. Aí temos, portanto, uma representação imaterial, uma abstração. O termo *enuntiativum*, empregue por Séneca para explicar o que é o *lekton*, tem no verbo *enuntiare* a significação de “fazer sair”, de “fazer aparecer”. Concebe-se, portanto, a passagem do dizível ao dito.

Esta é a questão colocada pelo conceito de enunciado: o enunciado não é algo a priori nem algo de acabado; é construção: construído por um sujeito enunciadador e reconstruído por um sujeito coenunciador, portanto, numa dinâmica de ajustamentos intersubjetivos. É deste modo que, olhando para a forma como as línguas funcionam, na tentativa de descobrir os fenómenos e de os explicar, há, desde logo, uma relação entre o que se nos apresenta da ordem do imaterial (“o que queremos dizer”) e o que tem uma materialidade, verbal neste caso (“o que dizemos”). Quando falamos, procuramos fazer coincidir essas duas coisas, sempre no quadro de uma intersubjetividade. Veja-se como é desta pretensão que resulta uma espécie de “inquietação” que justifica que alguém escreva um artigo como este.

Podemos, portanto, olhar deste modo para o ajustamento intersubjetivo que caracteriza a linguagem: concebendo a existência de uma relação entre um enunciável, algo abstrato, inacessível porque imaterial (hoje diremos que cognitivo ou mental) e as formas linguísticas, o enunciado (a materialização).

Na linguagem transita-se sempre do dizível para o dito. E podemos interrogar-nos sobre como se opera esta transição, como se gere a fronteira entre estas duas dimensões. De qualquer modo, se o enunciador é quem opera esta transição (é o que constrói significação), a significação construída é sempre significação reconstruída, interessando, por conseguinte, dar conta do mecanismo não simétrico entre os dois sujeitos - aquela não simetria que está na base de não haver a compreensão perfeita, e de a transparência, não passar de uma ilusão; e de o mal-entendido ser, por vezes, a regra.

A resposta a esta pergunta - como se opera esta transição? como se gere a fronteira entre estas duas dimensões? - exige uma verdadeira antropologia linguística: exige que se contemple todos os fenómenos enunciativos, prosódicos, retóricos, de interlocução, derrubando, por exemplo, a barreira que se estabelece frequentemente entre o que é linguístico e o que não o é (isto é, que é extra-linguístico). Por exemplo, se uma das atividades associadas à linguagem é a referenciação (construir referência), poderemos dizer que a referência é exterior à linguística? Não, a referência à situação não é exterior à linguística. A provar isto basta ter em consideração o modo como as grandes questões de referência são internas à linguagem: *isto existe / não existe; é situado / não é situado...*

E podemos perguntar-nos se a inferência é ainda extra-linguística. Não. Nada é irrelevante para o plano linguístico. Por exemplo, tudo aquilo que designamos como “conhecimento do senso comum” é relevante para a linguística. Aliás, quando se concebe um estudo transcategorial da linguagem, trabalha-se na relação complexa entre o polo do que é interior ao texto (relações cotextuais - materialidade do texto) e o polo situacional (contexto - a referência). É este o trabalho enunciativo.

A modulação intersubjetiva joga-se nesta conceção de linguagem como algo que é tudo menos homogêneo: que não é sobretudo descritível no quadro do funcionamento do sistema língua (gramática) nem é sobretudo semiótico, ideológico, em suma, discursivo. A modulação ou ajustamento intersubjetivo permite-nos construir representações imateriais, abstratas (“aquilo que queremos dizer”); permite construir valores referenciais (reenvia àquilo “de que falamos”) e, tudo isto numa permanente regulação: seja a regulação interna à linguagem, que faz com que, nas línguas, haja estabilidade e deformabilidade das formas; seja a regulação entre sujeitos numa lógica de argumentação / persuasão, já que queremos sempre conduzir o outro às representações / referenciações que nós visamos, com todos os riscos de insucesso e todos os reajustamentos necessários.

Há, por exemplo, a reflexividade, que permite dizer que aquilo a que se chama “Estado Islâmico” é, afinal, algo diferente: “Nem estado, nem Islâmico” (título). Por outras palavras, diz-se “Estado Islâmico”, mas poder-se-ia dizer algo diferente - como está patente na terceira parte do texto, em que se refere

a proposta de Laurent Fabius de se optar por outra denominação, alternativa: o acrónimo “Daesh”, que, “embora signifique ‘Estado Islâmico do Iraque e do Levante’, para os que não falam árabe é apenas um som” (l. 62).

A reflexividade evidencia uma hermenêutica muito complexa. Por isso, este jogo intersubjetivo não é apenas discursivo; também releva da construção-reconstrução de representações e de referência, em que as formas linguísticas têm um papel fundamental por serem marcadoras das operações, simultaneamente cognitivas e linguísticas, que subjazem aos enunciados e dos valores de referência que construímos.

Naturalmente que esta heterogeneidade, em que língua e discurso são realidades distintas apenas por conveniência metodológica, causa problemas à teorização uma vez que é consensual que qualquer teorização deve colocar o problema da homogeneidade do seu objeto. Assim, quando se coloca fundamentalmente a questão da heterogeneidade dos factos e dos fenómenos, deve-se colocar o problema da passagem da heterogeneidade à homogeneidade, sempre com a preocupação, portanto, de encontrar uma certa forma de homogeneidade e de estabilidade.

A teorização revela, deste modo, uma “consistência deformável” (“consistence déformable”, CULIOLI, p.88), que corresponde a uma determinada atitude face à construção da observação, à construção dos problemas e à conceção de um raciocínio descritivo-explicativo. Os factos linguísticos revelam que há sempre um ajustamento intersubjetivo que assume como que a forma de um jogo. Portanto, é preciso ultrapassar um paradigma científico que utilizou a lógica clássica. Verdadeiramente, os fenómenos linguísticos não se reduzem a um binarismo: ao é ou não é (a teoria dos traços da gramática estrutural assim o concebia: ausente ou presente), ao é do domínio da gramática ou é do domínio do discurso. Assim a ideia de fronteira entre a língua e o discurso, que, se ultrapassarmos o paradigma binário, deixa de ser concebível como algo sem dimensão.

Esta conceção reflete uma forma de conceber o funcionamento da linguagem que é reconhecível no modelo teórico-metodológico proposto no quadro da Teoria Formal Enunciativa no âmbito do qual se explica o ajustamento intersubjetivo. De forma particular, o ajustamento intersubjetivo é compreensível com base na definição que em Culioli se dá, reiteradamente e de várias formas, da atividade de “enunciar”. Antes de mais, “enunciar” é, segundo este autor, um processo que se reconstrói a partir do enunciado enquanto encadeamento de formas; ou seja, “enunciar” é o produto de determinações de diferentes ordens que intervêm na construção do enunciado.

Partamos da definição de asserção proposta por Culioli (2001, p. 280), assim sintetizável: “je tiens à dire (= rendre public) que je pense / crois / sais que p est le cas”. Em Paillard (2010), “desmonta-se” esta formulação, explicitando os dois âmbitos que aqui se articulam. Refere-se que esta definição se centra, por um lado, no sujeito, por outro, no estatuto do dizer. Tem-se, respetivamente: (a) uma definição centrada no sujeito: o sujeito empenha-se / implica-se, constrói

o espaço intersubjetivo (*rend public*), define a sua relação com o dizer (de uma subjetividade pura - *je pense* - a uma verdade estabelecida - *je sais*); (b) uma definição do estatuto do dizer: *p est le cas* é o produto de um cálculo que passa pela seleção de uma sequência *p* em relação a um estado de coisas a dizer (*ce qui est le cas*).

Por conseguinte, à partida, não há uma relação necessária entre *p* e o à dire: *p* é selecionado entre outras sequências possíveis suscetíveis de exprimir o estado de coisas (isto é., (p,p')). É porque as formas linguísticas são aquelas entre outras, que este modelo permite dar conta do ajustamento intersubjetivo como explicitação desta alteridade em que as próprias formas se inscrevem, ou seja, como recurso a outras formas linguísticas que não *p* (distinto de *p*). É nesta medida também que à seleção de *p* está associada uma posição subjetiva (S0).

Por conseguinte, não se deve resumir o conteúdo ao que é efetivamente dito: de facto, nada garante que “o que é dito” corresponde ao que seja o “querer dizer”, só assim se explicando a operação subjacente à reflexão, no texto proposta, das denominações do atual Estado Islâmico. Enunciar (“dizer”) é a associação entre um “querer dizer” e um enunciado, sendo que este “dizer” não passa de “um dizer entre outros”, pois outras formas linguísticas seriam possíveis. Isso mesmo é atestado, no texto em apreço, pela relação entre as seguintes formas linguísticas:

- a) Jama'at al-Tawhid wal Jihad”, significando “grupo pelo monoteísmo e pela luta” (l. 20);
- b) “bilad-al-rafidayn” (“terra dos dois rios, Mesopotâmia”); depois, “Al-Sham” (“o Levante”) (l. 30);
- c) “Estado Islâmico” (l. 46);
- d) “Daesh” (proposta de Laurent Fabius) (l. 62).

Nada garante, portanto, que, na actividade linguística, as formas empregues sejam as adequadas ao “querer dizer”, que sejam pertinentes. Da mesma forma, nada garante que o coenunciador, no seu trabalho de interpretação, interprete este “querer dizer” da mesma forma que o enunciador.

Por conseguinte, neste texto, está ilustrado aquilo que é a relação de alteridade de qualquer “dizer” (o “dito”) com outros “dizer”. É nessa dimensão plural do “dizer” que consiste a operação de ajustamento intersubjetivo. Nesse sentido, o ajustamento intersubjetivo releva da dimensão da pertinência. A questão da pertinência, na sua relação com o ajustamento intersubjetivo, atualiza precisamente a propriedade que o “dizer” tem de não poder ser dito em definitivo, de ser sempre um fracasso na tentativa de dizer o mundo, ilustrando, no limite, o facto de a linguagem não decalcar o mundo na representação que dele construa. Neste sentido, pertinência interpreta-se, portanto, como o facto de as denominações da “fação de combatentes sunitas”, enquanto construções

subjettivas, estarem sempre numa relação fraca (não necessária, portanto) com o estado de coisas.

Em jeito de conclusão, direi que, numa perspetiva enunciativa, o ajustamento intersubjetivo não se prende apenas com questões de adequação em função de certa prática discursiva. Atesta também a forma como a linguagem é uma atividade de representação de noções definidas por propriedades físico-culturais, variáveis portanto, do mesmo modo que demonstra que a linguagem permite construir valores referenciais ancorados nas coordenadas espaço-temporal e subjetiva da situação de enunciação.

Referências

ANSCOMBRE, J.-C. DUCROT, O. **L'argumentation dans la langue**, Bruxelles, Mardaga, 1983.

BOURDIEU, P. **Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques**, Fayard, 1982.

CULIOLI, A. **Variations sur la linguistique. Entretien avec Frédéric Fau**. Klincksieck, 2002.

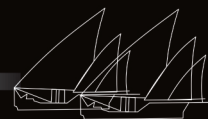
CULIOLI, A. **Cognition and Representation in Linguistic Theory**. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1995.

CULIOLI, A. **Pour une linguistique de l'énonciation**, Tome II. Paris: Ophrys, 1990.

DUFAYE, L. **Théorie des opérations énonciatives et modélisation**. Paris: Ophrys, 2009.

VALENTIM, H. Diferentes valores e empregos de Isto é: uma proposta de descrição enunciativa. **Estudos Linguísticos / Linguistic Studies**, v. 7, Lisboa, 2013. p. 297-308.

De VOGÜÉ, S. La langue entre discours et cognition. **Actes du colloque international pour les 10 ans de la MSHS de Poitiers**, France (2008 Modèles, Dynamiques, Corpus (MoDyCo), CNRS: UMR 7114, Université Paris X – Paris Ouest Nanterre La Défense. 2011.



IDENTIDADE: REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA¹

IDENTITY: REPRESENTATION DISCURSIVE

Marlon Leal Rodrigues²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

A ideologia interpela o indivíduo em sujeito e este submete-se à língua significando e significando-se pelo simbólico na história. (ORLANDI, 2001: 100)

Resumo: Propomos nesta reflexão analisar a representação “discursiva” da “posição sujeito” (ORLANDI, 2001) negro cotista da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, da Unidade Universitária de Nova Andradina. Uma das questões que se coloca diz respeito ao que significa compreender o sentido de cotas que migrou de uma “discursividade” (Idem) de demandas sociais para um espaço cujo sentido histórico se refere ao mérito enquanto sustentá-lo de organização e funcionamento. A representação discursiva se coloca a partir do que se denomina de espaço do “cotidiano” (RODRIGUES, 2011: 93).

Palavras Chave: Discurso; Negro; Sentido; Posição sujeito.

Abstract: We propose this reflection to analyze the “discursive” representation of the “subject position” (ORLANDI, 2001) unitholder black man of the State University of Mato Grosso do Sul, UEMS, at the *campus* of Nova Andradina. One question that arises concerns the meaning to understand the meaning of quotas that migrated from a “discourse” (Idem) social demands for a place whose historical sense refers to the substance while sustaining it of organization and operation. The discursive representation arises from what is called space “daily” (RODRIGUES, 2011: 93).

Keywords: Discourse; Black man; Sense; Subject position.

1 Este texto é parte de minha pesquisa de supervisão de pós-doutoramento no IEL/UNICAMP, supervisionado pela Prof. Dra. Eni P. Orlandi em 2009.

2 Professor Dr. Em linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso do Sul - (NEAD/UEMS)

Introdução

A proposta deste trabalho é uma análise da representação “discursiva” da “posição sujeito” (ORLANDI, 2001) negro cotista a da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, da Unidade Universitária de Nova Andradina. Uma das questões que se coloca diz respeito ao que significa compreender o sentido de cotas que migrou de uma “discursividade” (Idem) de demandas sociais para um espaço cujo sentido histórico se refere ao mérito enquanto sustentá-lo de organização e funcionamento. A representação discursiva se coloca a partir do que se denomina de espaço do “cotidiano” (RODRIGUES, 2011: 93)

lugar imune as identificações “individuais” - com identificação de RG - registro de identidade e CPF - cadastro de pessoa física - ou saber quem ocupa/ocupou esta ou aquela posição discursiva e tudo que pode acarretar para o sujeito que ocupa um lugar na ordem do discurso de forma visível.

Este espaço de imunidade relativa de identificações garante a “invisibilidade” das enunciações do sujeito, o que pode protegê-lo em alguma medida dos riscos e perigos de se inscrever na “ordem do discurso” (ORLANDI, 1999) de enunciações regradadas, controladas e vigiadas quer pelo outro, pelo “pré-construído” (PÊCHEUX, 1997) no formato de preconceito, estigmatização, valores e também pelo próprio Estado quando a enunciação afronta a posição de classe dominante que o Estado defende.

Nesse sentido, a compreensão da constituição do espaço acadêmico coloca a questão da “identidade e/ou identificação” (RODRIGUES, 2007) dos sujeitos que pelo espaço é interpelado ou ainda que pela identidade e/ou identificação os sujeitos que nele emerge ou ainda, sujeitos que estrategicamente passam por ele “sem se deixar” afetar pelos sentidos das cotas o que não quer dizer que há algum tipo de “imunidade”, mas simplesmente uma resistência tensa dos sentidos. Pode-se considerar, em algum aspecto, que a relação tensa entre o discurso interplatório das cotas do espaço acadêmico e a posição sujeito candidato ao ingresso na universidade faz emergir ou ressignificar ou significar toda uma historicidade das “formações imaginárias” (PÊCHEUX, 1997) de quem é ou não é negro, uma relação entre o “objeto do discurso” RODRIGUES: 2011) – o tema: as cotas – e a referência material – traços fenotípicos: tonalidade da pele, tipo de cabelo, traços faciais etc. -, ou seja, nas formações imaginárias do discurso do senso comum e o da academia (também não há um discurso simétrico) que, por exemplo, a tonalidade de pele morena mais clara, o sujeito pode ou não se reconhecer como negro. Esse reconhecimento de ser negro possui uma historicidade em que há toda uma discursividade que significa o negro como uma posição social negativa, motivo que dependendo da tonalidade da pele e outros traços fenotípicos, não há uma identificação em ser negro.

Esse fato pode ser constatado nas certidões de nascimento em que o sentido de pardo, moreno escuro ou moreno clara dá o efeito de sentido que trata-se de categorias fenotípicas diferentes de negro, mas que na ordem do cotidiano e na ordem do político, há um conhecimento no senso comum e no discurso

científico que as categorias moreno, moreno escuro e pardo são resultados de casais de posição fenotípicas distintas que desde a invasão dos portugueses vem ocorrendo ao longo da história do Brasil, nos porões dos navios vinda da África, nas senzalas e mais recentemente nos quatinhos de empregadas etc.

A partir dessas considerações, a proposta é analisar em que medida o discurso das cotas interpelou o sujeito em sua possível posição de negro ou não. Em que medida os sentidos dessa “interpelação” (PÊCHEUX, 1997) afetou – desestabilizou ou não – a identidade do negro para se constituir em cotista. Isso por que nem todos os alunos que se inscreveram pelas cotas, ou seja, ocupam a posição sujeito de cotista na UEMS ou não se identificam como negros. Há outros que com o discurso da cotas são afetados e passam a se representar como negros em uma relação tensa dos sentidos. É importante ressaltar que o jogo de identidade/identificação coloca em questão a representação histórica de si mesmo e a do outro, o não-negro. Assim, quem são os negros? Como são representados? Como eles se representam? Quais discursos que circulam a respeito deles? Analisar o sujeito no âmbito de seu dizer é considerá-lo “mascarado” pela não-transparência de suas práticas e os efeitos de sentido que delas demandam.

Enunciados para Análise

- (03) “pois o branco em si já se considera superior”;³
- (04) “com um curso superior então, mas isso é clara, não significa que o negro é inferior” Jamais!”;
- (07) “eu acho errado, pois a inteligência não deve ser medida pela intensidade da pele”;
- (10) “me senti e realmente entendi que sou negra e tenho valor”;
- (11) “me perguntaram ou chamavam morena ou moreninha, agora eu já interrompi e digo sou negra mesma!”;
- (12) “não, só a raça, agora em sinto negra realmente e com muito orgulho”;
- (14) “é o orgulho, povo guerreiro, sou afro mesmo, apesar de tudo que eu como negra, tenho que enfrentar como: preconceitos, olhares, piadas, etc.”;
- (16) “sim, tem vergonha se ser negros”;
- (17) “cabelo ruim, boca grande, bunda grande, mão grande, etc. ... característica de negros hoje em dia todo mundo tem”;
- (19) “sim, pois não tem como fugir disso”;
- (20) “se eles querem realmente se assumir, assumem. ou se acham preconceito passam a (u) se (reco) auto discriminar e não querer ser negro”;
- (21) “os alunos da minha sala pelo menos não demonstram [incomodo]”;
- (22) “não só com negro, mas também como pessoa, ser humano é importantíssimo”;
- (23) “com ar de inferioridade, como se os cotistas fosse inferior, “ah! Você é cotista?””;
- (24) “sim, melhorou me sinto realmente negra”;

3 Por questões metodológicas, a numeração dos enunciados foi mantida a mesma da tese. Todas as demais

- (29) “não tenho vergonha de mina cor ao contrário acho muito bonita”;
- (30) “conviver com dificuldades maiores que as normais, conviver co o preconceito , mas nunca deixar nos abater . Somos negros c/ orgulho”;
- (31) “a cor, o cabelo”;
- (32) “não, não tenho vergonha de ser negro”;
- (39) “não, não no sentido de “tratamento” todos somos tratados igualmente uns aos outros”;
- (44) “não até o ingresso na universidade, mas não gerou preconceito comigo mesma”;
- (45) “se negro é ser braleir, não gerando preconceito c/ o próximo”;
- (47) “no meu ponto de vista nenhum ser é considerado, ou se quer “marcado” num sentido amplo como negro, vemos assim o ser negro uma pessoa igualmente outras não importando assim raça, cor ou religião”;
- (50) “não, pois me sinto com se estivesse entrado pelas vagas gerais , não são as cotas q/ vão por si dizer o que sou ou deixo de ser”;
- (53) “acho que o negro em si , se considerar negro de maneira nenhuma de3ve se submeter a qualquer exposição. Sendo assim não existe possibilidade de dizer que é ou quem deixa de ser negro hoje”;
- (55) “não sendo ou não cotista me vejo como um ser normal independente de minha cor ou raça”);
- (57) “não, pois somos todos tratados sem preconceito pelos amigos”;
- (60) “é uma oportunidade de capacitar-se para melhor viver na sociedade como pessoa, cidadão que contribui qualitativamente no crescimento do ser humano”;
- (62) “porém, o negro é tido como inferior, tendo um curso superior possibilita-o a descoberta de suas potencialidades e resgate de sua dignidade”;
- (65) “sinceramente não gostei pelo sistema de cotas, pois via como algo pejorativo, como que uma chance a alguém que julga-se incapaz de ser aprovado. Desconhecia as políticas de reparação, digo, reparação histórica em sua amplitude”;
- (68) “não, pois vejo-me de forma bastante positiva diante de um contexto social que convivo. Vejo confirmar minhas convicções e auto-estima”;
- (69) “até minha adolescência (16 anos) não, pois não me acutava. A partir de experiências positivas de acutação e amor pelo minhacor, raça ... passei a ver-me e assumir como negra e c/ estima”;
- (70) “é algo natural pois p/ mim ser negra é algo natural e belo e c/ liberdade inteira p vivo junto dos demais mesma gdo. Depero-me c/ atitudes de discriminação social ou atitudes semelhantes”;
- (71) “quero conhecer mais sobre as cotas – princípios, motivações, p/ melhor opinar. A princípio agrediu meu ser enquanto negra não só no contexto de universidade mas num tudo enquanto sociedade; após outra informações possui a ver-me de forma natural”;
- (72) “sua dignidade de negro”;
- (74) “sim, [as cotas] ajudam-nas a se assumirem se verem como negras descendentes”;
- (75) “sim, e como algo positivo; na salas de aula querem saber se optou ou não

peã cota”;

(78) “não. Primeiro eu mesml não me ajfo achava negro, depois sou mais reserva-
do com relação os aos movimento”;

(80) “sim, pois muitas (vezes) vezes nós mesmos temos preconceito de nós mes-
mos. Eu sou negro e ponto”;

(81) “muitas vezes não, até porque negro muitas vezes não são bem vistos”;

(82) “é ser primeiro filho de Deus, depois é só alegria”;

(84) “sim, até por que muitas vezes temos medos de nós colocar como negros.
Fica numa situação como se nós fos tivéssemos privilégios”;

(85) “muitas vezes não é só a cor, mas tem sua origem, sua história ... pois ser
negro é ter origem, é ter história e também sua cor, sua geração e (ett) etc.”;

(86) “sim, pois os negros começam mostra a sua cor, a sua história não de escra-
vo, das drogas, das roupas, das mortes, mas sim de de verdadeiras formadores de
opinião, através de sua proceso na sociedade”;

(87) “sim, pois foi me no meu caso, eu tinha dúvida de minha cor ou raça”;

(88) “no início sim, pois eu estava com vergonha de diz que eu entrei pela cotas,
mas hoje eu não tenho num problema em dizer que eu sou negro e que entrei
como cotista”;

(102) “eu sempre me vi como negra eu sei que não sou branca não tem nem o
que questionar a respeito disso meu pai é negro também ao meu ver já a minha
mãe é braça. Eu me orgulho por ser negra eu em amo assim e sei que também
sou amada”;

(103) “ser negro para mim é ter o direito que as outras pessoas têm como por
exemplo se uma doutora e não somente uma empregada porque ser negra ser aos
aos olhos humanos assim com Deus nós vê a sua semelhança”;

(105) “acredito que as pessoas se concientizem disse e acabam percebendo que
não são brancas e sim mais puxando para a cor negra a sua tonalidade de pele”;

(106) “sim, as pessoas estão se aceitando melhor”;

(108) “sua auto estima, sobe”;

(111) “já que existe a possibilidade de conquista e sou negra, porque não?”;

(116) “pra mim o que importa não é ser cotista – o grande lance é que sou, o po-
bre que não tem vez então: ser pobre, negro, índio ou mulher é o de menso bem
seri que cada classe social adquirisse consciência s/ luta juntos por algo concreto
e não algo fragmentado”;

(117) “se negro afro-descendente é tão [há uma palavra rasurada ilegível] comum
como ser europeu-descendente, americano-descendente não veja diferença só
que cada um no seu contexto de história de vida”;

(119) “olha o que existe é uma grande confusão em relação a ser negro ou não”;

(120) “a sua descendência mesmo que a pessoa tenha a pele um pouco mais cla-
ra”;

(122) “sim , tem gente que negro ainda tem que p/ censala , mas isso é ignorância
profunda de quem não tem o que dizer”;

(125) “já uma academica falou que mesmo na universidade o negro é ralé”;

(127) “o tom da pele”;

- (129) “sim elas comentam, a questão das confusões de cor e raça e as [palavra rasurada] polêmicas [palavra rasurada] políticas”;
- (130) “positiva pois eles levaram em consideração a mina raça [palavra rasurada] dentro de um contexto histórico e real dentro da sociedade brasileira e local principalmente”;
- (131) “de acordo com a história de colonização e as economias e seus processos do dominante “Europeu”, negro afro-descendente é de origem da África”;
- (133) “os traços físicos, a cor e acima de tudo as relações que ela trata como prioridades [palavra rasurada] dentro da cultura e da relisidade dentro da sua comunidade”;
- (136) “jamais continuo me vendo da mesma forma”;
- (137) “sim, pois eu detesto ser chamada ãe de “morena” eu sou negra com orgulho”;
- (139) “negro é a raça afro-descendente é se da família de negros”;
- (143) “derepente sua cor de pele”;
- (146) “com certeza pois antes das cotas “todos” se consideravam não negros”;
- (150) “muitas pessoas se achavam brancas, mas quando começaram a ler [sobre as cotas] sobre este assunto mudaram à sua concepção”;
- (152) “sim , além de que você é negro precisa possuir um grau de conhecimento e precisar tbem ser superior para ser alguém proque na sociedade negros e visto com um Zé ninguém”;
- (155) “cabelos crespos e pele escura o povo já me chame se gde Negona ou Negra se pequena Neguinho ouoNeguinh”;
- (157) “há pessoas pardas que jamais se consideram como negra”;
- (158) “não jamais , porque assumo que sou , só que ã gosto de comentário quem tem os seus guarda para . si , já que sei disso não precisa de ninguém ficar lembrando fique porem cada um em seus devidos lugares”;
- (162) “o negro em nossa sociedade geralmente é encarado com o vagabundo. Algo histórico”;
- (170) “não, muitos ainda não se consideram negros”;
- (171) “sim, ele está asumindo a sua realidade”;
- (173) “[duas rasuras] Sim, me vejo muito melhor”.

Análise dos Dados

Os grupos de enunciados – enquanto paráfrases uns dos outro em maior ou menor relação de sentidos - em seu conjunto se configuram em diversas unidades de sentidos, que dada às questões da pesquisa pode-se considerar como “unidades de sentidos” (RODRIGUES, 2011) que articulam discursos sobre a identidade/identificação marcados pela tensão dos sentidos na/pela história da posição sujeito do negro no Brasil.

Os discursos analisados a seguir representam um dos aspectos da polêmica identitária do negro, sua historicidade em relação a si mesmo e ao não-negro europeizado, uma tensão silenciosa que coloca a alteridade – o negro e o não-negro europeizado - em constante conflito identitário de quem é ou não é

negro. Essa consideração é importante não apenas para a questão de identidade, mas, sobretudo porque os espaços sociais e políticos são regradados e selecionados por sistemas de controle desenvolvidos na luta de classe pelas elites que significa positivamente os sujeitos, circunscreve sentidos na medida em que silencia e combate outros, no entanto, sentidos e sujeitos “sem” espaço e “sem” “voz” - “in-significados” (ORLANDI, 1999) - em decorrência da relação tensa entre o acontecimento e a memória discursiva; quando esse na disputa na ordem do político não consegue “impor” ou se estabilizar na ordem do discurso.

No entanto, discursos e sujeito in-significados não quer dizer não existam, representa que não encontraram condições materiais de existência para se “impor”, na luta de classe, seus sentidos e assim marcar sua existência material “rompendo” as barreiras da memória e se estabelecendo diante dela e a despeito dela (a memória e os sistemas de controle). Pode-se dizer que a identidade do negro, em primeira instância, e a identidade/identificação do brasileiro, em segunda instância representam essa disputa no nível do discurso e na luta de classe.

Representação Discursiva Si

- (10) “me senti e realmente entendi que sou negra e tenho valor”;
- (11) “me perguntaram ou chamavam morena ou moreninha, agora eu já interrompi e digo sou negra mesma!”;
- (16) “sim, [o negro] tem vergonha se ser negros”;
- (45) “se negro é ser braleir, não gerando preconceito c/ o próximo”;
- (80) “sim, pois muitas (vezes) vezes nós mesmos temos preconceito de nós mesmos. Eu sou negro e ponto”;
- (82) “é ser primeiro filho de Deus, depois é só alegria”;
- (102) “eu sempre me vi como negra eu sei que não sou branca não tem nem o que questionar a respeito disso meu pai é negro também ao meu ver já a minha mãe é braça. Eu me orgulho por ser negra eu em amo assim e sei que também sou amada”;
- (103) “ser negro para mim é ter o direito que as outras pessoas têm como por exemplo se uma doutora e não somente uma empregada porque ser negra ser aos olhos humanos assim com Deus nós vê a sua semelhança”;
- (139) “negro é a raça afro-descendente é se da família de negros”.

O discurso de representação discursiva de si se dá na relação e somente com o outro, no entanto não se trata de qualquer outro como uma simples especificação de sentidos, posição sujeito, marcados pela diferença ou pela oposição, pois dessa relação é importante considerar duas questões: a) sentidos que são parafrásticos possuem a possibilidade de estabelecer relações de identidade/identificação ao tema do discurso; b) sentidos marcados pela diferenciação estabelecem relações de oposição de identidade/identificação em relação ao tema do discurso. No entanto, ambas as relações de sentidos

“parafrásticas” (ORLANDI, 1999) ou de oposição são constituída por um mesmo tema do discurso: a imagem do negro que possui de si e a imagem que o não-negro possui dele.

Essas considerações são importantes para compreender a representação discursiva que o negro possui de si, representação construída na tensão histórica dos sentidos desde a invasão dos portugueses no Brasil e das sucessivas vindas de estrangeiros por diversos motivos.

A representação discursiva de si é em grande medida um “jogo tenso” dos sentidos em que o reconhecimento, a negação, a afirmação, a reivindicação são posições disputadas para afirmar, silenciar ou mesmo negar sentidos sobre a identidade/identificação do negro para outra se sobressai. Nesse sentido, segue alguns enunciados sobre o “processo discursivo” (PÊCHEUX, 1997) que o negro enuncia de si que contém a representação do seu outro, o não-negro.

No enunciado (10) “me senti e realmente entendi que sou negra e tenho valor” pode-se considerar três unidades de sentidos: (a) “me senti (...) que sou negra”, (b) “realmente entendi que sou negra”, e (c) “tenho valor”.

Na unidade (a) marca o sentido de uma percepção sensitiva/perceptiva de si, pois o verbo “sentir” se refere a um gesto de constatação em relação a um referente que é a corporeidade do próprio sujeito simbolizada e significada, pois, a primeira pessoa do verbo e o uso do pronome “me” implicam em um movimento voltado para si mesmo, no entanto, o sentir é também uma pressão de sentidos do outro que pode ser da mesma posição de negro ou da posição de não-negro, ou seja, uma pressão a partir do debate das cotas ou das políticas afirmativas e da própria identidade/identificação em que é “convocado” a responder por sua posição quer na ordem do político quer na ordem do cotidiano pelo discurso do Estado.

A unidade de sentido (b) significa um tipo de compreensão de si mesmo, uma percepção de sentidos que não diz respeito apenas ao entendimento ou a aceitação do que é ser negro não a partir de si mesmo, mas a partir de um outro que lhe procura identificá-lo ou significá-lo como negro, pois o sentido do verbo entender implica em uma relação constitutiva, relação de alteridade tensa de reconhecimento de si considerando necessariamente o tipo de reconhecimento do outro.

O uso da categoria discursiva advérbio “realmente” implica um assumir-se também, que se constitui a partir de uma negação anterior de si ou não compreensão/aceitação dos sentidos de sua posição de negro. Possui um efeito de autoaceitação tenso pelo efeito de “realmente”. O sentido da categoria advérbio, ainda, remete também a algo de “fato” em uma relação entre o tema do discurso e o objeto/referência. Remete ainda a algo que “todos” reconhecem como “verdadeiro” considerando características fenotípicas de si mesmo e aquilo que o outro considera dele, isso se refere ao como o sentido se representa: a partir dos traços fenotípicos e a forma como ele é significado, negado ou assumido ou ainda um sentido imposto pela tensão. Assim, a categoria discursiva advérbio representa um reconhecimento do próprio sujeito no jogo tenso em que a

aceitação implica em mudar de posição para quem antes provavelmente não aceitava os sentidos de ser negro.

Na unidade (c) do enunciado que é o desfecho de uma sequência de duas unidades anteriores, pode-se considerar que é ainda um reconhecimento de si mesmo com um sentido atributivo que visa sobrepor ao outro, não-negro, que significa o negro negativamente. Afirmar que possui “valor” é em grande medida disputar um tipo de espaço social de igualdade de sentidos, é se inscrever e/ou quer ser inscrever em um espaço de representação positiva. Essa afirmação de si marca uma relação tensa de reivindicar um certo tipo de sentido, pois a prática de reivindicar algo de si ou para si é possível na medida em que esse algo é negado para o sujeito que está em posição de defasagem de sentidos de representação política e identitária.

O enunciado em sua sequência de unidade de sentidos, produz um efeito de sentido de gradação. Pode-se considerar o uso da categoria discursiva dos verbos: “sentir”, “entender”, “ser” e “ter” possuem como ponto de referência o próprio sujeito. Ao enunciar sobre sua posição sujeito, o verbo “sentir” significa uma percepção sobre si, um reconhecimento de sua corporeidade simbolizada e marcada pelos sentidos históricos de negatividade; traços fenotípicos de negro. O verbo “entender”, que é precedido do “sentir”, vem confirmar sentidos anteriores de “aceitação”, pois, “entender” precede ao aceitar certos sentidos que passa por um movimento interno ao sujeito de significar-se que remete ao entendimento, a compreensão do discurso de si. Já o verbo “ser” marca uma posição assumida, um sentido de existencialidade diante do outro e de si – “sou negro diante de mim e do não-negro” -. O clímax desse processo enunciativo – uso do verbo “ter” - é a afirmação de que possui algo para impor diante do outro, e da representação de si – “tenho valor” -. Assim, o enunciado (10) marca uma posição de representação discursiva de ser negro que pressupõe uma relação tensa de sentidos consigo mesmo e com o não-negro.

Os enunciados: (16) “sim, [o negro] tem vergonha se ser negros”; (80) “sim, pois muitas (~~vezes~~) vezes nós mesmos temos preconceito de nós mesmos. Eu sou negro e ponto” marcam os sentidos representacionais que o negro possui do próprio negro, uma construção histórica de significações, no entanto, do enunciado (16) para o (80) há uma progressão de posições, pois no (16) há uma afirmação categórica pela inscrição da categoria discursiva advérbio de afirmação – unidade de sentido “sim” - e na sequência a explicitação – unidade de sentido “tem vergonha de ser negro”.

Já no enunciado (80) há uma desestabilização do enunciado (16), pois, a unidade de sentido em (80) - “pois muitas (~~vezes~~) vezes nós mesmos temos preconceito de nós mesmos” - afirma que o negro possui preconceito de si mesmo o que significa uma negação e um não reconhecimento de sua posição de negro. Não trata-se de um tipo de preconceito em relação ao não-negro, mas ao próprio negro. É um tipo de preconceitos às avessas, pois, o preconceito de forma geral marca uma relação de poder sobre o outro, de se colocar no nível superioridade, no entanto, o sentido de preconceito negro não é em relação ao

não-negro, mas em relação a si mesmo, uma forma de negação de si e de sua representação discursiva corpórea na relação com o não-negro. É o efeito de sentido do preconceito do não-negro assumido pelo negro.

É possível considerar assim o movimento do sujeito, em (16) sua enunciação se dá pela categoria discursiva da terceira pessoa singular, isso significa que ele se coloca a distância para discursivizar do outro negro que é ao mesmo tempo de si mesmo. Demanda um efeito de crítica que é também uma certa posição discursiva do não-negro que afirma que o preconceito inicia com/no próprio negro no discurso do senso comum: “o negro é o primeiro a ter preconceito”.

A unidade de sentido em (16) “tem vergonha se ser negro” é significativa nesse processo de identidade/identificação, pois a categoria discursiva “vergonha” não possui toda a significação em si, ela pede uma especificidade para completar o seu sentido. “Vergonha” de algo ou de alguém. A categoria “vergonha” dada às condições de produção do discurso e considerando a posição sujeito do enunciatário, significa opróbrio, desonra por um certo tipo de relação do sujeito na ordem do político ou na ordem do cotidiano, uma relação discursiva do negro consigo mesmo, considerando a existência material e/ou corpórea que constitui em marcas e traços fenotípicos da categoria gênero humano no processo político de simbolização. Em outras palavras, há uma “determinação” genética que faz o homem ser o que é. No entanto, ela não se constitui por si só uma questão identitária de uma certa obviedade ou objetividade dos sentidos, a questão da identidade/identificação é uma posição sujeito na relação social e histórica com o outro, uma questão de reivindicação, de disputa, de atribuição, de reconhecimento, de autoafirmação, de negação, enfim, é o “movimento do sujeito na história” (ORLANDI, 2001), pois, a “atribuição” ou “autoatribuição” de uma identidade/identificação não possui algo que seja necessariamente próprio, como uma relação direta com o “real”, ela se constitui no jogo de sentidos da luta de classe, uma relação seja na ordem do cotidiano ou na ordem do político.

Nesse sentido, é possível considerar que o sentido de “vergonha” é uma atribuição de sentidos do não-negro pelo discurso de deformidade – ele precisa significar menos para ter vergonha de si - em primeira instância pela materialidade fenotípica que se apresenta enquanto realidade na prática de identificação; em segunda instância pela relação de força de poder nas disputas políticas e sociais, ou seja, os sentidos são em alguma medida efeitos dos embates sociais pelos/nos espaços políticos.

Assim, a unidade de sentido do enunciado (16) se constitui de um sentido que coloca o negro em um determinado espaço social regado de sentidos, de valores, de movimentação, o que lhe “diz” um conjunto de práticas discursivas que de certa forma o silencia em sua trajetória histórica, restringindo inclusive a sua enunciação. Pode-se considerar que o sentido de “vergonha” também é um efeito de sentido do não-negro europeizado sobre o negro na constituição histórica do Brasil, pois, os sentidos positivos emergem de uma posição sujeito de uma herança europeizada de dominação e exploração.

Nos enunciados a seguir, será destacado algumas unidades de sentidos que representam a forma diversa em que o negro se reconhece, se afirma na relação com o não-negro.

A unidade de sentido do enunciado (11) “digo sou negra mesma!” pode-se considerar a tensão na relação com o outro, é uma afirmação impositiva com certa expressividade marcada pelo valor da categoria do verbo “dizer” - primeira pessoa do singular - e isso é enunciar para o outro, diante dele alguém de si. O verbo “ser” na sequência marca a existencialidade do que se afirma – ser negro – cujo uso do pronome marcado pela interjeição vem recobrir de sentidos das palavras anteriores com efeito de imposição, afirmação tensão com convicção.

No enunciado (45), a unidade de sentido “se negro é ser braleir” refere-se a uma identidade/identificação cujo efeito de sentidos é incluir o negro no sentido do que seja ser brasileiro. É um tipo de afirmação e reivindicação construída a partir de uma negação ou um não reconhecimento de que os sentidos de ser negro não pertencem aos sentidos de brasileiro. Pode-se considerar que para a posição sujeito do negro ser brasileiro é algo positivo em que ser brasileiro possui uma historicidade europeizada.

A questão da identidade/identificação ainda passa pela representação discursiva religiosa cristã como na unidade de sentidos do enunciado (82) “é ser primeiro filho de Deus”. Há um sentido de sobreposição, uma condição de ser negro que se desloca das relações da ordem do político para a ordem da religiosidade. O sujeito se representa em primeira instância no discurso religioso cristão em que “todos são iguais perante Deus”, em que há um sentido de indiferença em relação às questões identitárias como gênero, etnia etc. Ser igual é em alguma medida silenciar as diferenças dos sentidos fenotípicos da posição do sujeito quer na ordem do político, quer na ordem do cotidiano.

Considerando a historicidade dos sentidos de ser negro, pode-se considerar também que há uma reivindicação de pertencimento ao cristianismo pelo que representa de sentidos positivos para os sujeitos, pois, silencia também a discursividade das religiões de matrizes africanas que ao longo da história e ainda contemporaneamente são significadas com negativamente. Nesse sentido, ser “filho de Deus” em primeira instância, de alguma forma é também esquivar-se de toda uma problemática das relações na ordem do político, pois, na ordem da religiosidade há uma imposição de sentidos de tolerância, de conformismo, de naturalização e de recompensa pela posição que se assume. É em alguma medida aguardar que o “pai” resolva todos os problemas dos “filhos”.

Nesse sentido, relegar a representação discursiva de ser negro para a segunda instância – primeiro ser “filho de Deus” antes de ser negro - deslocando da ordem da religiosidade - em que o “pai” resolverá tudo - para a ordem do político, marcada pela tensão em que o sujeito para se enunciar e se afirmar necessita fazê-lo de lugares tensos. Assim, se representar primeiro no discurso religioso cristão é silenciar todo um conflito em torno dos sentidos da identidade/identificação do negro. Esquivar-se da ordem do político em primeira instância

é inscrever em espaço de um debate de enfrentamento e assumir uma posição na ordem do político.

No enunciado (102), a unidade de sentido “sei que não sou branca não tem nem o que questionar” pode-se considerar que há um reconhecimento de si pelas características fenotípicas - “sei que não sou” - em relação ao seu outro - “não sou branca” -. O reconhecimento de si é a partir de seu outro, não é um movimento interno de autoreconhecimento, uma forma de ser representar, mas é a partir de seu outro que o sujeito assume de forma tensa marcada pela sequência “não tem nem o que questionar”. Há um deparar-se com a materialidade da corporeidade como se ela por si só revelasse algo de sua identidade/identificação. Assim, ser negro é em oposição ao ser não-branco com instâncias estanques de sentidos tanto que encerra qualquer possibilidade de questionamento sobre quem é quem na relação identitária.

No enunciado (103), a unidade de sentidos “ser negro para mim é ter o direito que as outras pessoas têm” é um reconhecer que sua representação identitária não se constitui em qualquer ou em todos espaços sociais e políticos de representação. Nisso há uma reivindicação de se colocar em condições de igualdade na ordem do discurso do

Estado, quem pode garantir na forma da lei direitos iguais, o que não quer dizer na mesma instância e com os mesmos sentidos. Ao reivindicar “direito” igual assume-se que a questão identitária é um diferencial de direitos na ordem do político. Ser negro está em defasagem de sentidos o que implica em direitos também.

Em (139) “negro é a raça afro-descendente é se da família de negros”, tem-se duas unidades de sentido: “negro é a raça afro-descendente” e “é se da família de negros”. Na primeira unidade de sentido reconhece sua representação marcada por uma historicidade além do espaço físico e geográfico do Brasil. É um assumir-se que se é negro enquanto negro, pois o recobrimento de sentidos: “sou negro descendentes de um continente de negros, o Africano”.

Já na segunda unidade de sentidos “é se da família de negros” se constitui de uma explicitação, confirmação de ser negro, uma vez que pertencer a uma “família” é fazer parte de um grupo específica que exclui o seu outro, o não-negro que é originário de outra família, de outro lugar: “continente europeu, família dos brancos”. A unidade de sentidos possui um efeito de confirmação e de imposição diante do seu outro, o não-negro.

Representação Fenotípica

(17) “cabelo ruim, boca grande, bunda grande, mão grande, etc. ... característica de negros hoje em dia todo mundo tem”;

(155) “cabelos crespos e pele escura o povo já me chame se gde Negona ou Negra se pequena Neguinho ou Neguinh”.

De acordo com Orlandi (1999) a “linguagem” é mediadora entre o homem e o mundo natural e social; e de acordo com o Pêcheux (2002) o “real”

é o impossível, o sujeito se depara com o real, não se pode abarcar o real, ao se deparar com o ele o que se tem é a realidade, pois, o homem é um sujeito que se constitui na/pela simbolização. Nesse sentido, os objetos do mundo e os fatos sociais são representados/constituídos no/pelo discurso, considerando que os sentidos são constituídos nas formações discursivas que os representam, pois o próprio de toda formação discursiva é dissimular pela transparência dos sentidos as relações tensas daqueles que nelas se constituem. Assim, os sentidos constituídos nela se impõem enquanto “lei” e “evidência” nas relações com os objetos do mundo, com fatos e com o próprio discurso, considerando os objetos e os temas que o constituem.

Essas considerações em alguma medida servem para que se possa abordar o discurso da representação fenotípica do negro, pois a questão que se coloca é como diante de um conjunto de traços e traços “materiais” de si mesmo são “lidos” e significados nos/pelos discursos. Essa forma de ler, de forma geral, são consensuais onde todos sabem do que se trata, pois possui uma “grade” de leitura que possibilita significar os sentidos do objeto do mundo e como ele se apresenta enquanto tal. A título de exemplificação, todos sabem o que é um carro, o que é sol, as características tonais das cores (branco, azul, vermelho, preto etc.), o que é homem, o que é criança, o que é o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - etc. Mais do que isso, dependendo das condições de produção dos discursos e das formações discursivas, os sentidos são diversos, mas não *ad infinitum*.

Discursivizar sobre a representação fenotípica de si, assim, é considerar a relação constitutiva das/nas condições históricas de produção dos discursos da posição sujeito do negro e a do não-negro: debate sobre políticas afirmativas em que as cotas para negros nas universidades públicas cada vez mais estão sendo implantadas, ou seja, assumidas na ordem do Estado. Assim, os enunciados (17) e (155) representa discursivamente o que o negro concebe a si na medida que essa concepção é também o discurso do não-negro sobre o negro.

Em (17) destacamos a unidade de sentido “cabelo ruim, boca grande, bunda grande, mão grande, etc.” são traços representados discursivamente já significados negativamente em relação à representação discursiva fenotípica europeia. Esse conjunto de traços físicos assim significados não é apenas a forma de qualificar o negro, mas é um tipo de qualificação marcada pela historicidade de uma relação de dominação europeia em que o oprimido e explorado foi/é desdesignificado, in-significado como inferior e não como diferente. Os sentidos de inferioridade visam deformar o oprimido e explorado como forma de marcar uma posição de superioridade e exploração sobre ele, sentidos que também acabam por prendê-lo – o negro - nesse discurso a tal ponto de negar a própria materialidade corpórea ou a origem geográfica e genética. O discurso de negação de si produz efeitos significativos na forma que o negro se significa. A título de exemplificação, segue um conjunto de enunciados:

- (10) “me senti e realmente entendi que sou negra e tenho valor”;
- (12) “não, só a raça, agora em sinto negra realmente e com muito orgulho”;

- (16) “sim, tem vergonha se ser negros”;
 (19) “sim, pois não tem como fugir disso”;
 (23) “com ar de inferioridade, como se os cotistas fosse inferior, “ah! Você é cotista?””;
 (24) “sim, melhorou me sinto realmente negra”;
 (74) “sim, [as cotas] ajudam-nas a se assumirem se verem como negras descendentes”;
 (78) “não. Primeiro eu mesmo não me acho achava negro, depois sou mais reservado com relação aos movimentos”;
 (80) “sim, pois muitas (vezes) vezes nós mesmos temos preconceito de nós mesmos. Eu sou negro e ponto”;
 (84) “sim, até por que muitas vezes temos medos de nós colocar como negros. Fica numa situação como se nós fôssemos privilegiados”;
 (87) “sim, pois foi me no meu caso, eu tinha dúvida de minha cor ou raça”;

O discurso sobre os traços fenotípicos de como o não-negro representa o negro também diz respeito aos espaços de circulação social, o que esteticamente⁴ deve pertencer à ordem das positivities sociais que definem o estatuto, o tipo de relação social, relação afetiva, relação de poder que percorre desde as relações na ordem do cotidiano até a ordem do político.

A forma que o negro se representa é constitutiva da forma que o outro o representa, nisso reside a tensão social de sentidos. O sujeito procura se esquivar daquilo que é negativamente “aceito” ou “imposto” na relação de poder decidido na luta de classe. Quem possui o poder social, em grande medida imprime os valores, sentidos, símbolos, discursos, configura as formações discursivas, “verdades” de seu grupo social ou de sua classe sobre o outro na relação de alteridade.

“Cabelo ruim, boca grande, bunda grande, mão grande etc. ...” não marca apenas uma diferença fenotípica no contato de grupos sociais distintos, marcam sobretudo quem nesse “encontro” – a invasão do europeu nos diversos continentes - e relação “venceu” e subjugou o outro. O que marcaria a diferença é a existência “determinada” pela historicidade de cada grupo considerando sua trajetória de estar no mundo em relação ao clima, ao tipo de alimentação, a altitude em relação ao nível do mar, ao tipo de adaptação ao espaço ao meio ambiente e enfim, a produção cultural e espiritual (Ver o documentário *A Origem do Homem*).

Assim, a categoria discursiva “ruim” não diz respeito a uma descrição: liso ou crespo, mas sim um atributivo negativo ao sujeito e ela se refere ao lugar social que ele ocupa. Não é sem propósito que os negros ainda hoje na tentativa de esquivar-se desses sentidos alisam o cabelo tornando-se liso, ou seja, “bons”

4 Apenas citar, a quantidade de revistas tipo magazine para a população sempre foi insignificante e muitos momentos havia total ausência. O mesmo se diga produtos cosméticos de beleza. Também não pode esquecer o tipo de participação em novelas, filmes, peças de teatro, agências de beleza, comerciais. Somente com as políticas afirmativas pode-se perceber uma sutil transformação, mas ela parte do discurso do Estado e não de uma pressão popular.

para assemelhar-se ao de seu outro. Alisar o cabelo é inserir um suposto espaço de “bondade”.

A categoria “grande” refere-se a uma forma que não é supostamente acima do normal ou apenas diferente, mas a uma característica pejorativa, algo fora da normalidade estética do discurso da classe dominante em que “grande” está fora dos padrões da classe dominante, branco europeizado.

No entanto, mesmo que o sujeito em sua corporeidade possua traços fenotípicos e eles marcam uma certa origem geográfica e genética da posição de negro, isso não é o suficiente para o sujeito se reconhecer como negro, por que o que está em questão é a representação social e política que o negro e o não-negro constroem no jogo de forças políticas e simbólicas, nas arenas das formações discursivas e imaginárias. Isso é importante considerar que no jogo de identidade/identificação há uma pressão social sobre/nos sujeitos (do não-negro sobre o negro, do negro sobre o próprio negro) a busca de identidade/identificação positiva de certa forma indiferente aos traços fenotípicos. Mais uma exemplificação, agora vinda do discurso do senso comum: “negro de alma branca”, “é negro mais é limpinho e asseado”.

Já a unidade de sentidos “característica de negros hoje em dia todo mundo tem” do enunciado (17), na sequência do enunciado marca um efeito de explicitação da unidade de sentido anterior – “cabelo ruim, boca grande, bunda grande, mão grande, etc. ...” - e ao mesmo tempo um sentido de reconhecimento de um traço de identidade/identificação do brasileiro, pois, o sentido de “hoje” marca a temporalidade que não silencia a tensão, mas trás a tensão, pois se “hoje” assume-se ou reconhece os sentidos de negro, pressupõe que havia outros sentidos em que se negava ser negro e que ainda se nega. Marca ainda que mais do que reconhecer os sentidos dos traços fenotípicos, expõe a miscigenação entre negros e não-negros que desde a invasão dos portugueses no Brasil ainda não cessou de acontecer. Se no início acontecia pela violência dos estupros nos navios negreiros, em seguida na senzala, depois nos quartinhos de empregadas, hoje ainda a miscigenação não se dá com sentidos estabilizados na ordem do político e do cotidiano.

Afirmar que “todo mundo tem” as “características de negro” é o reconhecimento que elas estão em outra ordem de significação, elas não são exclusivamente da identidade/identificação de negro. É o discurso da medicina que atravessa o discurso da identidade/identificação para deslocar o sentido de negro.

No enunciado (155) pode-se destacar as unidades de sentido (a) “cabelos crespos e pele escura”; (b) “o povo me chama de gde Negona ou Negra se pequena Neguinho ou Neguinh”. Em (a) pode-se perceber uma não aceitação, uma resistência dos sentidos do não-negro e dos sentidos de si próprio – quando este assume o discurso do não-negro -, pois “cabelos crespos” não é o mesmo que “cabelo ruim” (enunciado (17)), há um processo de deslocamento na redescritção ou releitura que já se configura em uma outra posição sujeito, pois “crespo” se opõe ao liso e nego o “ruim”.

“Pele escura” também é um recorte de uma totalidade como se não fosse o todo, apenas a “pele”. Considera-se ainda que “pele escura” é uma negação parcial de sentidos de “negro ou preto”. A palavra “escura” de alguma forma se apresenta menos carregada na ordem do político, marca menos uma negatividade de sentidos históricos. De novo é o gesto da tentativa descritiva de reconfigurar a questão fenotípica sem negar os traços físicos. É a busca de uma nomenclatura supostamente “neutra”. Assim, pode considerar a unidade de sentido em (a) é um olhar sobre si, mas um olhar ressignificativo naquilo que exclui o discurso do outro e ao mesmo tempo se apresenta com estes sentidos diante do outro.

Já unidade de sentido (b) “o povo me chama de gde Negona ou Negra se pequena Neguinho ou Neguinh”, é um discurso do outro sobre si. Destaca-se que o sentido de “o povo” não é necessariamente o mesmo que “todo mundo” de forma indistinta, como se fosse negros e não-negros igual a “povo”. O sentido de não-negro é deslocado em “povo”. Na sequência da unidade de sentido “me chama de gde Negona ou Negra” Essas práticas discursivas se constituem no discurso do senso comum com maior frequência entre iguais da mesma posição discursiva, ou seja, entre os próprios negros ou ainda negros e não-negros cujas relações sociais se marcam por um certo tipo de relacionamento de proximidade.

Pode-se observar na sequência a expressão “Neguinho ou Neguinh”, elas marcam o seu enunciatário, o não-negro. O uso do diminutivo de forma geral marca um discurso de afetividade em relação ao enunciatário, no caso do negro, é uma forma de reconhecer os sentidos e ao mesmo diminuir nas relações cotidianas a tensão dos sentidos negativos, ou seja, posição de negro ou de negra em que há um tipo de afetividade em relação ao outro, o não-negro. Pode-se também considerar que o gesto do sujeito da enunciação ao uso da maiúscula marca sobre si não como o outro lhe significa, mas ele deveria significá-lo, assim a palavra negro ou negra como substantivo próprio, desloca-se para deixar de ser comum pelos sentidos negativos e próprios com sentidos positivos.

As características fenotípicas dos enunciados (17) e (155) por si só não são evidentes pela materialidade física, a evidência que se coloca é a dos sentidos produzidos nas relações na ordem do cotidiano ou na ordem do político. Há um recobrimento de significação sobre/no real que se simboliza em realidade, assim a fenotipicidade é “lida”, “percebida” e “interpretada” como tal, mas o que não quer dizer significada como tal, o caráter fenotípico e sua materialidade física se recolhe para o segundo plano de evidência e que sobressai para o primeiro plano – isso não sem tensão -, o que constitui a realidade para o sujeito e sua prática, é a realidade dos sentidos que sobressai, é a realidade de sua identidade/identificação na luta de classe, mesmo que não evidente em si.

Representação Tensa de Ser Negro

(19) “sim, pois não tem como fugir disso”;

(74) “sim, [as cotas] ajudam-nas a se assumirem se verem como negras descendentes”;

- (87) “sim, pois foi ~~me~~ no meu caso, eu tinha dúvida de minha cor ou raça”;
 (119) “olha o que existe é uma grande confusão em relação a ser negro ou não”;
 (146) “com certeza pois antes das cotas “todos” se consideravam não negros”;
 (150) “muitas pessoas se achavam brancas, mas quando começaram a ler [sobre as cotas] sobre este assunto mudaram à sua concepção”;
 (157) “há pessoas pardas que jamais se consideram como negra”;
 (171) “sim, ele está assumindo a sua realidade”.

Ao longo das análises há uma ênfase em que os sentidos são definidos e estabelecidos tensamente, ou seja, os sentidos se estabelecem e se constituem tensamente no bojo das relações sociais e políticas. Nesse sentido, eles se apresentam e representam no jogo das disputas e interesses sociais: o sentido é uma arena de disputa.

A discursividade das políticas afirmativas e as ações históricas reivindicatórias dos movimentos populares nas últimas décadas vêm desestabilizar os sentidos de ser negro, em particular o discurso das cotas nas universidades públicas e em concurso público nas instâncias federais e em alguns estados e municípios.

Para que os sentidos de ser negro se desloque, é necessária que haja uma tensão de desestabilização das posições vigentes, uma desestabilização que perturbe as redes de memória, uma desestabilização que no embate da memória com o acontecimento, “novos” sentidos gradativamente se sobreponham ou se reconfigurem quer na ordem do cotidiano, onde reside sua maior expressividade de sentidos do centramento no “eu” em relação com a ordem do político. Não basta a resignificação “pura” e “simples” na ordem do político ou do Estado se não demandar efeitos de sentidos na ordem do cotidiano. É possível afirmar que toda resignificação, deslize ou deslocamento desestabiliza determinada ordem que procura se estabilizar de novo.

A discursividade das cotas vindo da ordem do político desestabiliza a ordem do cotidiano gradativamente, interpela o sujeito para uma “nova” posição histórica (ocupar espaços sociais, representação identitária “positiva” e assumir uma nova posição sujeito). A tensão se coloca exatamente porque o movimento e o gesto vêm da ordem do Estado para a do cotidiano e não do cotidiano para o Estado como o MST e outros movimentos populares de reivindicações históricas na luta por direitos sociais.

A tensão está em ocupar essa nova posição sujeito na medida em que um sentido se desestabiliza, um outro ocupa o seu lugar ou esse lugar se reconfigura ou ainda se desloca. É esse deslocamento/reconfiguração tenso que se verá nas análises a seguir.

É possível constatar as tensões nas unidades de sentidos dos enunciados. Em (19) “não tem como fugir disso [ser negro]” há um reconhecimento de sentidos si, de sua posição sujeito de negro, há uma constatação de si que é negada, no entanto o sujeito assume o sentido de negro pela pressão das condições de produção do discurso (“não tem como fugir”). O uso do pronome “disso” no

lugar da sua referência “negro” já uma forma de “fugir” dos sentidos de negro que se quer esquivar.

O sentido do verbo “fugir” é significativo na medida em que não se trata de algo ou de alguém, mas “fugir” de marcas corpóreas de si e o que ela significa. É um assumir-se pela pressão dos sentidos em questão ou disputa, sentidos impostos pelo outro que pode ser o negro ou o não-negro.

Em (74) “ajudam-nas [as cotas] a se assumirem” é o sentido das cotas pressionando e desestabilizando o sentido de ser negro para ocupar uma outra posição. “Ajudar” e “assumir” já pressupõem algo em processo, uma tensão anterior, o discurso das cotas vem pressioná-lo ainda mais. O sujeito se move, é impelido para uma relação entre aquilo que se refere a ser negro e aos “novos” sentidos de negro. Seria um encontro da relação corpórea de negro com os sentidos de negro positivamente. É um “encontro” mitigado na medida que negro é ressignificado positivamente.

Em (87) “eu tinha dúvida de minha cor ou raça” pode-se constatar as marcas corpóreas não são o suficiente para se reconhecer como negro. A unidade de sentido representa bem a tensão com o uso da palavra “dúvida”, ela significa indecisão de sentidos sobre os sentidos de sua corporeidade ou posição sujeito. Já o uso de “cor ou raça”, a indecisão é a questão da nomenclatura para se referir a um tipo de característica fenotípica: “cor” se refere à tonalidade da pele, apenas uma das marcas da corporeidade negra, e “raça” muito embora seja um termo questionado e sendo cada vez mais menos usado, carrega em si uma negatividade. O termo que vem sendo mais corrente é etnia. O próprio uso ou indecisão é uma marca da tensão, uma disputa de sentidos.

Em (119) “existe é uma grande confusão em relação a ser negro ou não”. A palavra “confusão” relacionada a “ser negro ou não” demonstra a instabilidade de reconhecimento de si. Estar “confuso” entre os sentidos sobre a própria corporeidade é ainda o efeito da negatividade do discurso do não-negro, é de uma forma “sentir” o efeitos de sentido de um outro discurso em questão, o discurso das cotas.

Na unidade de sentido (146) “antes das cotas “todos” se consideravam não negros” há uma explicitação do efeito de sentido do discurso das cotas sobre a posição sujeito. O pronome ““todos”” inscrito produz um deslocamento ao promover um recorte na totalidade de sujeitos expresso no pronome. “Todos” se referem apenas aos negros, considerando as diversas tonalidades da cor da pele, pois, quanto mais clara a tonalidade de negro, de forma geral, mais a possibilidade de tensão de sentido pode ser maior em assumir a posição de negro. O discurso das cotas em alguma medida produz efeito de sentido para sujeitos ocupar a posição de negro na relação com a corporeidade.

Em (150) “muitas pessoas se achavam brancas” a palavra “branca” marca não necessariamente o sentido de branco europeizado, mas sim o sentido de uma tonalidade negra clara, ou seja, caracterizado no discurso do senso comum como de moreno claro ou pardo. Dependendo do espaço social e as condições de produção do discurso, a tonalidade negra clara passa por branca europeizado.

O uso da palavra “pessoas” equivale a negros, ou morenos claros ou pardos. O deslocamento de sentido é uma estratégia de se esquivar do uso da palavra “negro ou negra” naquilo que possui de tensão de sentidos.

Em (157) “há pessoas pardas que jamais se consideram como negra”, na unidade de sentido pode-se destacar um dos aspectos da historicidade dos sujeitos que possui na sua corporeidade a tonalidade da cor da pele clara. Uma das questões que é possível destacar que se a tonalidade é mais clara, isso representa que há nas práticas dos relacionamentos “afetivos” entre pessoas negras e não-negras a efetivação da reprodução, no entanto, isso não garante que os filhos se reconheçam como negros mesmo tendo o pai ou mãe características fenotípicas de branco europeizado ou pardas.

Um dos efeitos de sentidos é a negação, no entanto, pode-se considerar por se representar discursivamente enquanto “pardas” a possibilidade de tensão é menor. É importante ressaltar que o moreno escuro ou pardo na historicidade do Brasil no discurso do senso comum e no Estado é um tipo de categoria “distinta” de negro e não-negro. Isso pode ser confirmado nas certidões de nascimento onde se registra o que os pais declaram no cartório.

Pode-se destacar o uso do verbo “considerar” como um movimento interno ao sujeito cujo efeito é “aceitação” e reflexão de determinados sentidos e não outros. O sentido de “considerar” é menos tenso dada a própria relação de representação do sujeito consigo e as condições históricas de produção dos discursos. Não há necessariamente um “confronto” tenso entre a corporeidade e os sentidos sobre a tonalidade parda o que não acontece com sujeito cuja tonalidade mais escura. Assim, a unidade de sentido produz efeitos em que o sujeito se constitua no limite representacional entre negro e não-negro.

A unidade de sentido de (171) “ele está assumindo a sua realidade” pode-se destacar que o verbo “assumir” no gerúndio expressa movimento, um movimento contínuo, no entanto, enquanto efeito de sentido, é um movimento do sujeito, movimento tenso em relação a algo que lhe apresenta como uma imposição, essa de sentidos que é negado pelo sujeito e deveria assumi-los. Esse “assumir” está relacionado ao discurso identitário, a representação de sua corporeidade histórica em relação ao seu outro, o não-negro. Considerando que o movimento do sujeito pode ser progressivo ou gradativo, isso implica que o “assumir-se” se configura em mudança de posição sujeito, uma desestabilização de sentido à medida em que outra se constitui.

A palavra “realidade” é o objeto ou objetivo para o qual o sujeito deve se deslocar para “assumir” a sua “realidade”. A questão é saber o que representa essa “realidade”. O que seria a “realidade” que ele se esquivava, mas que, no entanto ele caminha para ela. Pode-se considerar que é a representação identitária do sujeito, e os sentidos de “realidade” do próprio sujeito é a sua própria corporeidade, aquilo que embora seja representação de sentidos, mas não há relação direta com os sentidos e a corporeidade. No entanto, há uma pressão de resignificação de sua “realidade” vindo de um movimento externo ao sujeito para que ele possa assumir.

Assim, a unidade de sentido marca necessariamente uma tensão considerando as condições de produção dos discursos.

Pode-se constatar nas análises algumas questões, a representação discurso do negro, dada a sua historicidade é marcada pela tensão dos sentidos que regem as práticas e discursos dos sujeitos sobre si e sobre o seu outro.

A corporeidade de ser negro não se constitui um “fator” determinante no que diz relação à identidade/identificação, pois a identidade reivindica um espaço de prática, no entanto, não basta reivindicar, ela precisa se legitimada pelo seu outro, só há reivindicação de identidade/identificação na medida em que se coloca em relação ao seu outro. Esse embate de reivindicação e atribuição é tensa e representa uma disputa nos espaços sociais. O representar a si mesmo implica que o outro também lhe confira sentidos que se está reivindicando, pois é o outro em alguma medida que lhe legitima com sentidos e significados que são sempre tensos.

Considerações

A representação discursiva de si e do outro é uma questão de disputa de sentidos, na mesma medida que a “identidade é um movimento na história” (ORLANDI, 1999b), marcado pela tensão da existência e persistência material dos sentidos que estão sempre em relação com outros circunscrevendo um espaço de enunciação. A questão identidade do negro não diz respeito apenas como ele se significa, mas como o outro o significa também. Uma das considerações possíveis de elaborar a partir das análises é que na tensão dos sentidos, a discursividade do não-negro tem se imposta, não sem resistência, sobre o negro e esse assumindo-o de diversas formas, desde as práticas discursivas até as não discursivas. No entanto, os sentidos silenciados, oprimidos, presos, interditados ou mesmo aqueles que são esquecidos por vezes rompem a “tampa do baú da história” e reivindica uma “nova” inscrição na ordem do discurso, que do cotidiano, quer do político.

Essa reivindicação tente a destabilizar não apenas no jogo das identidades ou significações seu espaço de “positividade”, mas propor sentidos não apenas para si, que já se constitui em fazer sentidos estabilizados de si “ranger” como “dor”, e para o outro, o que implica em um recuo de sua posição em relação ao outro, não como uma oposição de embates de oposição, negro contra não-negro, mas reconfiguração de valores, práticas que não se constitui como um “ranger de dor”, mas uma mudança de posição sujeito com tudo que essa mudança possa significar.

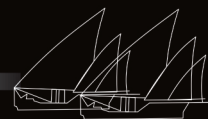
Este espaço, aberto pelo discurso das cotas, de “ranger de dor” para o negro em sua reivindicação é tenso para consigo mesmo, o que não é para o outro, não-negro. Isso porque a posição do negro não é sobrepor o outro em conflito em que um dentre derrotar mesmo competir enquanto posições de inimigos.

Se vislumbrarmos um olhar para as práticas não discursivas, o negro e o não-negro não estão em embate corpóreo e forma explícita – como o ataque aos homossexuais -, embora ela possa existir esporadicamente ainda que de forma velada, pois o negro ainda é sempre suspeito, no discurso cotidiano ou do

institucional, a tensão se dá nos sentidos e a medida que a reivindicação de si, de sua positividade “avança” no debate, nas discussões enquanto espaço democrático de enunciação, há recuos e resistências dos sentidos, mas se o discurso de que o discurso e práticas racistas são aprendidas, é possível considerar o recurso dos discursos racistas e práticas se darão pelo “desaparecimento” físico do sujeito que ocupa essa posição, o que implica que as futuras gerações já se deparam não com sentidos racistas pétreos, mas com sentidos em processo de ressignificações com o negro discursivizando de si e sobre si mesmo.

Referências

- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. 4 ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- _____. A Análise do Discurso e seus Entremeios: nota e sua história no Brasil. In: **Cadernos de Estudos Lingüísticos**. Campinas-SP: No. 42, Jan/Jun 2002. Pp. 21-40
- _____. **Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas-SP: Pontes, 2001.
- _____. **Discurso e Leitura**. 3 ed. São Paulo-SP: Cortez e Editora da UNICAMP, 1996.
- _____. **A linguagem e seu Funcionamento**. As formas do discurso. São Paulo-SP: Brasiliense, 1983.
- _____. A Leitura Proposta e os Leitores Possíveis. In: **A Leitura e os Leitores**. Campinas-SP: Pontes, 1998. Pp. 7-24
- _____. **Análise de Discurso**. Princípios e procedimentos. Campinas-SP: Pontes, 1999.
- _____. **Discurso Fundador** (a formação do país e a construção da identidade nacional). Campinas-SP: Pontes, 1993.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. 3 ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- RODRIGUES, M. L. **MST: discurso de reforma agrária pela ocupação** (acontecimento discursivo). UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado em Estudos Lingüísticos. Campinas-SP, 2007.
- _____. **Discurso Sobre a Representação Identitária do Negro Cotista da UEMS**. Tese de Pós-Doutorado. IEL-UNICAMP-SP, Campinas-SP, 2011. Mimeo.



BORDÃO: HISTÓRIAS DICIONARIZADAS
CATCHPRASE: STORIES DICIONARIZADAS

Taisir Mahmudo Karim¹

Poliana Ferreira da Silva²

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Neste artigo, a partir do campo teórico da Semântica do Acontecimento, estudo desenvolvido no Brasil por Guimarães (2002), analisamos os sentidos constitutivos da palavra bordão em dicionários de língua portuguesa, sobretudo, examinaremos o funcionamento específico dos modos de dizer dos dicionários. A questão analisada leva em consideração o movimento semântico da palavra nos dicionários que constituem o *corpus* de análise. Esta reflexão consiste em um procedimento analítico que nos coloca, a partir da materialidade linguística, um lugar específico de interpretação, que se dá pelas relações designativas possíveis, dado o conjunto de determinações da palavra bordão nos dicionários. Para tanto, utilizamos o dispositivo analítico denominado, por Guimarães (2007), de Domínio Semântico de Determinação (DSD), procurando mostrar o movimento polissêmico da palavra bordão nos dicionários.

Palavras-chave: Bordão; Semântica do Acontecimento; Dicionário; DSD.

Abstract: We will study in this research, from the theoretical field of Semantics of event, developed in Brazil by Guimarães (2002), the constituent senses of the word catchphrase in Portuguese dictionaries. Mainly, interests for us understanding the specific operation of way of saying dictionaries. The question considered takes into account the semantic movement of the word in dictionaries constituting the corpus of analysis. This reflection consists of a test procedure that puts us, from the linguistic materiality, a specific place of interpretation, which gives the possible designative relations, given the set of word determinations listed in dictionaries. For this we will use the analytical device called by Guimarães Semantic Determination Domain (DSD), so I tried to show the movement of the polysemous word catchphrase in dictionaries.

Keywords: Catchphrase; Semantics of Event; Dictionary; DSD.

1 Professor Adjunto do Departamento de Letras UNEMAT/Cáceres, Coordenador do Programa de Pós Graduação em Linguística da UNEMAT, membro do Centro de Estudo e Pesquisa em Linguagem – CEPTEL. Coordenador do Projeto de Pesquisa Estudo da Significação: Nomes Próprios/FAPEMAT/CNPq.

2 Professora de Língua Portuguesa da rede municipal de Curvelândia-MT. (polianaferreira1601@hotmail.com).

Introdução

Comumente, a palavra bordão diz respeito a uma forma específica de dizer, o fenômeno linguístico que ocorre por repetição constante, esse fenômeno é caracterizado e constituído pelo excesso da repetição que se toma como modismo de uso no cotidiano. Nosso objetivo, neste artigo, será o de analisar o movimento semântico da palavra bordão, observando o seu aspecto polissêmico que se construiu ao longo do tempo, considerando as publicações de dicionários monolíngues de Língua Portuguesa, uma única exceção, o bilíngue de Bluteau.

Vamos observar a relação designativa da palavra a partir das reescrituras apresentadas enquanto (re) formulações parafrásticas/sinonímicas para a palavra bordão nos diferentes dicionários que tomamos como *corpus* (relação que será apresentada logo abaixo), para tanto consideramos o recorte temporal constitutivo do *corpus*, dicionários publicados a partir do século XVIII.

Fundamentamos as análises da posição dos estudos enunciativos desenvolvidos por Guimarães (2002), em Semântica do Acontecimento. As análises se darão a partir do dispositivo analítico do Domínio Semântico de Determinação, doravante DSD, levando em conta o processo de reescritura. Segundo o autor, “um DSD é construído pela análise das relações de uma palavra com as outras que a determinam em textos em que funcionam.” (GUIMARÃES, 2007, p. 80).

Como já dito, para desenvolvermos este trabalho tomamos, como *corpus*, dicionários monolíngues da Língua Portuguesa (observando a exceção de Bluteau), com versões publicadas nos séculos XVIII, XIX, XX e XXI. Apresentamos abaixo os dicionários que constitui o *corpus* deste estudo, seguido respectivamente a ordem das análises:

Quadro 1

Título	Autor	Ano de publicação
Vocabulário português e latino	Raphael Bluteau	Entre 1712/1728
Dicionário da língua portuguesa	Antonio de Moraes Silva	1789
Dicionário da língua brasileira	Luiz Maria da Silva Pinto	1832
Dicionário Michaelis	Michaelis	1998

Dicionário Houaiss da língua portuguesa	Antônio Houaiss	2001
Dicionário Aurélio da língua portuguesa	Aurélio Buarque de Holanda Ferreira	2010

1. Marcando um procedimento teórico-analítico

A Semântica do Acontecimento se fundamenta no materialismo, compreende que o estudo da significação se deve dar no acontecimento do dizer, na enunciação, leva em consideração ainda, aquilo que Saussure define como exterior a linguagem, ou seja, nos colocamos em uma posição que considera o referente, o mundo, o sujeito, a história. Assim, a enunciação é um acontecimento de linguagem que se dá pelo/no funcionamento da língua considerando os aspectos sócios históricos. Segundo Guimarães

O sentido das palavras é construído a partir de relações entre expressões linguísticas constituídas pela enunciação, ou seja, a construção de uma palavra ou expressão com as coisas não é um mero ato de classificação de objetos, é sempre relação de sentidos entre as palavras. (GUIMARÃES, 2007, p. 80)

Como dissemos, nosso estudo toma um conjunto de dicionários da língua portuguesa, nos quais vamos considerar as relações determinativas e o funcionamento semântico enunciativo dos enunciados definidores da palavra *bordão* nos diferentes dicionários.

Em uma análise de DSD, são as relações que constituem o sentido de uma palavra e estas são apresentadas por uma escrita própria, que estabelece as relações através de sinais que indicam as determinações das palavras. Os sinais que fazem parte de uma análise DSD são os seguintes: “ \vdash ou \dashv ou \perp ou \top (que significam determina, por exemplo, $y \vdash x$ significa x determina y e y significa igualmente x determina y); que significa sinonímia; e um traço como _____, dividindo um domínio, significa antonímia.” (GUIMARÃES, 2007, p. 81). Dessa maneira, podemos dizer que um DSD representa a análise de uma palavra que pode explicar, no funcionamento de linguagem, o movimento polissêmico da palavra inserida em um *corpus* específico.

Vejam como Guimarães, em Semântica do Acontecimento, define o acontecimento do dizer, a enunciação.

Considero que algo é acontecimento enquanto diferença na sua própria ordem. E o que caracteriza a diferença é que o acontecimento não é um fato *no* tempo. Ou seja, não é um fato novo enquanto distinto de qualquer outro ocorrido antes *no* tempo. O que o caracteriza como diferença é que o acontecimento temporaliza. Ele não está num presente de um antes e de um depois no tempo. O acontecimento instala sua própria temporalidade: essa a sua diferença. (GUIMARÃES, 2005, p. 11-12)

O autor ainda considera que é o próprio acontecimento que temporaliza, não há um espaço segmentado do tempo, nem um sujeito como fonte/origem no tempo, que diz no aqui/agora (presente) que se relaciona com um antes (passado) e um depois (futuro), quer dizer, o sujeito não fala no tempo cronológico apesar de o Locutor o representar de tal forma. Nessa perspectiva o Locutor só representa o dizer quando este é afetado pelos lugares sociais autorizados a falar, sendo que esse lugar social do locutor se dá obrigatoriamente na relação com o locutor-x.

Desse modo, o acontecimento em Guimarães não se dá

no tempo, nem no tempo do locutor, mas é um acontecimento que temporaliza: uma temporalidade em que o passado não é um antes mas um memorável recortado pelo próprio presente do acontecimento que tem também o futuro como uma latência de futuro no próprio presente. O sujeito não fala no presente, no tempo, embora o locutor o represente assim, pois só é sujeito enquanto afetado pelo interdiscurso, memória de sentidos, estruturada pelo esquecimento, que faz a língua funcionar. Falar é estar nesta memória, portanto não é estar no tempo (dimensão empírica). (GUIMARÃES, 2002, p. 14)

Nesse sentido, podemos dizer que a temporalidade na Semântica do Acontecimento não é marcada por uma cronologia temporal historiográfica, por exemplo, a temporalidade aqui é constitutiva das relações enunciativas entre passado/presente/futuro, que, segundo o autor, “sem a qual não há acontecimento de linguagem, sem a qual nada é significado” (GUIMARÃES, 2005; p. 12).

Um aspecto relevante para a Semântica do Acontecimento em Guimarães, e que para esse estudo tem importância decisiva, ancora-se ao procedimento de reescrituração, a reformulação do já dito, que segundo Guimarães, a reescrituração é o “procedimento pelo qual a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito fazendo interpretar uma forma como diferente de si.” (GUIMARÃES, 2007, p. 84). Diríamos um processo parafrástico que mantém ao mesmo tempo uma relação polissêmica, a relação do mesmo com o diferente.

A seguir vamos tratar mais especificamente das determinações dicionarizadas de bordão através das análises do Domínio Semântico de Determinação (DSD).

2. Os DSDs: um percurso enunciativo da palavra bordão

Segundo Guimarães (2007, p.81), “as designações das palavras se dão a partir de um conjunto de determinações dos nomes em suas respectivas enunciações”, nesse sentido, para tratarmos do movimento semântico da palavra bordão tomaremos, a seguir os dicionários que compõe nosso *corpus*. Vamos observar como as definições da palavra bordão ao ser reescriturada se ressignifica ao ser enunciada em dicionários dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI.

A análise se constitui por uma especificidade muito peculiar, pois observar o movimento semântico construído nesse lugar de normatização dos sentidos das palavras, o dicionário (instrumento tecnológico regulador que

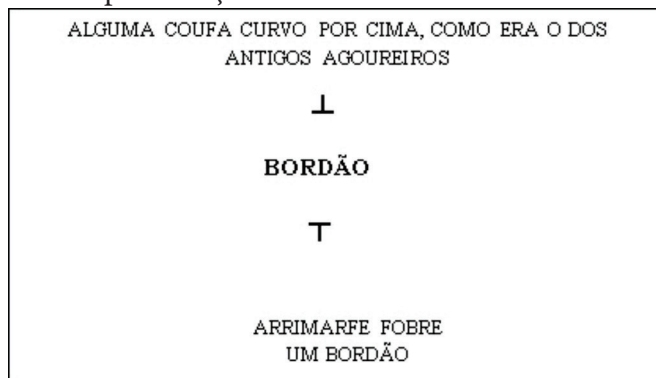
estabilizada sentidos das palavras de uma língua), requer de nossa parte, atenção especial, por isso, nosso construto teórico ganha importância capital nesse modo de análise. O procedimento teórico analítico mobilizado pela teoria deve ser capaz de apresentar com certa precisão sua posição interpretativa. Julgamos que o DSD possibilita localizar metodologicamente por uma amostra diacrônica os movimentos semânticos que determinam as acepções de bordão ao longo da história que dicionarizou a palavra objeto deste estudo.

2.1. Dicionário Raphael Bluteau

O primeiro dicionário bilíngue português e latino, publicado no século XVIII, de autoria do padre Raphael Bluteau, foi o “*Vocabulário portuguez e latino (1712-1728)*”, a entrada de bordão é definida como se segue:

[...] Bordão, alguma cousa curvo por cima, como era o dos antigos agoureiros. *Hic lituus, i-Incurvum, leviter â uonmo inflexwn bacillwn, i.Neut. Cic.* Arrimarfe sobre um bordão. *Baculo niti, ou inniti.* (*Baculo* efla no ablativo com *Niti*, affim como diz Virgilio *Nititur bastâ*; mas com *Inniti* pode eftar no dativo, ou no ablativo, pois Ovidio, & Eftacio lhe dão um dativo, & Tito Livio hum ablativo. Tambem à imitação de Plinio Hiftoriador fe pode dizer *Inniti in baculton*.

Vejamos a representação do DSD1:



(Onde se lê: *alguma coufa curvo por cima, como era o dos antigos agoureiros* determina *bordão*, que é determinado por *arrimarfe fobre um bordão*.)

Uma primeira observação a se fazer neste DSD se dá na relação ao empréstimo da língua latina pela portuguesa, que se dá pelo procedimento de reescrituração por tradução, uma relação diacrônica com o latim que funciona na determinação das acepções de bordão em sincronia com a língua portuguesa (de Portugal).

Nessa análise, no primeiro significado, bordão é determinado por “alguma coisa curvo por cima, como era o dos antigos agoureiros”, que significa algo como uma bengala utilizada antigamente por pessoas que agouravam, ou seja, que praticavam a adivinhação do futuro, em que tomavam o voo e o canto das aves para fazê-la, ou seja, o comportamento das aves dizia sobre.

Na seguinte acepção é possível observar a relação sinonímica da palavra *bordão* relacionada a certo tipo de objeto, cuja utilidade era a de servir de apoio a alguém ou alguma coisa. Assim, o primeiro significado de *bordão* é determinado por “arrimarse sobre um *bordão*” ou apoiar-se sobre um *bordão*, que significa algo com que alguém possa ter um apoio ou possa se apoiar.

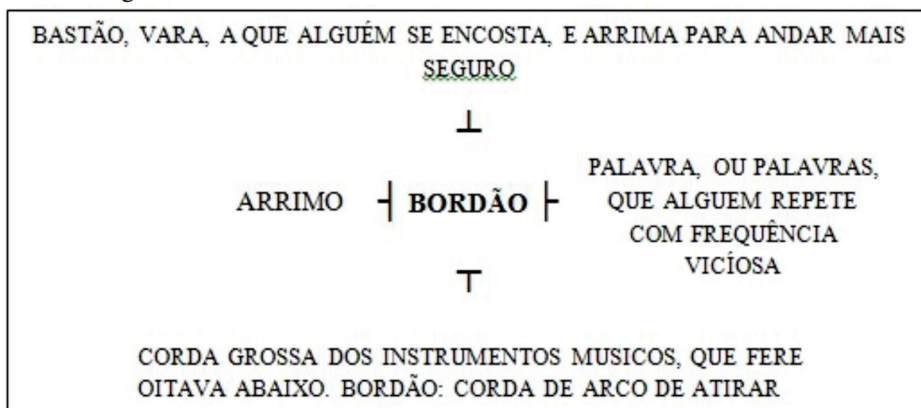
As determinações de *bordão* no Bluteau (1712/1728) estão fixadas por dois enunciados que caracterizam o vocábulo, primeiro um enunciado que descreve um objeto como inexacto, algo parecido como: *alguma coisa curva por cima como o dos antigos agoueiros*; em seguida apresenta um enunciado que exprime uma ação: *arrimarse sobre um bordão*. Esses enunciados trazem sentidos que rememoram os da língua latina, os enunciados no monolíngue da língua portuguesa reescreveram *bordão* por tradução. Assim, o DSD é definido como se segue: *bordão* que é determinado por uma ação, a de *arrimar - se sobre um bordão* e pela descrição de um objeto, *alguma coisa curva por cima como era o dos antigos agoueiros*.

2.2. Dicionário Antonio de Moraes Silva

No “Dicionario da lingua portuguesa”, de Antonio de Moraes Silva (1789), aparecem as seguintes definições para o termo:

Bordão, s.m. Bastão, vara, a que alguém se encosta, e arrima, para andar mais seguro. §. fig. Arrimo. §. Palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciosa. *Lobo*, *Corte*, D.8. §. Corda grossa dos instrumentos musicos, que fere oitava abaixo. *Bordão*: corda de arco de atirar.

A seguir o DSD2:



(Onde se lê: *bastão*, *vara*, *a que alguém se encosta*, e *arrima para andar mais seguro*, determina *bordão*, que determina *arrimo*, e *palavra*, ou *palavras*, *que alguém repete com frequência viciosa* e por último *bordão* determina também *corda grossa dos instrumentos musicos*, *que fere oitava abaixo*. *bordão*: *corda de arco de atirar*.)

Nessa edição, também do século XVIII, além de trazer a repetição do significado relacionado ao sentido de algo que serve de apoio, nos deparamos com algumas novas acepções que diferem em relação ao primeiro dicionário. Nesse, são acrescentados três novos sentidos à palavra, assim, *bordão* é determinado

por “palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciosa”, também aparece o sentido de corda grossa dos instrumentos musicos, que fere oitava abaixo, e o terceiro, bordão é referido como corda de arco de atirar.

Além dos novos significados atribuídos à palavra bordão, ainda temos o sentido de bastão, vara, a que alguém se encosta, e arrima para andar mais seguro, ou um objeto que era utilizado para dar apoio a alguém ou alguma coisa, como observado no dicionário anterior, a marca da reescrituração trazida pelo processo diacrônico da língua latina incorporada pelo português.

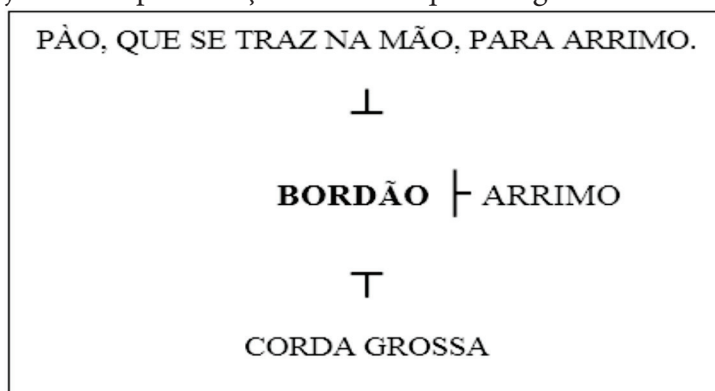
Em Moraes Silva (1789), bordão traz o sentido que determina o termo enquanto objeto: *bastão*, *vara*, com a explicação que descreve o uso do objeto a que alguém se encosta, e arrima, para andar mais seguro, diferente de Bluteau, aqui o enunciado não indica ação, apenas explicita para que serve o objeto. No entanto, em Moraes Silva, observamos um movimento semântico quando são acrescentadas novas acepções que determinam a palavra, são deslocamentos de sentidos, que marcam alterações significativas em relação à Bluteau. Em Moraes Silva aparece o enunciado, Palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciosa. Esse enunciado ancora o sentido de definição do uso de um modo específico de dizer, marcado pelo excesso de repetição (viciosa). Além deste, outros três novos enunciados aparecem: *arrimo*, que determina a qualidade que permite sustentar algo e corda grossa dos instrumentos musicos, que fere oitava abaixo, Bordão: corda de arco de atirar. Trata-se da nomeação de uma peça que complementa dois objetos, a primeira de um instrumento musical, e a segunda de uma arma, ambas determinadas pela predicação de corda.

2.3 Dicionário de Luiz Maria da Silva Pinto

Trazemos a seguir outro conceito, segundo o Dicionário da Língua Brasileira (PINTO, 1832) do século XIX, define a palavra como se segue:

Bordão: s.m. plnr. Pão, que se traz na mão, para arrimo. Fig. Arrimo. Corda grossa de instrumento musico, de arco para atirar

Vejam os a representação do DSD3 que se segue:



(Onde se lê: Pão, que se traz na mão para arrimo, determina bordão, que determina arrimo e corda grossa de instrumento/de arco para atirar.)

Podemos notar que neste dicionário, bordão é determinado por Pão, que se traz na mão, para arrimo e arrimo. A palavra “arrimo”, segundo o dicionarista, significa O que segura huma cousa para não cair (PINTO, 1832), ou o que segura uma coisa para não cair. Temos também bordão determinado por corda grossa de instrumento musico e de arco para atirar, ou seja, uma espécie de corda usada em instrumentos musical e/ou corda grossa usada nos arcos para atirar (arma).

Nessa versão, apesar de mais atual, podemos notar a ausência do significado para *bordão* que aparece no dicionário anterior, como *palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciosa*, ou seja, neste dicionário do século XIX, uma definição importante de bordão foi silenciada em relação ao do século XVIII.

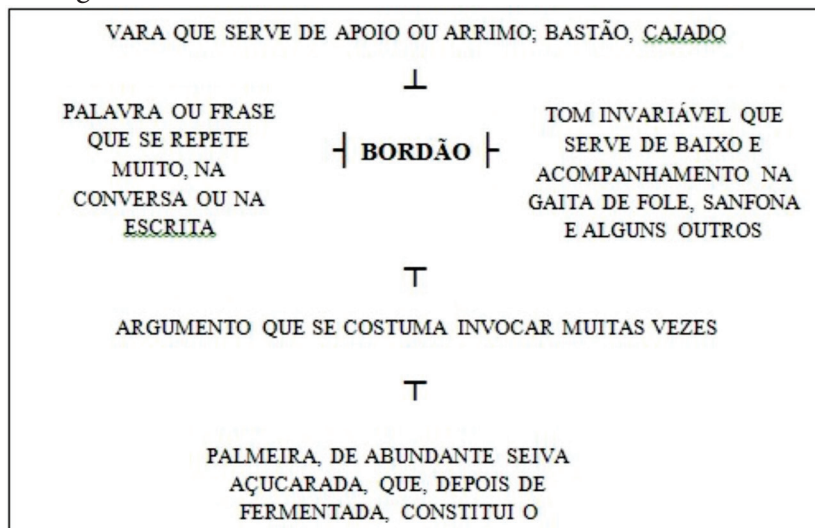
No dicionário de Silva Pinto, 1832, as definições que determinam bordão rememoram enunciados apresentados em Moraes Silva. Primeiro temos o enunciado definidor em corda grossa de instrumento musico, de arco para atirar que reescreve por substituição o enunciado corda grossa dos instrumentos musicos, que fere oitava abaixo, e Bordão: corda de arco de atirar. Em Silva Pinto, com a supressão do enunciado que aparece em Moraes Silva (1789), palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciosa, os enunciados pão e corda determinam bordão enquanto objeto (pau, corda, cada qual com suas predicções). Silva Pinto apresenta por repetição o enunciado arrimo, que, como em Moraes Silva, é determinado por algo que sustenta alguma coisa.

2.4 Dicionário Michaelis

Dando sequência às análises, achamos pertinente trazer mais um dicionário abordando o significado de *bordão*, agora segundo o dicionário Michaelis (1998):

Bordão ¹: 1 Vara que serve de apoio ou arrimo; bastão, cajado. 2. Amparo, arrimo, proteção. 3. Argumento que se costuma invocar muitas vezes. 4. Palavra ou frase que se repete muito, na conversa ou na escrita. B.-de-são-josé, Bot: açucena-branca. B.-de-velho: V avaremotemo. Fazer bordão: dar tensão às rédeas, para sustentar a andadura do cavalo. Bordão ²: 1. Tom invariável que serve de baixo e acompanhamento na gaita de fole, sanfona e alguns outros instrumentos. 2. Corda mais grossa dos instrumentos de cordas que dá as notas graves. Bordão ³: Palmeira, de abundante seiva açucarada, que, depois de fermentada, constitui o marufó.

A seguir o DSD 4:



(Onde se lê: *vara que serve de apoio ou arrimo; bastão, cajado*, determina *bordão*, que determina *palavra ou frase que se repete muito, na conversa ou na escrita* e *tom invariável que serve de baixo e acompanhamento na gaita de fole, sanfona e alguns outros instrumentos*, que por sua vez determina *argumento que se costuma invocar muitas vezes*, que determina *palmeira, de abundante seiva açucarada, que, depois de fermentada, constitui o marufo*)

Neste dicionário, notamos, assim como no anterior, vários significados da palavra *bordão*. O primeiro tem *bordão* determinado por: “vara que serve de apoio ou arrimo; bastão, cajado”, que diz respeito ao objeto de arrimo, conceito citado nos demais dicionários também. Em seguida, temos *bordão* determinado por tom invariável que serve de baixo e acompanhamento na gaita de fole, sanfona e alguns outros instrumentos, que remete às propriedades de certos instrumentos musicais, e também, a palavra *bordão* determina “argumento que se costuma invocar muitas vezes”, sendo que essa última é determinada através de outra palavra, quer dizer, fala-se sobre argumento e não palavra, expressão ou frase como nos demais dicionários. E assim como em alguns dos dicionários citados anteriormente, temos a determinação de “palavra ou frase que se repete muito, na conversa ou na escrita”.

Notamos que, no presente DSD, a palavra *bordão* determina *Palmeira, de abundante seiva açucarada, que, depois de fermentada constitui o marufo*, quer dizer, no DSD 4 aparece um novo conceito, o qual ainda não havia sido abordado em nenhum dos outros dicionários. A planta em questão trata-se de uma espécie de palmeira de onde é retirada a seiva açucarada para o preparo de um tipo de bebida alcoólica, chamada de *marufo*.

No dicionário Michaelis (1998), temos enunciados que rememoram o seu primeiro conceito, Moraes Silva (1789), Silva Pinto (1832), quando definem *bordão* um utensílio, vara que serve de apoio, Bastão, Cajado. Nada de diferente dos demais dicionários. Também, quando em outra definição o Michaelis observa

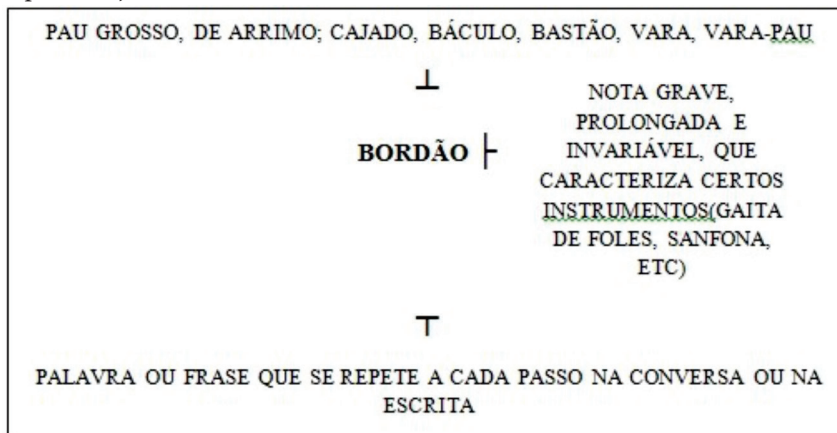
para a palavra bordão o sentido de Palavra ou frase que se repete muito na conversa ou na escrita, essa fazendo referência a definição apresentada em Moraes Silva (1789) pelo processo parafrástico. Em Michaelis (1998) é ainda atribuído o sentido de musicalidade a palavra, definindo-a como tom proveniente de uma corda grossa de alguns instrumentos musicais. As similaridades param por aí, quando Michaelis aborda pela primeira vez, nessa análise, dois novos sentidos da palavra bordão. O primeiro deles como Argumento que se costuma invocar várias vezes, e pela primeira vez temos bordão como significado de argumento que se usa frequentemente na linguagem oral ou escrita. Vale ressaltar que nenhum outro dicionário analisado anteriormente atribuiu à palavra este sentido. Por fim, também temos um sentido ímpar acrescido à palavra em Michaelis, a definição de Palmeira de abundante seiva açucarada que depois de fermentada constitui o marufo, em que marufo é uma bebida alcoólica bastante conhecida em Angola.

2.5 Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa

Trazemos agora as acepções segundo a edição do século XXI, do Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2010), da palavra *bordão*:

Bordão¹: [Do lat. Vulg. *burdone*. “mula.”] S. m. 1. Pau grosso, de arrimo; cajado, báculo, bastão, vara, vara-pau. 2. V. cacete (1). 3. Fig. Proteção, amparo, arrimo. 4. Palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita. ♦ **Fazer bordão**. Bras. PE Sustentar com as rédeas a andadura do equídeo. Bordão²: [Do fr. Bourdon, onom. do zumbido do besouro ou do zangão.] S. m. Mús. 1. Nota grave, prolongada e invariável, que caracteriza certos instrumentos (gaita de foles, sanfona, etc.) 2. Corda (2) de tripa ou de aço, coberta com fio metálico, que lhe aumenta a grossura e permite maior tensão. 3. Corda dupla estendida sobre a pele inferior de alguns tambores. 4. Mús. Cada uma das notas mais graves de qualquer instrumento. 5. Cada um dos tubos tapados do órgão. 6. Registro de órgão, de diapasão grave, geralmente 16 ou 32 pés, e que se atribui a pedaleira. 7. O sino mais grave de qualquer igreja ou capela. Bordão³: [De bordo (ô), poss.] S. m. Bot. Palmeira arecácea (*Raphiatextilis*) cujas pernadas são us. para confecção de varas, mobília ligeiras, gaiolas para pássaros, etc.: “sobe a colina em direção à sua casa – uma larga e airosa residência de bordão, construída com painéis pré-fabricados” (Henrique Abranches, *Misericórdia para o reino de Kongo!*, p. 71).

Segue a representação do DSD 5:



(Onde se lê: *pau grosso, de arrimo; cajado, báculo, bastão, vara, vara-pau*, determina *bordão*, que determina *nota grave, prolongada e invariável que caracteriza certos instrumentos (gaita de foles, sanfona, etc.)* e *palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita.*)

Nessa edição do século XXI, do ano de 2010, temos a acepção de *bordão* como “pau grosso, de arrimo; cajado, báculo, bastão, vara, vara-pau”, que, assim como nos dicionários das versões do século XVIII e XIX, significa um objeto ao qual alguém se apoia para ter um andar mais seguro. Observamos que, nesses dois dicionários, aparecem novas palavras, no entanto preservam uma rede sinonímica, isto é, com significados semelhantes aos dos dicionários anteriores (BLUTEAU, 1728), (SILVA, 1789) e (PINTO, 1832), como “pau grosso, cajado, vara e vara-pau”, termos sinonímicos que ainda não haviam sido atribuídos à palavra *bordão*. Temos também *bordão* determinado por nota grave prolongada e invariável, que caracteriza certos instrumentos (gaita de foles, sanfona, etc.), que se relaciona aos instrumentos musicais.

Diferente das outras versões (SILVA, 1789) e (PINTO, 1832), as quais trazem o significado de *bordão* como “corda grossa de instrumentos musicais”, na versão de (FERREIRA, 2010) aparece-nos como uma “nota grave prolongada”, ou seja, o sentido de *bordão* aparece com a marca polissêmica, mesmo relacionando-se a um mesmo objeto: um diz respeito a uma parte do instrumento e outro ao som que tal instrumento produz.

Percebemos, nesse caso então, que há um movimento semântico que nos direciona para uma definição cujo significado se sustenta num mesmo objeto, o instrumento musical. Entretanto, notamos que a palavra é apresentada com outra designação, quer dizer, neste DSD temos o sentido voltado para certa nota musical que é produzida pela corda grossa, a qual fora determinada anteriormente também pela palavra *bordão*. Por último, assim como na versão de Moraes Silva (1789), aparece a determinação de “palavra ou frase que repete a cada passo na conversa ou na escrita.”

Vimos então, como no dicionário de Silva Pinto (1832), a definição do termo *bordão*, para Aurélio, 2010, é remetido aos mesmos preceitos abordados pelo anterior em que a aceção da palavra é dada como sendo um objeto de apoio. Entretanto neste dicionário, novas palavras aparecem, no caso a expressão *pau grosso*, referindo-se sinonimicamente ao mesmo sentido em Moraes Silva (1789) quando se refere a *báculo*, novamente aqui, em Aurélio Ferreira (2010), *arrimo* continua caracterizando a função do objeto.

No segundo sentido, a palavra como contexto musical, neste caso em Aurélio, muda-se o sentido dado por Silva Pinto (1832), de corda grossa de instrumento musical, para nota grave prolongada e invariável, que caracteriza certos instrumentos, ou seja, deixou-se então de possuir a característica do objeto a corda grossa, para assumir a característica musical, a da nota musical.

Aqui vemos uma mudança circunstancial do sentido da palavra, que pode ser associado ao pressuposto de corda grossa, a uma resultante de nota grave como define Aurélio. Neste ponto de vista houve uma mudança do sentido, no mesmo contexto já não temos mais a definição de corda de arco de atirar. No terceiro sentido dado por Aurélio, palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita, rememora-se ao enunciado de Moraes Silva, entretanto aqui, a expressão “viciosa” não aparece, dando a entender que o dizer da palavra se dá em cada passo de uma conversa, mas não caracterizado pelo apego do vício de repetição pronunciada.

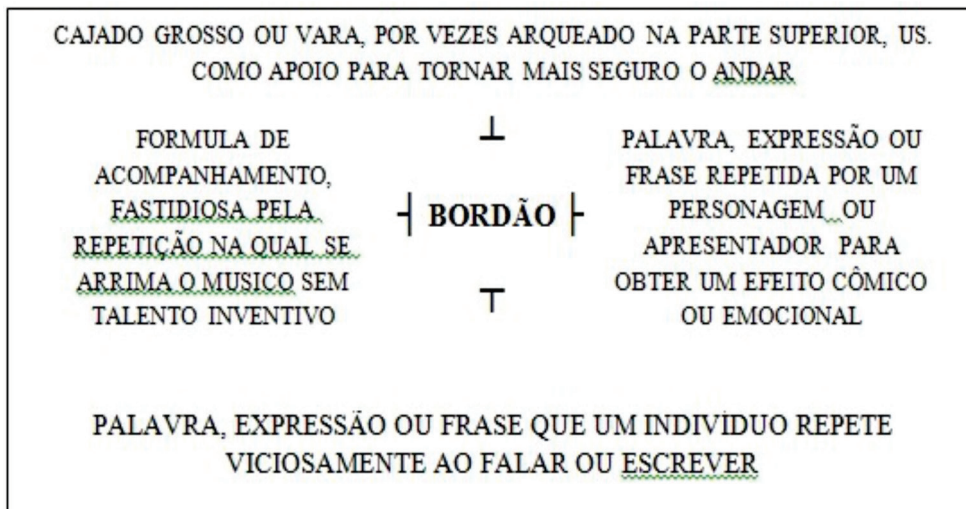
2.6 Dicionário Houaiss da língua portuguesa

Trazemos a seguir outra definição, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, (HOUAISS, 2001). Segue dessa maneira os sentidos de bordão:

Bordão¹: s.m. (XIII cf. IVPM) 1 cajado grosso ou vara, por vezes arqueado na parte superior, us. como apoio para tornar mais seguro o andar 2 fig. aquele ou aquilo que ampara, ajuda, socorre <nas horas amargas, a irmã é seu b.> 3 ZOOT pau com a extremidade superior em curva, para se pegar a rês pela perna 4 (1619) palavra, expressão ou frase que um indivíduo repete viciosamente ao falar ou escrever 4.1 p.ext. RÁD TV B palavra, expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional 5 MÚS fórmula de acompanhamento, fastidiosa pela repetição, na qual se arrima o músico sem talento inventivo 6 HIP tensão que aplica às rédeas, para manter a andadura do cavalo <fazer b.> *ETIM lat. burdo, onis ‘filhote macho de cavalo com jumenta ou égua com jumento, muló’, p.metf. ‘objeto sobre o qual alguém se apóia’; ver bord(o)-; f.hist. sXIIIbordon, sXIVbordom, sXVbordã *SIN/VAR báculo, bastão, bordoa, cajado, vara, varapau; ver tb. sinonímia de cacete e lugar-comum. NOÇÃO de ‘bordão’, usar antepos. bacr(o)- Bordão²: s.m (1619 cf. MS²) 1 MÚS corda grossa que emite som grave 2 MÚS a corda mais grave de alguns instrumentos de cordas dedilhadas 3 MÚS no órgão, registro de diapasão grave (16 a 32 pés), ger atribuído à pedaleira 4 MÚS corda em contato com a membrana inferior de alguns tambores 5 MÚS som grave e contínuo 6 num conjunto de sinos, o de diapasão mais grave 7 p.ana.ARM corda de arco de atirar flechas *falso b. MÚS 1 tipo de composição polifônica medieval em terças e sextas paralelas 2 no Renascimento, declamação de

texto sobre tríades em estado fundamental * ETIM fr. Bourdon (1210) 'espécie de abelha', p.ext. 'agitar-se fazendo ruído', daí, (c1280) acp.MÚS orig. onom. Bordão³: s.m (1899 cf. CF¹) ANGIOS palmeira do gên. Raphia, de cuja seiva doce, fermentada, se produz o maluvo *ETIM prov. de bordo /ô/

Segue o DSD 6:



(Onde se lê: *cajado grosso ou vara, por vezes arqueado na parte superior, us. como apoio para tornar mais seguro o andar, determina bordão, que determina palavra, expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional, que determina também, formula de acompanhamento fastidiosa pela repetição na qual se arrima o músico sem talento inventivo, e palavra, expressão ou frase que um indivíduo repete viciosamente ao falar ou escrever.*)

No dicionário acima, na versão do século XXI, do ano de 2001, a palavra bordão também é determinada como objeto de arrimo, cajado grosso ou vara, por vezes arqueado na parte superior, us. como apoio para tornar mais seguro o andar. Em seguida, temos a determinação de bordão como palavra, expressão ou frase que um indivíduo repete viciosamente ao falar ou escrever e também palavra, expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional e, por último, ainda na mesma direção semântica, temos, formula de acompanhamento, fastidiosa pela repetição na qual se arrima o músico sem talento inventivo, sendo que as duas últimas determinações da palavra bordão, ainda não haviam sido citadas nos dicionários anteriores. Percebemos que nessas duas últimas definições da palavra bordão estão voltadas à atos de enunciação, bem como aspectos referentes à escrita, sendo que bordão, neste caso, pode ser utilizado tanto na fala quanto na escrita.

Na análise do dicionário Houaiss (2001), percebemos algumas mudanças no sentido dado à palavra *bordão*, que passa a tratar a expressão mais pelo ponto de vista subjetivo, do que objetivo. Ainda neste dicionário, rememora o significado dado por Moraes Silva (1789) e Aurélio Ferreira (2010), quando se

refere a um objeto (cajado, báculo) que, por vezes, é arqueado na parte superior, utilizado para facilitar o apoio ao se caminhar, o que hoje conhecemos pelo nome de bengala.

Deste ponto de vista, Houaiss (2001), traz as mesmas acepções dos dicionários anteriores, inclusive a primeira versão de Bluteau (2001), que afirma que o objeto é curvado na parte superior, alguma coisa curva por cima. Novamente Houaiss retoma a acepção de vício do dizer, ao se referir a palavra bordão como expressão ou frase que um indivíduo repete viciosamente ao falar ou escrever, fazendo referência a uma conjunção de dizeres assumidos de forma involuntária em um diálogo, ou escrita, mas que se repete invariavelmente. Os outros dois sentidos dados à palavra por Houaiss são totalmente novos até agora nesta análise, que é o bordão como método de obtenção de sentimentos específicos do público por um personagem em algum tipo de mídia, quando diz, palavra, expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional. Esta definição é inédita até então, e passa pelo tempo como um novo sentido.

Outro sentido dado pelo dicionário Houaiss (2001), rememora Moraes Silva (1789), quando indica vício na repetição pelo indivíduo, palavra ou frase que um indivíduo repete viciosamente ao falar ou escrever, mostrando que a expressão de viciosidade é recorrente entre épocas diferentes no sentido da palavra bordão. Por último, temos a acepção que diz sobre um músico que tem problemas com a criatividade, e recorre a recursos repetitivos em suas criações, assim suprindo a necessidade de muita poesia, e mais repetições maçantes da mesma coisa, que segue nesse conceito, formula de acompanhamento fastidiosa pela repetição na qual se arrima o músico sem talento inventivo.

Uma breve conclusão

Como podemos observar nas análises, a palavra *bordão* aparece na primeira edição do dicionário *Vocabulario portuguez & latino*, em 1728, por um processo de reescrituração por tradução do latim. Observamos também que a acepção Palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciofa, aparece pela primeira vez na versão do Dicionario da lingua portuguesa do autor Antonio Moraes Silva, no ano de 1789. Outra observação se dá no funcionamento semântico-enunciativo da palavra nos textos analisados, as determinações, de alguma forma, nos remetem ao campo semântico que aparece pela primeira vez no dicionário de Bluteau, isto é, bordão enuncia o lugar de sustentação e/ou objeto de sustentação a algo. Assim, podemos dizer que o procedimento de reescrituração por repetição deriva o lugar de sustentação para o funcionamento de *bordão*, que por sua vez passa a ser determinado por Palavra, ou palavras, que alguém repete com frequência viciofa, uma relação sinonímica daquilo que apareceu em Bluteau *arrimarfe sobre um bordão*, que significa apoiar/sustentar-se sobre algo, ou seja, o processo de repetição passa metonimicamente a sustentar o funcionamento de um *bordão*.

Assim, as análises dos diversos dicionários monolíngues descrevem como a ocorrência dos sentidos da palavra *bordão* na língua portuguesa varia de acordo com o diacronismo da história enunciativa da palavra. Em alguns monolíngues consultados, observamos ocorrências próprias de uma variante semântica, o que nos mostra a não homogeneidade dos dicionários, mesmo sendo eles contemporâneos, a exemplo, na versão de Moraes Silva (1789). Neste dicionário, a palavra *bordão* apresenta o sentido que hoje se encontra estabilizado, ou seja, o sentido que se cristalizou enquanto significado de *bordão*, uma palavra ou expressão que se repete constantemente, enquanto que na versão de Silva Pinto (1832) um monolíngue posterior a de Moraes Silva, este sentido não aparece.

Vimos então, que a palavra *bordão* apresenta um movimento com múltiplos sentidos, e que no decorrer de sua história enunciativa atribuiu para si vários sentidos, passando de objeto como *cajado*, *corda grossa* (em Moraes Silva, 1789), para um tipo de *palmeira* proveniente de um país específico e que produz seiva (em Michaelis, 2001).

Verificamos também, que de acordo com cada publicação, rememoram-se dizeres outros já enunciados anteriormente, esse funcionamento enunciativo, constitutivo da temporalidade própria do dizer, possibilita uma latência de futuro que acaba por construir sentidos outros que se inserem no campo semântico do verbete *bordão*, ao mesmo tempo, sentidos silenciados são movimentados, por exemplo, Moraes Silva, quando rememora o sentido que remete a *cajado*, algo em que se tem apoio (arrimo).

Do ponto de vista linguístico, a palavra *bordão*, ao assumir um sentido específico enquanto estabilizado, não se pode deixar de pontuar a particularidade semântica que ocorreu em praticamente todos os dicionários relacionados nesta pesquisa, a direção que semantiza o lugar de “apoio/sustentação/arrimo”. Ainda que em épocas diferentes, e praticamente distintas entre si, o campo semântico da palavra *bordão* que direciona para a significação de algo/alguma coisa, que apoia/serve de apoio, sempre é movimentado. Assim, o procedimento de repetição constante vincula intrinsecamente a relação de sustentação/apoio/arrimo no/para o funcionamento de um *bordão*, mesmo sabendo que o procedimento da repetição funciona sempre na relação do mesmo representado como diferente, o lugar da sua heterogeneidade da língua.

Referências

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos.– 5.ed. – Curitiba: Positivo, 2010.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do Acontecimento**: um estudo enunciativo da designação. Campinas, SP: Pontes, 2ª edição, 2005.

_____. **A palavra:** forma e sentido / Maria Cecília Mollica e Eduardo Guimarães (orgs.) - Campinas: Pontes Editores, RG Editores, 2007.

_____. **Análise de Texto:** procedimentos, análises, ensino. Campinas-SP. RG Editora, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

KARIM, Taisir Mahmudo. Brasil Colônia/Império: da ocupação à fundação do território da Capitania Minas do Cuyabá/Mato Grosso um estudo semântico de nomeação. I n: Bressanin, Joelma Aparecida [et all]. (Org.) **Linguagem e interpretação a Institucionalização dos dizeres na história.** Editora RG, Campinas – SP, 2013.

_____. Mato Grosso: *de descrição à nome* – um percurso enunciativo. In: **Línguas e Instrumentos Linguísticos.** Editora RG, Campinas – SP, N. 32, 2013.

MICHAELIS: **Moderno dicionário da língua portuguesa.** São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

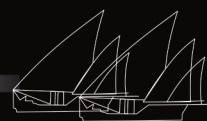
OLIVEIRA, Sheila Elias de. **Cidadania:** história e política de uma palavra. Campinas: Ponte Editora, RG Editores, 2006.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da Língua Portuguesa, 1775-1869.** Ouro Preto, MG. Typographia de Silva, 1832.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza** - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.



**NORMAS PARA
APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS**



NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A revista Ecos publica artigos originais nas áreas de Literatura e Linguística, em português, inglês e espanhol.
2. Os artigos devem estar acompanhados de uma carta de encaminhamento com nome, e-mail, telefones e endereço completo dos autores.
3. O recebimento dos artigos, sua aceitação ou recusa serão comunicados aos autores pelo Conselho Editorial da revista.
4. Serão fornecidos três (02) exemplares gratuitamente aos autores.
5. Os trabalhos deverão ser digitados em Word for Windows, obedecendo à formatação a seguir:
 - a) Configuração de página:
 - Tamanho do papel: A4
 - Margem superior e esquerda: 3,0 cm
 - Margem inferior e direita: 2,5cm
 - Medianiz: 0 cm
 - b) Título do trabalho:
 - Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado.
 - c) Nome do autor seguido de nota de rodapé, com o nome da instituição e titulação.
 - Autor: Times New Roman 10, negrito.
 - d) Artigos:
 - O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (até 10 linhas) e 05 palavras-chave em português e em língua estrangeira, em Times New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas.
 - Redação do artigo: Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento 1,5 entre linhas, margem 1,5 de primeira linha. O artigo deverá ter entre 10 a 15 páginas.
 - As citações acima de três linhas deverão ser recuadas 4,0 cm da margem esquerda, com alinhamento justificado, sem aspas e sem itálico.
 - e) As referências devem vir ao fim do artigo, e não em notas de rodapé.
 - f) As notas explicativas deverão vir em notas de fim, e não no rodapé.

g) As citações e referências devem ser feitas de acordo com as normas da ABNT/2011, cujo atendimento se constitui em um critério para aprovação do texto para publicação.

h) As citações no corpo do texto e recuadas seguirão o seguinte modelo:

- Citações Diretas: citações no corpo do texto menores que três linhas, entre aspas.

- Se a citação ocupar um espaço maior que três linhas, deve ser: destacada do texto, recuada, com corpo menor e sem aspas. Ex.: fonte 12 no texto, fonte 10 na citação.

[...] quase todos os exemplos de dialetos literários são deliberadamente incompletos. O autor é um artista, não um lingüista ou um sociólogo, e sua proposta é antes literária que científica. Realizando seu compromisso entre a arte e a lingüística, cada autor toma sua própria decisão a respeito de quantas peculiaridades da fala de seu personagem ele pode representar de forma proveitosa. (IVES, 1950, p.138).

- Corte da citação: deve ser grafada com [...].

- Incorreções: a expressão latina [sic] deve vir seguida da palavra grafada incorretamente.

- Citação de citação: seguida das expressões apud e sobrenome do autor da obra consultada, fazendo-se desta última a referência bibliográfica completa.

i) As referências devem obedecer ao alinhamento à esquerda e deverão ser nos seguintes moldes (Deve estar escrito apenas REFERÊNCIAS, e não referências bibliográficas):

Livros como um todo:

ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática.** São Paulo: Ática, 1992.

Capítulos de livros:

- Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo:

ALKMIN, T. M. A variedade lingüística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil. In: MATTOS E SILVA, R. S. (Org.). **Para a história do português brasileiro.** São Paulo: Humanitas, 2001. p. 317-335.

- Único autor para o livro todo: substitui-se o nome do autor por um travessão de 6 toques após o "In". PRETI, D. A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão. In: _____. **A gíria e outros temas.** São Paulo: EDUSP, 1984, p.103-25.

Publicação periódica

MOLLICA, M. C. Por uma sociolingüística aplicada. DELTA, São Paulo, v. 9, n. 1, p.105-111, 1993.

Dissertações e teses

HATTNER, A. L. Uma ponte sobre o atlântico: poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte americanos em uma perspectiva comparativa triangular. 1998, 173 f. Tese (Doutorado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Artigo de jornal

ALMINO, J. A guerra do “Cânone Ocidental”. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1995. Mais!, p.3.