XII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERATURA E ENSINO

ANAIS 2015

REALIZAÇÃO PPGLETRAS - UFC

APOIO

FUNCAP AUXPE

CAPES

parábola

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

XII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários

Literatura e Ensino

ANAIS

Número 7, 2016, v. único.
ISSN: 2179-4154

Profª Ma. Sayuri G. Matsuoka
Profª Dra. Ana Marcia Alves Siqueira
Ma. Arlene Fernandes Vasconcelos
(Orgs.)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFC
XII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
Fortaleza – Ceará – Brasil – 03, 04, 05 e 06 de novembro de 2015

Comissão organizadora do evento:

Profª Dra. Ana Marcia Alves Siqueira

Amanda Jéssica Ferreira Moura

Ana Claudia Veras Santos

Arlene FernandesVasconcelos

Charles Ribeiro Pinheiro

Danielle Motta Araujo

Francisca Carolina Lima da Silva

Juliane de Sousa Elesbão

Maria Helena Aguiar Martins

Maria da Glória Ferreira de Sousa

Sandra Mara Alves Silva

Solange Maria Soares de Almeida

Simone Nascimento

Tatiana Vieira de Lima

Capa / Diagramação:

Maria Helena Aguiar Martins

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Biblioteca de Ciências Humanas

E47a Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários (12 : 2015 : Fortaleza, CE)

Anais do XII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários Literatura e Ensino, Fortaleza, CE – 3 a 6 de novembro de 2015. / Organizadoras: Sayuri G. Matsuoka, Ana Marcia Alves Siqueira e Arlene Fernandes Vasconcelos. – Fortaleza: UFC, 2016.

212f.: il. color., enc. ; 30 cm.

Tema: Literatura e Ensino.

Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Letras.

ISSN 2179-4154

1. Literatura- estudo e ensino. 2. Literatura infantil. 3. Literatura e Filosofia. 4. Análise literária.5. Tradução e interpretação.I. Matsuoka, Sayuri G.(org.). II. Siqueira, Ana Marcia Alves (org.). III. Vasconcelos, Arlene Fernandes (org.). IV. Título.

CDD807

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7

A COMÉDIA E O ENSINO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA 8

A DUALIDADE DE LOUISE MALLARD EM THE STORY OF AN HOUR DE KATE CHOPIN 15

A INFÂNCIA NO CONTO MENINÃO DO CAIXOTE 23

A LEITURA LITERÁRIA NOS TEMPOS ATUAIS: SITUAÇÕES, BARREIRAS E REFLEXÕES 29

A LITERATURA INFANTIL NO ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA SEXUAL: REFLEXÕES ACERCA DAS OBRAS *SEGREDO, SEGREDÍSSIMO* , DE ODÍVIA BARROS, E *ANTÔNIO*, DE HUGO MONTEIRO 38

A MORTE EM *O PRESO* DE MOREIRA CAMPOS E EM *SOLIDÃO* DE MIGUEL TORGA 46

A OBRA AUTOBIOGRÁFICA *CANTO DOS MALDITOS* E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ENSINO DE SABERES PSICOPATOLÓGICOS 53

A ORALIDADE EM PRÁTICA 60

A PERCEPÇÃO DE GREGÓRIO DE MATOS ACERCA DA POPULAÇÃO BRASILEIRA MATERIALIZADA NOS SEUS POEMAS SATÍRICOS 65

A PRESENÇA DA SÁTIRA SOCIAL E SUA IMPORTÂNCIANA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS 72

A REINVENÇÃO DA FORMA:O LIVRO DE ARTISTA DE VALÊNCIO XAVIER 79

A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO EM *FOGO MORTO* DE JOSÉ LINS DO RÊGO 85

AS FACES DO SOFRIMENTO NA BUSCA PELO AMOR NA OBRA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA 91

CASO DO VESTIDO E O VESTIDO: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL 96

DIÁLOGOS POÉTICOS ENTRE MANOEL DE BARROS E PAULO LEMINSKI 104

LITERATURA E HISTÓRIA: A INTERDISCIPLINARIDADE DE SABERES NA COMPREENSÃO DO TEXTO LITERÁRIO 112

LITERATURA INFANTIL: LER E ESCREVER NA SEMANA DO LIVRO INFANTIL 119

NARRADORES GUIADOS PELA TRADIÇÃO EM UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA, DE MIA COUTO 127

O ENSINO DE LITERATURA NA PERSPECTIVA DAS NARRATIVAS INFANTIS DE TEMÁTICA HOMEAFETIVA 135

O OBSCENO EM CENA: CONFLUÊNCIAS ENTRE ARISTÓFANES E HILDA HILST 143

“O OVO E A GALINHA”*: A SOLIDÃO ESSENCIAL* DA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR 148

‘*O QUE VEMOS E O QUE NOS OLHA’:* DOS CONFLITOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA PERSPECTIVA DA LEITURA LITERÁRIA NA ERA DAS PERFORMANCES 154
O SARAU LITERÁRIO MUSICAL NAS TURMAS DO 1o ANO DO ENSINO MÉDIO DO IF SERTÃO PE - *CAMPUS* FLORESTA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA 164
OS FILÓSOFOS E A TRADUTOLOGIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO 171
SCARLETT O’HARA: UM BREVE OLHAR LITERÁRIO-PSICOLÓGICO SOBRE UMA DAS ANTI-HEROÍNAS MAIS EMBLEMÁTICAS DA LITERATURA NORTE-AMERICANA DO SÉCULO XX 178
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO ESTÉTICO FEMININO ENTRE A PINTURA *MACK SENNETT* DE RENÉ MAGRITTE E O POEMA *THE APPLICANT* DE SYLVIA PLATH 186
UM LEITOR À JANELA: ALGUMAS CENAS DE *PASSEIO AO FAROL* 193
UMA ANÁLISE DO ESPAÇO GEOGRÁFICO E DAS QUESTÕES FILOSÓFICAS DO SERTÃO MATO-GROSSENSE NO LIVRO INOCÊNCIA DE VISCONDE DE TAUNAY 200
UMA RÁDIO TROVADORESCA: LITERATURA E ARTES TRAZENDO AS TIC PARA A SALA DE AULA – RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA 207

APRESENTAÇÃO

O Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários é um evento anual promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, única instituição que forma mestres e doutores em Literatura no Ceará. Com concentração na área de Literatura Comparada, o Curso tem contribuído para a formação de pesquisadores e professores de Literatura, em todos os níveis de ensino, tanto do médio e do fundamental, quanto do superior. A primeira edição do evento ocorreu em 2003, com o objetivo de realizar o debate sobre os Estudos Literários, difundido o diálogo com outras áreas do saber, tais como a Filosofia, a História, a Sociologia, a Antropologia, a Linguística, a Psicologia, a Pedagogia, as Artes, entre outras. Contando com a rica colaboração de professores, pesquisadores, intelectuais e artistas do âmbito regional, nacional e internacional, Os Encontros apresentam conferências, mesas redondas, comunicações orais, oficinas, minicursos e manifestações artísticas, almejando o incentivo constante da produção crítica, da conscientização do papel cultural e social da Literatura e de sua apreciação estética.

No ano de 2015, o XII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários teve como tema a LITERATURA e o ENSINO.

O crítico Tzvetan Todorov, em Literatura em perigo (2009), fala-nos do perigo que atualmente ronda a Literatura: “o de não participar da formação cultural do indivíduo, do cidadão”. Ele não é o único. Diversos críticos e intelectuais, como Antônio Cândido, Leyla Perrone-Moisés, Antoine Compagnon, Vincent Jouve, Umberto Eco expressam a sua preocupação acerca da crise da leitura, do livro e da Literatura. Sobre o atual panorama da arte literária e dos Estudos Literários, cabem as seguintes indagações: Por que cursar uma Faculdade de Letras? Por que ler textos literários se há outras opções midiáticas e eletrônicas mais atraentes e menos complicadas? A literatura é ensinável? Qual o papel da literatura atualmente? O que a Literatura tem a dizer ao homem do século XXI? De acordo com essa discussão, o objetivo do XII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literárioscolocou em debate as mais variadas problemáticas relacionadas à Literatura e ao Ensino, de modo interdisciplinar, envolvendo pesquisadores das áreas de Letras, História, Sociologia, Educação, Arte, Filosofia. Os temas e problemas debatidos foram: o lugar e a importância da literatura no Brasil e no mundo; as políticas educacionais e o ensino de Literatura; a representação da literatura nos livros didáticos; o ensino da literatura nos Cursos de Letras presenciais e em EAD; as atuais discussões da Literatura Comparada no Brasil e em outros centros acadêmicos; a Literatura e o ensino das línguas estrangeiras

Assim, com os Anais ora apresentados buscamos divulgar os registros desse profícuo debate.

ORGANIZADORAS

A COMÉDIA E O ENSINO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Solange Maria Soares de ALMEIDA
Ana Maria César POMPEU
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Homero foi o responsável pela educação de toda a Grécia, suas epopeias alimentavam os espíritos helênicos e ensinavam coisas práticas do dia a dia. Porém, com o início das encenações dramáticas, por volta do século V a.C., coube ao poeta este papel. Enquanto a poesia trágica fazia o homem repensar a sua condição humana, a comédia tencionava fazê-lo questionar seu papel como cidadão ou homem político. Para este estudo, foram selecionadas duas peças de Aristófanes: *As Nuvens* e *As Aves*. Este poeta cômico é o único representante da Comédia Antiga, pois somente as suas peças chegaram completas até os dias atuais. Sua poesia tinha um papel fundamental na educação do povo, e, ciente disto, Aristófanes levava ao palco graves questões.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Riso. Educação.

O POETA COMO EDUCADOR DO POVO

Durante um longo período, Homero foi o responsável pela educação de toda a Grécia. Para os gregos, essa concepção do poeta como educador do seu povo era muito importante. Porém, ao final do século V a.C., essa ideia começa a se modificar. A epopeia, antes cantada pelos *aedos*, dá lugar à atuação do*hypokrites*, no palco teatral. No momento em que a narrativa transmutou-se em ação, de início com a tragédia e o drama satírico e, posteriormente, com a comédia, houve também uma mudança na forma de educar o povo. Através desta atuação no palco, o poeta levava aos cidadãos a sua opinião sobre os acontecimentos ocorridos na *pólis*.

As peças eram apresentadas durante os Festivais Dionisíacos, celebrações cujos eventos e cerimônias eram dedicados a expressar e reforçar a ideologia ateniense e, ao mesmo tempo, mostrar o poder e o prestígio da cidade democrática.As celebrações duravam três dias. Pela manhã, eram encenadas três tragédias e um drama satírico e pela tarde, uma comédia. Entre as várias peças cômicas inscritas, apenas três eram selecionadas para essa ocasião especial, ganhavam o financiamento de um coro e concorriam à premiação do Festival. Encenar uma peça nos Festivais Dionisíacos não era tarefa fácil, o próprio poeta diz na parábase d'*Os Cavaleiros*: "por considerar a produção de uma comédia a tarefa mais árdua que pode haver" (v. 516). E, sem dúvida, o mais difícil era agradar aos jurados, cidadãos oriundos de diversos lugares de Atenas.

Possivelmente, Aristófanes não tinha a intenção de deixar uma obra escrita para a posteridade, mas de fazer uma boa encenação no teatro ateniense, em um dia específico. O texto que escrito é apenas um dos itens que comporiam uma peça. Havia pelo menos mais quatro elementos necessários para uma boa representação: (i) a fala e o tom da voz do ator; (ii) a ação e os gestos em cena; (iii) o cenário, incluindo os trajes e os disfarces e (iv) a música, especialmente, o canto e a dança do coro (MACDOWELL, 1995, p. 1).

De acordo com MacDowell (1995, p. 26), os espectadores não iam ao teatro para assistir a uma sequência de piadas, mas a uma performance na sua forma tradicional, incluindo elementos musicais e religiosos, como também obscenidades e exposição ao ridículo de membros de sua própria comunidade.

Ao encenar uma peça, Aristófanes não queria apenas fazer o público rir, mas tencionava levar aos espectadores algum assunto sério e, quem sabe, de alguma forma, influenciá-los com as suas ideias. E como um bom poeta, também mostrava seu talento, levando novidades à comédia, nunca iguais e sempre inspiradas (*As Nuvens*, v. 547-548).

Jaeger (2010, p. 61) afirma que "a concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo e profundo da palavra – foi familiar aos Gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância". Homero foi o exemplo clássico desta concepção; mais tarde, outros poetas continuariam seu trabalho. O próprio Aristófanes traria na peça *As Rãs*: "às criancinhas é o professor que as ensina; e aos adolescentes os poetas" (v. 1055).

Aristófanes pretendia de todas as formas abrir os olhos do povo, que parecia "adormecido" e era sempre ludibriado pelos políticos. Em *Os Cavaleiros*, o próprio personagem Povo (*Demos*) diz: "Por minha parte, gosto da minha papinha todos os dias, e estou disposto a sustentar um ladrão de um chefe político" (v. 1125-1126).

Aqueles cidadãos que aclamaram a peça *Os Cavaleiros*, de Aristófanes, como vencedora no Festival das Lenéias, de 424 a. C. e dessa forma, apoiaram a investida do poeta contra Cléon, eram os mesmos que há pouco haviam recebido o demagogo como herói. Todos sabiam que a conquista ateniense na ilha de Pilos se consolidara por causa de um plano estratégico de inteira responsabilidade do general Demóstenes e que Cléon havia tomado para si os louros da vitória, ganhando assim apoio das massas populares.

Em Atenas, nos séculos V e IV a.C., havia o predomínio da oralidade, porém a escrita já dava alguns passos firmes. Há boas razões para crermos que Aristófanes costumava escrever suas peças e sabemos que para *As Nuvens* foram escritas duas versões. Não há como afirmar que essa nova peça tenha sido encenada, mas é certo que ela circulou entre os leitores atenienses que, embora não fossem muitos, no perímetro urbano possuíam um bom nível de alfabetização.

Ao final do século V a.C., talvez, percebendo que os atenienses já não tinham o poeta como o único conselheiro e educador da cidade – esta posição já se alterava com a difusão cada vez maior da escrita e, consequentemente, da leitura – Aristófanes aproveita a rivalidade entre os novos sábios surgidos em Atenas e encena a peça *As Nuvens*, em 423 a.C.

CRÍTICA À EDUCAÇÃO N'*AS NUVENS*

Embora muitos estudiosos deem ênfase à crítica filosófica presente em *As Nuvens*, não é esse o seu assunto principal e sim a educação dos jovens atenienses. Mas, como falar de educação, na Atenas do século V a. C., sem falar dos filósofos, incluindo entre estes os que hoje chamamos sofistas? Eram estes os novos educadores e, por isso, o alvo principal da comédia.

Como à época da peça, não havia sofistas atenienses e sabendo que a comédia aristofânica é política – tudo gira em torno da *pólis* –, um cidadão muito conhecido de todos é eleito o representante da nova educação. Segundo Bergson (1987, p. 13), "o nosso riso é sempre o riso de um grupo", portanto, para rir de alguma coisa é preciso fazer parte da "paróquia". E para que o seu personagem pareça verossímil, é preciso que este fale e aja como o esperado, Aristófanes leva ao palco um sofista-fisiologista-metereologista-mago, tudo misturado e amalgamado em um só educador: Sócrates.

No início da peça, um velho camponês, Estrepsíades, lamenta-se, pois não consegue dormir por causa de dívidas contraídas junto a agiotas, para satisfazer seu jovem filho, louco por cavalos. O velho, antes de vida farta e feliz, fora arrastado para dentro de Atenas por causa da guerra, e, segundo ele mesmo, induzido por uma alcoviteira a casar-se com uma moça da cidade, orgulhosa e arrogante. Desta união, nasceu Fidípides, que, criado pela mãe como rico, pede inúmeros e caríssimos presentes ao pai, causando o seu endividamento.

O velho resolve convencer seu filho a frequentar o "pensatório" das almas sábias, local onde se ensinariam mediante pagamento. A intenção de Estrepsíades é que Fidípides aprenda o discurso injusto e, fazendo uso deste, consiga livrá-lo das dívidas. Com a recusa do filho, o velho resolve que ele mesmo irá para a Escola de Sócrates.

Com a entrada do velho no "pensatório", há o encontro com Sócrates. Este tenta, de todas as maneiras, fazer com que o velho aprenda a raciocinar, mas vê que esse é um esforço inútil, por fim desiste e manda-o de volta para sua casa. Desta vez, Estrepsíades obriga o filho a ir ao "pensatório", o jovem, por sua vez, torna-se um discípulo fora do comum, aprendendo tudo rapidamente.

Mas, infelizmente, nem tudo sai como o velho sonhava e ele vê, com tristeza, seu filho usando o argumento injusto contra o próprio pai. Tudo o que ele havia planejado deu errado, então, revoltado, resolve punir os culpados por sua desgraça: Sócrates e os seus discípulos.

UM ALERTA AO PODER DA PERSUASÃO N'*AS AVES*

As peças *Os Acarnenses, Os Cavaleiros e As Aves* também retratam o poder da persuasão.Na peça *Os Acarnenses*, Diceópolis, durante um *agón* com Lâmaco, usa o seu poder persuasivo para convencer o coro de velhos carvoeiros de Acarnes:

> **Diceópolis**
> Mas por que motivo hão-de-vocês sempre, seja de que maneira for receber soldadas dessas, que é coisa que nenhum destes recebe? *(Aponta o Coro)* Em boa verdade, ó Marílades, tu, com os teus cabelos brancos, já foste embaixador uma só vez que fosse? Estás a ver, ele diz que não com a cabeça. E no entanto é um homem sensato e trabalhador. E vocês, Antracilo, Eufórides, Prínides? Já algum de vocês viu Ecbátanos ou a Caônia? Não – dizem eles. Isso está bem para o filho de Césira e para Lâmaco, que, ainda não há muito tempo, nem as contribuições nem as dívidas pagavam. De maneira que os amigos todos lhes diziam "Desanda daqui!", como quem, à tardinha, despeja água suja em que tomou banho.
> **Lâmaco**
> Ó democracia, será que se tem de aturar uma coisa destas?
> **Diceópolis**
> De modo nenhum, claro, a não ser que Lâmaco receba por isso um bom salário!
> [...]
> **Coro**
> Este homem saiu vencedor com a sua argumentação, pois soube levar o povo a mudar de ideias em relação às tréguas (v. 608-619; 626).

É também graças à persuasão, que, n'*Os Cavaleiros*, o Salsicheiro consegue convencer o Povo de que ele será o melhor governante para a cidade:

> **Povo**
> E agora diz-me: qual é o teu nome?
> **Salsicheiro**
> Agorácrito, já que foi na ágora, no meio das discussões, que me criei.
> **Povo**
> Pois bem, é a Agorácrito que confio a minha sorte. E esse tal Paflagônio, que passe por lá muito bem!
> **Salsicheiro**
> Pela minha parte, Povo, vou servir-lhe o melhor que puder, de tal modo que hás-de reconhecer que nunca viste ninguém mais dedicados à cidade dos... Basbaquenses (v. 1257-1264).

Do mesmo modo, na peça *As Aves*, o personagem principal é um grande persuasor. Na tradução escolhida, Adriane Duarte optou por chamá-lo "Bom de Lábia". Vejamos como ele cria todo um mito para convencer o coro de aves de que estas são mais importantes que os deuses para, em seguida, colocá-las contra esses:

> **Bom de Lábia**
> Eu sofro tanto por vocês, que antes foram reis.

Corifeu
Nós, reis? De quem?
Bom de Lábia
Vocês, sim.
De tudo quanto há, a começar de mim, *(apontando Tudo Azul)*
dele, e do próprio Zeus. Vocês são mais antigos, são anteriores
a Cronos, aos Titãs e à Terra.
Corifeu
À Terra?
Bom de Lábia
Sim, por Apolo!
Corifeu
Por Zeus! Isso eu nunca soube.
Bom de Lábia
Ignorante por natureza, sem um pingo de curiosidade,
nunca leu Esopo. Ele afirmava que de todas as aves
a cotovia foi a primeira a nascer, anterior à terra.
Depois o seu pai morreu, doente, a terra não existia
e ele ficou exposto cinco dias. Então ela, num impasse,
sem outro recurso, sepultou o pai na cabeça (v. 465-475).

Convencidas as aves, Bom de Lábia dá início à fundação da cidade aérea. Durante a consagração da nova cidade, Bom de Lábia passa a ser importunado por outros homens, que desejosos em obter também asas, o procuram. Depois de expulsar vários homens: o Sacerdote, o Poeta, o Profeta, Metão, o Inspetor e o Vendedor de decretos, além de dois Mensageiros, o Arauto, o Parricida e Cinésias, é a vez de receber o Delator. Este já chega pedindo asas: "Quem é que distribui asas ao recém-chegados?" (v. 1418); "Asas, preciso de asas! Não pergunte de novo." (v. 1420)

BOM DE LÁBIA
Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas.
DELATOR
E como? Dar asas a alguém com palavras?
BOM DE LÁBIA
Graças às palavras todos levantam voo.
DELATOR
Todos?
BOM DE LÁBIA
Você nunca ouviu a conversa de sempre dos pais com os adolescentes no barbeiro? "Não é terrível que Diítrefes, com sua lábia, tenho dado asas ao meu rapaz para as corridas?" E um outro diz que o dele bateu asas por causa da tragédia e que vive nas nuvens.
DELATOR
Então graças às palavras eles levantam voo?
BOM DE LÁBIA
Isso mesmo. Pelas palavras a mente fica suspensa nos ares e o homem se eleva.
(v. 1437-1447)

Bom de Lábia diz ao Delator que as palavras são asas e que elas são responsáveis pela elevação dos homens. E será através da palavra, que o protagonista conseguirá até dominar os deuses e casar com Soberania, filha de Zeus, tornando-se assim mais astuto que o próprio Olímpico.

A PALAVRA E ALCIBÍADES

Alcibíades é, para muitos, a "personificação" ou a "encarnação" da persuasão. Segundo Plutarco, "por nada tinha ele (Alcibíades) mais apreço do que impor a sua autoridade sobre a multidão a partir do poder de sedução da sua palavra" e "quando se lançou na política, ainda que fosse um adolescente, eclipsou a maior parte dos oradores" (*Vida de Alcibíades*, 10, 3; 13).

Na peça *As Nuvens*, Aristófanes traz o personagem Fidípides: um jovem cavaleiro, filho de um agricultor abastado e uma nobre arruinada, que deixa o pai endividado por causa dos seus gastos com cavalos. Entre esse personagem e Alcibíades, várias semelhanças podem ser apontadas: os dois descendem, por parte de mãe, da família Alcmeônidas; os dois foram discípulos de Sócrates; os dois gastam a fortuna da família em jogos hípicos e, além disso, os dois apresentam problema de sigmatismo.

Por sua vez, a referência a Alcibíades na peça *As Aves* poderia até passar despercebida se não relacionássemos a época de sua encenação, 414 a.C., à situação política de Atenas. Segundo Adriane Duarte:

> *As Aves* é uma festa com um travo amargo, uma exortação à palavra e um alerta aos perigos da sedução. Num momento em que Atenas, seduzida pelo discurso de Alcibíades, decidiu expandir seu império enviando para a Sicília uma expedição sem precedentes, cuja derrota selaria o destino ateniense na Guerra do Peloponeso, esse alerta é mais do que natural. (ARISTÓFANES, *As Aves*,introdução, 2000, p. 26)

Aristófanes não poderia deixar Alcibíades fora dessa peça. Por causa do seu enorme poder de persuasão podemos, perfeitamente, relacioná-lo com o protagonista, Pisetero ou Bom de Lábia,[1] que consegue dominar a todos, até Zeus, através da sua palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pequena amostragem, é possível perceber que Aristófanes, através de suas peças, tentava educar o povo. Por ter um caráter contemporâneo e local, a comédia conseguia levar ao palco, muitas vezes, de forma "nua e crua", os problemas da *pólis*. A intenção do poeta era alertar os cidadãos para o que ele considerava prejudiciala Atenas, como a nova educação dos jovens e o perigo do poder de persuasão de Alcibíades.

N'*As Nuvens*, a busca pelo aprendizado do manejo da palavra norteia o caminho, um tanto tortuoso, do "enrolão" Estrepsíades, e, no entanto, só será apreendido pelo jovem Fidípides. Nesta peça, além da crítica à figura do persuasor, há uma crítica severa à nova educação trazida para Atenas pelos novos sábios ou "sofistas", como estes seriam chamados posteriormente. Para isso,

[1] Na tradução de Adriane da Silva Duarte.

Aristófanes leva ao palco uma forte oposição entre a antiga educação e a nova, ora representada por pai e filho, ora pelo agricultor e pelo filósofo.

Também plena de crítica à persuasão, a peça *As Aves* faz uma alusão à Teogonia, de Hesíodo, com a sua Ornitogonia, através da qual será exposto todo o esvaziamento do discurso retórico do personagem. O ovo é cheio de vento como é o discurso de Bom de Lábia. Se o ovo é oco, a linhagem dos pássaros nunca existiu tampouco a cidade existirá. Em um momento de grande tensão política, Aristófanes levou ao palco esta peça. Mais uma vez, o poeta tentava alertar os atenienses contra um perigo iminente: a derrocada do poderio de Atenas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *As Aves.* Tradução: Adriane S. Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *As Nuvens*. Tradução: Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *As Rãs.* Tradução:Tradução de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Os Acarnenses*. In: POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso Matuto:* uma abordagem antropológica do cômico na tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearenses. Curitiba: Appris, 2014.

_____. *Os Cavaleiros.* Tradução: Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1985.

BERGSON, Henri. *O riso:* ensaio sobre a significação do cômico. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.

DUARTE, Adriane Silva. *O dono da voz e a voz do dono:* a parábase na comédia de Aristófanes.São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia:* a formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MACDOWELL, Douglas M. *Aristophanes and Athens:* an introduction to the plays. Oxford: Oxford, 1995.

O'REGAN, Daphne Elizabeth. *Rhetoric, comedy, andtheviolenceoflanguage in Aristophanes' **Clouds***. New York: Oxford University Press, 1992.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas:* Alcibíades e Coriolano. Tradução de Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: CECH, 2010.

POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão:*A Justiça na Pólis. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

A DUALIDADE DE LOUISE MALLARD EM THE STORY OF AN HOUR DE KATE CHOPIN

Débora Lorena LINS
José Vilian MANGUEIRA
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer um estudo acerca da representação do sujeito feminino, mais especificamente na condição do matrimônio, no conto "A história de uma hora", da escritora regionalista Kate Chopin. Este artigo é divido em dois eixos temáticos, sendo o primeiro direcionado a crítica literária feminista e a segunda diz respeito à análise da protagonista Louise Mallard, senhora que apresenta uma dualidade enrustida após a suposta morte do marido em um acidente de trabalho. Mesmo com um marido amoroso, Louise sente a euforia ao perceber que não se alunaria mais perante um outro ser e poderia, então, viver saudosamente os anos futuros como ser livre, tanto de corpo quanto de alma.

PALAVRAS-CHAVE: Casamento; Feminino; Dualidade; Kate Chopin.

INTRODUÇÃO

Por centenas de anos o sujeito feminino foi visto como um ser inferior dentro das inúmeras sociedades que foram construídas ao longo dos anos, tornando-se alvo de grande repressão e, por vezes, tratado como um ser sem pensamento próprio, desejos ou expectativas, tendo que viver sujeito a padrões por vezes abusivos e contraditórios. Por essa razão e inúmeras outras, este sujeito feminino tem sido alvo de estudos há centenas de anos, principalmente pelas correntes feministas que ganharam mais força e visibilidade nos anos 70 nos EUA, assim como os demais movimentos em prol de minorias. A partir de então, questões sobre a subjetividade, independência e identidade feminina ganharam novas perspectivas, sendo a literatura uma das principais ferramentas para os estudos acerca das mulheres, explicitando a realidade que por muitas vezes foi maquiada.

A literatura é assim tão importante para estes estudos de gênero e identidade, pois foi uma forma de voz encontrada para se apresentar as insatisfações e anseios dessas mulheres apreendidas apenas no espaço doméstico. Devemos ressaltar que nem sempre isso foi permitido, muito pelo contrário. Por muitos anos o poder da escrita era destinado apenas ao sujeito masculino, aquele que ditava como deveriam portar-se as mulheres solteiras e principalmente as casadas. Aquela mulher que desafiava exercer a atividade da escrita, recebia críticas negativas e por vezes tinha seus livros recusados. A partir disso deu-se início as publicações femininas por meio de pseudônimos

masculinos, que só em alguns casos eram revelados escritos femininos após o sucesso dos livros, como no caso das irmãs Brontë. Dentre tantas escritoras que ousaram entrar nesse mundo e desafiar as leis masculinas, podemos citar a consagrada escritora Virgina Woolf (1882), considerada uma das primeiras mulheres a escrever sobre crítica feministas e levantar questões como a busca da mulher por um teto todo seu e independência. Contudo, trazemos para nossa discussão uma escritora de um período anterior ao de Virginia, escritora esta cuja seu nome ecoa até hoje como uma das principais escritoras norte-americanas, Kate Chopin.

Filha de um imigrante Irlandês e de uma crioula da comunidade Francesa, Chopin foi uma escritora que esteve muito à frente do seu tempo e levantou questões que fugiam aos conceitos do século XIX.Em sua escrita há uma ampla discussão sobre questões relacionadas ao casamento, sobre os papeis dos homens e das mulheres, sobre a postura esperada do gênero feminino imposta pela ideologia da sociedade no seu tempo; sobre direitos e desejos das mulheres, tanto no anseio pela liberdade, quanto pela igualdade entre os sexos e pelo desejo sexual feminino. Kate mostrou possibilidades para as mulheres daquela época, por isso foi alvo de críticas e teve trabalhos que acabaram não sendo publicados, pois era discutido que as mulheres poderiam ser influenciadas ao ler obras onde as personagens femininas transgrediam as leis morais que eram padronizadas no século XIX, visto que as mulher não deveriam pensar em si mesmas, mas nas suas obrigações como mulher para servir seus maridos e os filhos. Em suas construções, Kate Chopin passou a usar metáforas em seus trabalhos, deixando a real natureza destes nas entrelinhas, ficando destinado aos leitores o cargo da interpretação para que enfim decifrassem o que havia por trás de suas metáforas. Em suas obras, o desejo de liberdade de muitas mulheres cresceu, surgindo ainda outras autoras com o mesmo desejo de Chopin, do patamar de igualdade entre homens e mulheres.

A individualidade, o melodrama, o sentimentalismo e a reconciliação se fazem presente em cada obra de Chopin. De acordo com as suas obras, o casamento é geralmente visto como uma decepção para a mulher. Em seus trabalhos podemos ver a imagem de mulheres em busca da liberdade, dos direitos iguais, do espaço externo a casa e do prazer sexual. Mulheres insatisfeitas com a vida que levam e que buscam uma libertação, mas que por uma outra razão, algumas personagens terminam voltando e se entregando aos seus maridos em reconciliação.

Tendo apresentado as principais característica desta escritora, nos propomos a analisar o conto “The story of an hour” com o intuito de desvendar a personagem Louise Mallard em sua individualidade, e assim, encontrar o motivo de sua dualidade. Visamos com esse trabalho contribuir para os estudos acerca do sujeito feminino, como na área de estudos feministas e da escritora Kate Chopin.

O EXISTENCIALISMO FEMININO

Ao se olhar para a realidade das mulheres nos dias atuais, observar o grande número de mulheres exercendo cargos importantes dentro da sociedade, cursando universidades e sendo independentes, pode-se pensar de imediato que são atividades comuns, possíveis de serem exercidas por qualquer indivíduo. No entanto, estas tarefas consideradas banais, são conquistas consideravelmente recentes para as mulheres que, por centenas de anos foram excluídas da sociedade num todo e enclausuradas no ambiente doméstico, onde colhiam igualmente dos estigmas criados pela sociedade acerca das mulheres e suas obrigações.

Tudo começa do berço: a repressão das mulheres não se dava apenas no exterior da casa ou quando partiam para a casa do seu esposo, num casamento arranjado. Desde a infância as mulheres tinham um tratamento diferenciado dos seus irmãos. Enquanto os meninos eram educados para irem para escolas, tinham direito a leitura e ao espaço exterior da casa, as meninas cresciam sem direito à educação: eram moldadas para lavar, passar, servir. Tudo isso tinha um propósito: o casamento. Não havia expectativa para as meninas, pois em nenhuma hipótese elas seriam mandadas para a escola, teriam direito a transitarem entre a rua e a casa, tinham apenas que aprender a obedecer e a se tornarem boas esposas. Sobre este assunto, em seu ensaio "Um teto todo seu", Virginia Woolf levanta uma situação na qual Shakespeare teria uma irmã tão talentosa quanto ele e, com os mesmos anseios por conhecer o mundo e aflorar sua imaginação, contudo, lhe era negado toda e qualquer oportunidade de desabrochar como pessoa e escritora:

> Enquanto isso, sua extraordinariamente bem dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola.Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. [...] Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs do sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo. Cedo, porém, antes de entrar na casa dos vinte anos, ela deveria ficar noiva do filho de um negociante de lã da vizinhança. (WOOLF, 2004, p. 59,60)

A partir deste fragmento podemos reafirmar nossa fala anterior: a mulher era moldada para o casamento. Todo e qualquer conhecimento que as meninas viessem a adquirir não era pelo simples e saboroso sabor de conhecimento, mas para agradar a um ser em especial, que na maioria das vezes era desconhecido. Sendo assim, alguns dos talentos esperados das mulheres era o dom para: pintar, bordar, tocar piano, ser dócil e prestativa. Quanto a leitura e a escrita, se houvesse, era um tanto quanto limitado, apenas para adoçar os momentos do 'amado' com uma leitura numa voz suave. Por essa e outras razões, muitas mulheres se tornavam apáticas desde jovens, pois já tinham predefinido um futuro escolhido por suas famílias.

Apesar de tudo, o casamento era a melhor opção para a mulher tendo em vista que "Diante das condições que a impossibilitava de garantir sustento por si mesma, a única saída para a mulher era o casamento que, por sua vez, contribuía ainda mais para o seu afastamento do mercado de trabalho" (SILVESTRE, 2006, p. 53), assim, não tendo condições para sustentar a si mesma, toda mulher tinha que encontrar um sujeito que, ao receber um dote de sua família, casar-se-ia com a filha e leva-la para uma vida tranquila e segura. Porém, nem sempre estes casamentos tinham como base a felicidade e o amor, mas o inverso. Muitas mulheres levavam uma vida infeliz, sem direito algum de manter sua individualidade, sonhos e estudos. Uma vez casada, a mulher deveria se doar de todo o corpo e espírito para o bondoso marido, tendo que agradá-lo de toda forma possível sem medir esforços, mesmo que para isso tivesse que abdicar de si mesma e, de fato o acontecia, pois a vida restringia-se ao cuidado da casa e dos filhos e, quando a noite chegava tinha que agradar sexualmente o seu parceiro sem demonstrar emoções ou prazer, afinal, ela não estava lá para sentir prazer, mas para dar.

Com todos os abusos e opressões, muitas mulheres buscaram encontrar a fuga da realidade que viviam, algumas cometiam suicídio, outras fugiam, outras enlouqueciam. Mas, em um dado momento as mulheres resolvem lutar por seus direitos e tomar a voz que lhes é de direito e o espaço na sociedade que lhes foi tomado. A partir desses movimentos:

> O casamento e a moralidade sofrem mudanças substanciais. A liberdade excessiva permitida ao homem, em contraponto às poucas opções e à liberdade restrita concedida à mulher transmudam-se diante da liberação feminina, que alcança novo patamar em uma sociedade

Assim, com muita luta as mulheres conseguiram alcançar algum espaço na sociedade, assim como conquistas como o direito ao voto, a escolha do casamento, e as demais que já foram citadas no início dessa discussão. Contudo, a luta pelos direitos iguais continuam e tem ganhando cada vez mais destaque e força no corpo-social. Muito embora ainda há muito o que se conquistar, ideologias a se desconstruir, o papel do casamento tem ganhado um novo significado nos dias atuais. Ainda existe mulheres que não o desejam, como sempre existiu, ainda há mulheres que o veem como última esperança, mas o poder da escolha hoje reside nas mãos de cada um e não mais é necessário que as mulheres levem as vidas infelizes numa sociedade repressora como até poucos anos, comandada unicamente por aqueles do sexo masculino.

A DUALIDADE DE UMA MULHER CASADA

Partindo de uma descrição um tanto quanto superficial do conto "The story of an hour" ou "A história de uma hora", pode-se dizer que a narrativa apresenta a história de Louise Mallard, uma

esposa amora e frágil que se depara com a chance de ser livre e realizar o seu principal desejo: viver sem uma vontade superior dobrando a sua própria. A história se inicia com a cuidadosa notícia da morte do senhor Mallard para sua esposa, que tinha problemas de coração. Após a notícia dolorosa, Louise, abalada, se retira para sentir sua dor em seu quarto, no entanto, descobre em seu íntimo uma súbita felicidade, seguida da esperança pelo futuro e de uma vida longa. Contudo, quando retorna do quarto para a companhia das demais pessoas, Louise se depara com seu marido entrando na sala e tem um ataque cardíaco, tendo sua morte diagnosticada por uma súbita felicidade, porém, ela e o leitor conhecem a real causa do ataque fulminante: a decepção pelo futuro perdido.

Dentro do conto podemos encontrar alguns elementos que o classificam como um conto feminista, uma vez que uma das principais características das obras de Kate Chopin é a presença do feminino em suas obras, além das demais que já expomos na apresentação deste trabalho. Neste em especial, nos deparamos com uma mulher sedenta por liberdade; liberdade esta que a possibilitaria uma vida fora das restrições impostas pela figura masculina. Contudo, salientamos que, em momento algum dentro da narrativa a protagonista deixa vestígios de que o senhor Mallard tenha sido um mal marido ou que tenha deixado de cumprir suas obrigações como marido; pelo contrário, ela mostra que o marido a tinha amado. Ao saber da morte do companheiro, sua primeira reação é a da esposa devastada, que sofre e chora nos braços daqueles próximos a ela. Apesar desta morte representar algo maior para ela, no caso, a liberdade, é natural que Louise não demonstre o jogo de emoções contrárias que se passam dentro dela, tendo em vista que o natural para a sociedade seria a mulher se fechar dentro de si, e não o contrário. Aproveitamos esse momento de nossa análise para retomar outra característica da escritora: em suas estórias os maridos não são ruins para suas esposas, mas sim bons, sendo alguns até amorosos e submissos a elas. Porém, suas esposas não se conformam com a ideia de serem casadas e terem deixado para trás suas famílias e possibilidades de futuro.

Casar para a mulher significa perder a sua liberdade e, principalmente, sua identidade. É o que acontece em “A história de uma hora”: A protagonista não tem uma identidade, ela vive na sombra do marido. Esta hipótese se confirma com o fato de ela não ser chamada por seu nome no início da história. No momento em que a senhora ainda está casada, ela é chamada apenas pelo sobrenome do seu marido, Mallard, e não pelo seu próprio. Para tanto, ela só passa a ser chamada de fato por seu nome, Louise, quando fica viúva. Assim, ficar viúva é sinônimo de resgatar sua identidade; é, pois, um recomeço para a vida, pois não há mais a figura masculina para ditar os seus passos, sua voz e o seu espaço.

Este sentimento de esperança e alívio de Louise quanto ao futuro se apresenta em algumas passagens: [...] “Mas ela enxergou além daquele momento de amargura, uma longa sequência de anos por vir que pertenceriam por completo a ela.” (CHOPIN, 2011, p. 81). Nessa passagem

podemos nos deparar com o verdadeiro sentimento de Louise em relação a morte do marido; No fim, ela sentia um certo pesar por sua perda, afinal, houveram momentos de amor entre os dois, mas a liberdade significava mais para ela. Os anos que estavam por vir seriam unicamente dela, para realizar seus desejos, para viver como julgava ser correto, para expor seus pensamentos e sentimentos. Esse desejo se confirma na passagem que se segue:

> "Não haveria ninguém para viver por ela os anos futuros; ela viveria por si mesma. Não haveria uma vontade poderosa dobrando a sua com aquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem." (CHOPIN, 2011, p. 81)

A partir daquele momento ela enxergava um renascimento para ela mesma, como uma nova chance para viver sua vida e, dessa vez, sem alguém para reprimi-la, dizer o que deveria fazer, pensar ou falar. De agora em diante ela seria dela mesma, sem um homem para afogar sua subjetividade. Esse futuro é tão desejado que ela que, no decorrer de toda a situação a imagem que aparece do mundo é de primavera, cheiro de chuva, representando assim o enterro da repressão e o nascimento da independência, da época feliz e fértil.

Portanto, a carta de alforria finalmente tinha chegado de uma forma natural como um presente divino para que Louise pudesse finalmente começasse a viver como sempre desejou, já que com o casamento ela não o podia. Não que fosse completamente infeliz em seu casamento, mas a protagonista não tinha anseio de ter uma vida longa quando imaginava os tantos anos que teria que viver abdicando de si mesma; Podemos destacar este pensamento no seguinte trecho "Sussurrou uma reza curta: que a vida fosse longa. Ainda ontem pensara, com um estremecimento de medo, que a vida poderia ser longa." (CHOPIN, 2011, p. 82). Destarte, Louise enquanto mulher casada desejava então que a sua vida fosse curta, pois o seu papel era apenas satisfazer às vontades do marido e cumprir as atividades domésticas, sem motivações para continuar vivendo, sua alternativa é sentar e esperar o dia que sua liberdade chegue através das mãos divinas. No entanto, seu desejo por uma vida longa surge com a notícia da morte do marido, havia então esperança para a felicidade.

No século XIX, as mulheres ainda tinham seu espaço restringido; O ambiente doméstico pertencia as mulheres enquanto o da rua pertencia aos homens, o que demonstrava a diferença e superioridade dos cargos entre feminino e masculino. A rua proporcionava aos homens independência, era o lugar no qual trabalhavam e ganhavam dinheiro, tenho o livre arbítrio para transitar por onde desejassem. Já o espaço feminino restringia-se unicamente à casa, tida como uma espécie de prisão, onde seus passos eram limitados, ficando assim, a depender do que os homens traziam de fora, sem interagir com o exterior, tornando-se dependentes dos seus maridos.

No conto, o espaço da mulher se limita a casa, principalmente ao quarto o casal, lugar que certamente fora palco de lamentações de Louise. No entanto, o mesmo lugar que a aprisionava enquanto submissa serve de abrigo para a descoberta da liberdade da protagonista. Nesse espaço, a mulher ganha seu lampejo de liberdade a partir da janela que fica no quarto; É por meio dela que Louise vê o que há além do espaço que se encontra em casa e isso a encanta. O que é exterior começa a interagir também com o interior, a partir dos sons que entram pela janela, sons estes das pessoas e dos pássaros.

Ainda em seu espaço privado, ao aceitar o que estava reservado para si, Louise assume uma postura de autonomia, o seu semblante muda, trazendo à tona a transformação que ocorreu dentro dela. Era então uma mulher livre e que não precisava andar cabisbaixa sobre a sombra de nenhum outro ser. No entanto, essa liberdade não dura muito, pois ao descer a escada se depara com seu marido entrando pela porta da frente. Sua liberdade acabara de ser tomada e a personagem se vê voltando para a velha vida, para a velha sombra e pro velho espaço, sem voz e sem vez. Assim, após tamanha decepção, tem um ataque cardíaco e morre aos pés do marido. A liberdade uma vez conquistada não podia ser tomada, então a personagem encontra-a de outro modo, através da morte que é sinônimo de libertação de corpo e alma.

Há um último ponto que podemos perceber mesmo após a morte da personagem Louise: Com o retorno do marido a voz masculina predomina no lar: diante dela a voz do feminino que ainda está presente se limita ao choro compulsivo e a voz masculina é duplamente empoderada: primeiramente porque a voz que diagnostica a morte da esposa é uma voz masculina, marcada pelo poder de um gênero autônomo e também por ser a voz de vários médicos: todos homens. Esta superioridade é trazida pela voz da razão por, através dela se acreditar que a mulher morre de felicidade fulminante ao ver o marido vivo. No entanto, apenas o narrador e o leitor conhecem a verdade mais íntima de Louise.

Portanto, Louise se mostra uma mulher dúbia por apresentar uma natureza para aqueles que a cercam e, dentro dela ter uma essência contrária. Contudo, essa dualidade se torna necessária, pois dentro de uma sociedade patriarcal não é permitido que uma mulher exponha uma natureza que não seja a esperada e moldada pelo patriarcalismo. Em razão disso, muitas mulheres ficavam loucas ou suicidavam-se, por ter que abdicar de si mesmas. Dessa forma, para não receber ainda mais repressões do que lhe era imposto, Louise mantem dentro de si este lado ‘indócil’, ficando salva do exterior e suas influências, como também, consequências.

CONCLUSÃO

Diante da discussão traçada até aqui, fica evidente que as mulheres por muitos anos foram reprimidas e tiveram seus direitos suprimidos por vozes opressoras da sociedade, sendo dente elas a do gênero masculino. Aos longos dos anos inúmeros valores foram construídos e enraizados, transformando a imagem do sujeito feminino em um ser indefeso, inferior e incapaz. Porém, com a literatura, muitas mulheres conseguiram mostrar suas vozes para o mundo, apresentando a realidade do que é ser mulher, que nem todas as mulheres almejam viver na sombra dos homens, mas que são seres com vontade própria, ambiciosas por terem uma vida com liberdade de escolha, de expressão, como também de traçarem seus futuros com os mesmos direitos dos homens.

Muitas foram as escritoras que apresentaram essa realidade e inspiraram milhares de mulheres para lutarem por seus objetivos, uma destas precursoras foi Kate Chopin, que mesmo recebendo críticas e tendo alguns de seus textos rejeitados, encontrou meios para mostrar no que também consistia a vida das mulheres, que nem sempre eram tão felizes e realizadas. É o caso da protagonista de nossa análise, Louise Mallard. Ao tomar como parâmetro o que a sociedade vê e espera de uma mulher casada, pode-se considerar que Louise é uma mulher feliz e realizada por ter um marido amoroso e uma vida consideravelmente pacata, contudo, esse moldar da sociedade que a impede de realizar os seus sonhos, de ter uma independência e uma vontade própria a faz alimentar dentro de si uma Louise com anseios totalmente diferentes do que a faz transparecer, sendo assim, uma fuga para não se perder de si mesma, de não deixar morrer sua essência e os seus desejos.

REFERÊNCIAS

CHOPIN, Kate. *Kate Chopin*: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante;BROSE, Elizabeth R. Z. (Org.). Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

MORAES, Rita Mara Netto. *A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção.* Florianópolis: UFSC, 2009.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. *Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin.* Araraquara: UNESP, 2006.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu.* Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2004.

A INFÂNCIA NO CONTO MENINÃO DO CAIXOTE

Maria José da SILVA

Manoel FREIRE

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir a infância no conto *Meninão do Caixote* de João Antônio Ferreira Filho. Buscamos identificar de que maneira o escritor retrata temas como a exploração infantil e a marginalização. Discorreremos ainda sobre a vida de João Antônio Ferreira Filho e as concepções de Platão e Rousseau, confrontando essas duas visões diferenciadas sobre a infância. Constatamos que João Antônio Ferreira Filho retrata as pessoas ditas "margilizadas", constrói através da sua literatura uma valorização de aspectos da sociedade que durante muito tempo foi deixada a margem dos textos literários. No conto *Meninão do Caixote* podemos perceber a exploração infantil através de Vitorino que inicia o Meninão do Caixote no mundo dos jogos e passa a desfrutar das apostas realizadas.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; Marginalização; Meninão do Caixote; João Antônio.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na contemporaneidade a infância é um tema bastante recorrente nos textos literários, representada por personagens infantis como o próprio Meninão do Caixote, que narra o enredo sobre a ótica de um menino que adentra no submundo dos adultos e acaba por vivenciar situações que o deixam em um conflito interno de optar entre o mundo dos jogadores e o ciclo familiar.

Segundo Gagnebin (1997) a infância não é uma categoria dita natural, mas estritamente histórica e consequentemente existe uma relação entre a infância e o pensamento filosófico. Para constatar essa relação são destacadas duas linhas de pensamento.

> (...) A primeira, nasce com Platão, atravessa a pedagogia cristã com Santo Augustinho, por exemplo, e chega ate nós através de racionalismo cartesiano, nos diz que a infância é mal necessário, uma condição próxima do estado animalesco e primitivo (...) (GANEBIN, 1997. p. 170).

Como podemos perceber a autora discute a teoria de Platão sobre a infância, expondo que nesta primeira linha de pensamento, as crianças são consideradas como seres irracionais, pois apresentam a privação da comunicação oral, por isso que elas são conceituadas como selvagens. Assim, é nesta fase da vida em que elas devem ser corrigidas nas suas limitações de egoísmo e nas suas tendências selvagens.

> A segunda linha, é importante ressaltá-lo, também nasce em Platão, atravessa o renascimento com Montaigne e chega a nossas escolas ditas alternativas do romantismo de Rousseau (...) (GANEBIN, 1997.p. 171).

Esta segunda linha se diferencia da primeira, pois vê a criança não mais como um "animal" que precisa ser domesticada, mas como um ser que necessita de uma preparação coerente da alma, respeitando seus limites, e naturalmente a criança se desenvolverá no seu ritmo de inteligência.

Considerando estas discussões feitas por Platão e Rousseau, constatamos controvérsias em relação ao tratamento das crianças durante a sua infância, mas é com a concepção de Rousseau de 1762 no livro Emílio que ocorre uma mudança que transforma a pedagogia, agora a criança passa a ter voz nas teorias e nas literaturas. Pois como bem sabemos durante muitos anos a criança era vista à margem da sociedade, ocupando uma função apenas como "enfeite", como se realmente não existissem.

Essas observações nos mostram como a criança é vulnerável em relação aos adultos, pois elas dependem exclusivamente dos pais ou de qualquer outro adulto para seu desenvolvimento ensino-aprendizagem. Assim mais que ingênuas as crianças são consideradas muitas vezes incapazes de perceberem o que acontece ao seu redor, no entanto, constatamos que essa fragilidade infantil aponta verdades que os adultos não querem perceber.

> Verdade política da presença constante dos pequenos e dos humilhamos que a criança percebe, simplesmente, porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais (...) (GANEBIN, 1997.p.0182).

Assim sendo, está mais que comprovado que os pequenos têm uma percepção do que ocorre ao seu redor, mas claro, com um olhar diferenciado, pois não esquecemos que as crianças percebem as situações familiares e sociais, só que, elas não conseguem entendê-las. Por isso a necessidade de uma orientação, mas sempre considerando a capacidade crítica das crianças interagirem com o meio social em que estão inseridas.

Pensando nisso, João Antônio Ferreira Filho, cria um personagem infantil para tematizar o seu conto, que retrata um mundo das sinucas em que seu personagem principal é um menino que conhece muito cedo a malandragem. Discutir temas como marginalização é impossível não falarmos do grande contista João Antônio, de origem humilde, nascido no subúrbio de São Paulo, formado em Jornalismo. João Antônio é conhecido pela sua literatura que trabalha com a valorização de aspectos sociais através de uma linguagem simples, mas rica em léxico de palavras nascidas do cotidiano, e os seus contos são interligados a uma parte da sociedade que está à margem, excluídas, pois seus textos literários exploram o submundo, somando o seu talento e à sua experiência pela gente que povoa seus livros admiráveis.

O conto de João Antônio Ferreira Filho vai além de apenas tematizar os jogos de sinuca, pois o que é mais significado neste conto é o olhar de um garoto que narra a sua visão sobre esse

mundo que está à margem da sociedade, então o conto Meninão do Caixote, quebra os próprios limites e vai além das histórias de uma criança na sua infância. O próprio Cortázar (1974) nos diz que:

> Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR,1974.p.153).

Utilizaremos como base teórica Cortázar (1974) e Gagnebin (1997) e entre outros. Já na análise recorremos à obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*(1963) de João Antônio Ferreira Filho, mais especificamente a um conto que pertence a essa coletânea, *Meninão do caixote*(1984).

ANÁLISE DO CONTO

O conto *Meninão do Caixote* inicia com um narrador contado o desfecho do enredo "Foi o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava" (p.115). Neste trecho percebemos que o narrador propõe narrar o fim de Vitorino após o Meninão do Caixote deixá-lo, como Vitorino era o gerenciador do Meninão do Caixote ocorria uma relação de dependência desse homem, que acabou no mundo das drogas e terminou nos botecos como tantos outros.

Posteriormente o narrador agora identificado como o Meninão do Caixote começa a relembrar a sua infância na Vila Mariana, "Quando papai partiu no G.M.C, apertei o nariz contra o vidro da janela, fiquei pensando nas coisas boas de Vila Mariana. (p.115)". Neste momento o menino lembra todas as coisas boas do lugar onde morava, "Carrinho de rodas de ferro (carrinho de rolimã, como a gente dizia), pelada todas as tardes, papai me levava no caminhão... (p.115)". Assim, era a infância do Meninão do Caixote na Vila Mariana, que apesar dos castigos físicos da mãe, era uma infância feliz, pois o menino tinha o pai presente e um amigo para brincar. Nesta primeira página do conto podemos constatar que quem narra à história é um menino que lembra com amor a sua infância, mas que a partir da próxima página tudo mudará.

Na segunda página o narrador já inicia: "Agora na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no seu caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar (p. 116)". Neste trecho podemos identificar que atualmente tudo havia mudado na vida do meninão, agora morava na Lapa, na qual não tinha mais o amigo para brincar, o pai sempre viajando e a mãe sempre costurando. Ainda na página 116 o meninão caracteriza o seu pai como um moço folgado, que sempre fazia os seus gostos de criança e quando acontecia algum desentendimento em casa saia e ia tomar cerveja. Em contraponto a sua mãe estava sempre nervosa, pois o marido quase sempre estava viajando. Até aqui podemos perceber um desequilíbrio familiar,

pois o menino se questionava sobre o motivo da sua mãe está sempre com os nervos aflorados e a ausência paterna era algo que muito lhe incomodava.

Mas no conto ocorre uma reviravolta durante as páginas 118 e 119, pois é a parte do enredo em que o menino fica preso no bar Paulistinha e tem esse primeiro contato com o mundo dos jogos de sinuca. “Fiquei preso no Bar Paulistinha. No Paulistinha havia sinuca e só então eu notei (p.118)”. Então é nesse momento que o menino conhece Vitorino e começa a sentir uma admiração por esse homem malandro. “Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala. Um interesse pontudo pelo homem dos olhos sombreados (p.119)”. Portanto, agora o menino começa perceber outro mundo que antes não conhecia e passa a frequentar o bar Paulistinha.

Até a página 119 podemos observar que o narrador ainda é uma criança que mesmo deslumbrada com os jogos de sinuca ainda é inocente com relação às malandragens do mundo dos adultos. Mas a partir da página 120 o menino começa a jogar através de Vitorino que o inicia nos jogos e ganha o nome de Meninão do Caixote, e de agora em diante adentra no mundo dos adultos e na malandragem. “Um dia peguei no taco. Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais (p.120)”. E como era pequeno tinha que subir em um caixote de leite condensado e por isso ficou conhecido como Meninão do Caixote. “Porque me trepasse num caixote e porque já me chamassem de Meninão...Meninão do Caixote...(p. 121)”.

Após esse momento o Meninão ganha fama entre os jogadores de sinuca com seu jogo, sua coragem e sua calma. Não tinha medo de ninguém e isso era mais uma qualidade que mudou totalmente a sua vida, além de ganhar renome o Meninão tem a sua primeira relação sexual com uma prostituta. “Dei-me com toda canalha. Aos catorze, num cortiço da Lapa de baixo conheci a primeira mina (p. 121)”. Então o menino adentra no mundo da malandragem, mas jogava escondido porque não queria brigar com sua mãe. “Jogava escondido, está claro. Brigas em casa, choro de mamãe (p. 122)”. Consequentemente começa a se prejudicar na escola, pois faltava muito para jogar e não tinha interesse nos estudos.

Chega um momento no conto em que fica bem explicito que Vitorino era o patrão do Meninão do Caixote. “Vitorino era meu patrão. Patroou partidas caríssimas, partidas de quinhentos mil réis (p. 123)”. Mas o meninão começa a enxergar que a divisão do dinheiro não era justa e cheia de sócios. “Aquilo. Aquilo me desgostava. A divisão cheia de sócios, de nomes de mãos a pagarem no meu dinheiro (p. 123)”. Então é evidente que Vitorino utilizava da sua experiência de malandro para explorá-lo nos jogos.

O meninão do Caixote sente muito a ausência do pai e justifica as suas atitudes pela essa falta paterna. “E papai estando fora, eu já fazia madrugada, resvalando, sorrateiro (p. 124)”. “Se Papai estava fora, eu acabava na mesa (p. 124)”. Mas tentou diversas vezes deixar o jogo, no entanto Vitorino sempre o convencia de voltar à malandragem. Então chega o grande dia do último

jogo do Meninão do Caixote com Tiririca, após muita insistência de Vitorino o Meninão joga essa ultima partida. “O último jogo. O jogo era na Vila Leopoldina, que assim marcou Tiririca (p. 126)”.

Reconhecemos que há uma contradição no Meninão do Caixote, pois mesmo com a vida de malandragem e o status de “pequeno homem” ele preocupava-se em voltar para almoçar com a mãe “Prometera voltar em casa para o almoço (p. 126)”, ou seja, é como se a criança dentro dele revivesse ao pensar na mãe que deixara em casa a sua espera. Então, o Meninão do Caixote é uma criança adultizada muito cedo, mas que mesmo assim ainda existiam resíduos de um menino que queria a proteção e os cuidados maternos.

O jogo com Tiririca não era fácil e o Meninão do Caixote sabia, mas mesmo assim não teve medo de enfrentá-lo. Iniciou-se então o jogo e Tiririca não queria parar, a cada partida uma nova aposta, mas o Meninão do Caixote ganha e o jogo acaba. Então é que surge a mãe do Meninão com o seu almoço “Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde, vinha miudinha, encolhida, trazendo uma marmita. Não disse uma palavra, me pôs a marmita na mão (p. 129)”. Depois dessa atitude de generosidade e carinho da mãe o Meninão do Caixote não aguentou e começou a chorar, abandonou os colegas de jogo e jurou que nunca mais voltaria a jogar.

Então, o Meninão encaminha-se para sua mãe e acontece o grande reencontro entre mãe e filho. Uma cena que não precisou de diálogos para nos mostrar o sentimentalismo e a poesia do escritor João Antônio no final do conto, através da união simbólica das mãos do Meninão do Caixote e de sua mãe. “Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua (p. 129)”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto *Meninão do Caixote*, encontramos a representação da infância de um menino que morava nos subúrbios de São Paulo, em que tematiza os jogos de sinuca através de um menino que vive uma transformação na sua infância, a mudança da Vila Mariana para Lapa e a descoberta do bar Paulistinha, ou seja, o Meninão do Caixote encontra nesse bar jogadores que lhe dão atenção, coisa que ele não tinha em casa, já que, o menino sofria pela ausência do pai e do amigo Duda e sofria com a falta de tempo da sua mãe. Mas apesar desse deslumbramento com o jogo o Meninão do Caixote nunca se esquece da sua mãe, que sempre o esperava em casa, então podemos constatar que ao mesmo tempo em que o menino tem atitudes de adulto no jogo, ele também tinha atitudes de criança ao pensar em sua mãe.

Assim, no final do conto sucede o grande reencontro entre mãe e filho, Meninão do Caixote deixa a vida da malandragem para seguir a sua mãe. Chora ao vê-la no bar com seu almoço,

e esse choro mostra para o Meninão do Caixote que aquele lugar não tinha sentido e que a sua mãe importava mais que a vida marginal.

Portanto, encontramos no conto *Meninão do Caixote* uma reflexão sobre o submundo tão retratado pelo escritor João Antônio, um contista que sempre evidenciou essas pessoas marginais que tantas vezes foram excluídas da nossa sociedade e dos textos literários. Além de nos mostrar uma visão de um garoto sobre os jogos de sinuca e sobre o conflito entre a vida familiar e a vida marginal, conflito esse que não está apenas nos textos fictícios, mas que está no nosso meio social, pois muitos são os casos de crianças/adolescentes que sofrem com o mesmo dilema. Assim podemos ver nitidamente que o Meninão do Caixote representa muitas crianças que passam por situações parecidas durante a sua infância, então a partir deste conto de João Antônio Ferreira Filho podemos perceber e refletir sobre essa fase de construção da personalidade das nossas crianças.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto.* In: Valisi de Cronójão: São Paulo :Perspeitiva, 1974.
GAGNEBIN, Jeanne. *Linguagem, memória e história.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

A LEITURA LITERÁRIA NOS TEMPOS ATUAIS: SITUAÇÕES, BARREIRAS E REFLEXÕES

Manuella Mirna Enéas DE NAZARÉ
Lourival HOLANDA
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

Este trabalho reflete o estado da literatura e da leitura literária na atualidade, tempo em que algumas escolas já não contam com a disciplina de literatura e em que a literatura aclamada pela crítica jornalística é a dos "mais vendidos" e se torna filme. Discutimos, por exemplo, a leitura de alta literatura e de literatura de massa; a influência das novas tecnologias na leitura; o pouco tempo dedicado à leitura na correria dos dias. Refletimos, também, o papel do professor de literatura no processo de orientação do gosto e da leitura literária, a fim de ver sua importância, sugerir mudanças nesse ensino e estabelecer seu espaço frente à dinâmica social da arte literária.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Leitura. Atualidade. Sociedade.

No século XVIII, surge na Europa a matéria-prima para a disposição mental que sustenta a arte moderna, segundo nos explica Todorov (2009). Passa-se a isolar a arte de funções utilitárias para que nela haja, primeiramente, a contemplação do belo, o que faz com que a admiração ao trabalho do artista seja equiparada ao amor que se tem a Deus pelas suas obras. Com essa perspectiva, o belo perde seu sentido clássico e neoclássico, para significar a arte em si. A arte por si só, por ser uma atividade superior, já produz o belo, já é o belo. O artista seria o fabricante de um microcosmo que merece a contemplação pela sua beleza particular e incomparável. Em um momento de laicização do divino, "graças à arte, o ser humano pode atingir o absoluto", nas palavras de Todorov (2009, p. 52).

Com isso, a arte vai passar a ser vista, sobretudo pelas mãos de Baudelaire, como uma forma única de se conhecer o mundo, por ser portadora de uma linguagem singular que, em vez de mostrar verdades incontestáveis, como a ciência, as desvela e as revela de outra maneira, impedindo a necessidade da constatação. Isso não quer dizer que não se possa ter conhecimento a partir da literatura, pelo contrário, ela instrui. Todorov esclarece, por exemplo, que:

> Flaubert, que defende com obstinação a autonomia da literatura, não deixa de lembrar, ao mesmo tempo, sua paixão pelo conhecimento do mundo, posto a serviço da criação; nem de dizer que a verdade de uma obra é indissociável de sua perfeição. (TODOROV, 2009, p. 65).

Flaubert dizia sempre se esforçar para “atingir a alma das coisas”; ele não acreditava que a literatura era destinada a enxugar lágrimas, ela devia se preocupar com mais que isso, com a beleza de sua verdade única, capaz da justa forma, sim, mas que fosse possível o leitor tirar moralidades dela, sendo a nós, leitores, que caberia isso, decifrar e resignificar os conhecimentos que a literatura consegue engendrar em sua linguagem. (TODOROV, 2009, p. 85).

A figura do leitor e da literatura mudou muito de rosto no decorrer deste século. A tecnologia e as novidades na/da literatura contemporânea fizeram da realidade da leitura e da experiência do leitor um desafio a ser encarado. A arte, que há tantos anos parecia ter se libertado dos grilhões da utilidade e deu ares à arte moderna, atualmente, parece presa de novo, não para prestar fins utilitários, que eram geralmente políticos, mas sendo, em si, um bem utilitário. A literatura, que é uma arte, parece ter se reduzido, no nosso século, a um bem de consumo: “Hoje, não vemos nem estetização da política nem politização da arte; o que vemos é uma circulação indiferente da arte, como um dos bens de consumo da sociedade capitalista.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177).

A forma que a literatura é vista para a grande massa demonstra, em partes, o estado da literatura e da sociedade atualmente. Como disse Borges: “Diga-me como uma obra será lida no ano 2000, e eu lhe direi como será a literatura no ano 2000.” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 176). E então, a leitura hoje parece ser lida como um produto de consumação, algo que se deve nutrir porque “está na moda”, ou porque oferece algum tipo *status* para o consumidor, ou que dá algum prazer para quem a pratica, ou como algo que está sempre ficando obsoleto, tendo os leitores que acompanhar as atualizações do produto, enfim. Se a leitura é estimulada como um bem de consumo, a literatura atual seria uma fábrica de produtos como qualquer outra, sem valor aurático, sem importância estética singular. É o que pensa Giusti:

> Pouco a pouco, a literatura tem perdido a sua mística hierática e assumindo um travestimento coerente com o dessacralizado mundo das realidades terrestres, do comércio, da banalidade. [...] **Disputa da prateleira do consumo encarecido das mercadorias inflacionadas; o intercâmbio com outros produtos atraentes, enquanto ela permanece carente de publicidade; a deturpação nas abreviações roteirísticas do cinema e da televisão, sujeitando-se mesmo a prostituição da sua essência em benefício da massificação**. (2007, p. 56, grifo nosso).

Com a nova roupagem de bem de consumo, a literatura, e o livro, consequentemente, tiveram que se reinventar constantemente: seja adentrando no meio digital (através da metamorfose em livros digitalizados, os *e-books*, por exemplo, ou até da divulgação de obras a partir de trechos em imagens “viralizadas” pelo *instagram* e *facebook*); seja investindo em designs gráficos cada vez mais modernos e arrojados (em que fonte e tamanho de letra, cor de papel, tipo de papel, *design* de capa são preocupações constantes e fundamentais para deslanchar a venda de um livro); seja com o recurso das ilustrações (como histórias em quadrinhos, que hoje trazem clássicos da literatura); seja

investindo em estilos literários que têm uma boa aceitação perante um grande público (como as sagas, tão em alta hoje em dia); seja até mesmo tornando a linguagem e a literariedade mais acessíveis à grande massa.

Com tanto apelo à mudança para atingir cada vez mais consumidores, parece ter ficado obsoleta a convencionalidade do livro, sem muitos atrativos a não ser uma boa história, que só será descoberta a partir da leitura, tendo esta, então, a pressão de disputar o mercado com outras ocupações das pessoas. A maneira que se leu, por séculos, também mudou drasticamente, passando de uma atividade solitária, silenciosa, que requer tempo, para algo que costuma dividir espaço com aparelhos eletrônicos e várias abas de conteúdo abertas em um navegador de *internet*.

Enriquecendo essa linha de pensamentos, de a leitura estar sofrendo modificações e os livros e a literatura o apelo de bens de consumo, atentamo-nos para a análise de Perrone-Moisés:

> O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. **Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual**. Ouvi recentemente, de uma criança com preguiça de ler, a reclamação de que "os livros têm muitas letras". De fato, **para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ter mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras**. A literatura não desapareceu, mas recolheu-se a um canto. (1998, p. 178, grifo nosso).

A autora observa os tentáculos de um mercado plural e consumista em volta da literatura, parecendo criticar que ela se porte como mais um bem de consumo, mas reconhece, com preocupação que "nenhuma grande editora pode, entretanto, sobreviver comercialmente sem uma certa porcentagem de Best-sellers, de entretenimento, de autoajuda ou de livros didáticos. Por quanto tempo os clássicos ainda se venderão é algo que não sabemos." (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178).

Decerto, vemos clássicos se transformando, por exemplo, em histórias de quadrinhos, como *Grande Sertão, veredas* e *O Pequeno Príncipe*, sem uma justificação aparente. Adapta-se a linguagem, adultera-se a literariedade construída pelo escritor. E o estilo mais famoso da Idade Média, as sagas, voltou para nosso século com outros objetivos, possivelmente o de aumentar as vendas, por requerer uma continuação constante da história; ou o de conquistar mais leitores por não ter uma estrutura complexa, isto é, por ser um gênero que traz noções básicas da literatura em uma formatação que todos gostam e entendem: heróis, vilões, tempo e espaço bem determinados, aventuras, fantasia, cenários fantásticos, personagens caricaturais, etc. Assim, transformam-se em *best-sellers*, fórmulas narrativas que facilitam a leitura e não desafiam o leitor, otimizando o tempo dele.

Nesse contexto, a literatura de fantasia teve uma enorme explosão atual, que nos leva a refletir, também, sobre a necessidade das crianças, dos jovens, e até dos adultos, de fugirem da realidade trivial de suas vidas ou de associações a ela, preferindo histórias com uma narrativa de um

lugar distante, fantástico, com personagens de personalidades facilmente compreensíveis, com aventuras tão deslocadas da sociedade, que há muito tempo não se viam na literatura.

Parece o colapso da alta literatura em prol da cultura popular, nos termos de Todorov (2009), entendendo a esta como literatura de massa. Esse tipo de literatura é mais acessível, porque traz verdades comuns, em contraposição com a alta literatura, que traz verdades complexas, em uma verossimilhança mais desafiante e elaborada. Mas essa situação, entre tantas outras confusas que a leitura literária passa no nosso tempo, não configura um colapso, acreditamos ser um trampolim para algo frutífero e conectado com as demandas sociais, sem precisar se empobrecer para isso. Porém, como em todo tempo de transição, essa situação da leitura literária assusta, por conta das deformações que vai mostrando a partir de adaptações feitas para acompanhar as mudanças da realidade circundante e da sociedade como um todo; ao que a literatura não está imune.

Nossa Era é a das novas tecnologias, da velocidade e da alta expansão de informação e saberes. É a época de "hominescências", na expressão pioneira de Michel Serres (2003b), na qual o homem ganha em saber o que perde em faculdades. As novas tecnologias dão ao homem muito mais do que ele sonhou ter de novidades e conhecimentos, acionadas à palma da mão, em um clique, disponível a todo e qualquer tempo. Agora, infinitamente mais aberto e, sobretudo, mais possível, o homem cresce em potencialidades, já que sua memória não é escravizada ao saber de algumas habilidades. Ao contar com a memória global da *internet*, ele pode saber muito bem o que precisar e mais gostar, e buscar, à palma da mão, o que quiser saber em algum momento.

Isso não é confusão, por certo, é uma profusão de saberes que nenhum outro momento da humanidade já havia atingido. Ademais, o de distribuição de saber se tornou tão alto, que alterou profundamente nossa forma de produzir, acessar, acumular (ou não) e compartilhar conhecimento; modificando, inclusive, quem faz o saber, que hoje pode ser qualquer um com o uso da *internet*.

Se praticamente todos podem produzir, acessar e compartilhar conhecimento, é de se esperar que se tenha consequências para a leitura e para a literatura. Agora, qualquer pessoa pode ser escritor, rompendo de vez as fronteiras da literatura e modificando a leitura. Além disso, esse processo de "hominescência" muda/compromete: nosso movimentar, que se tornou mais restrito fisicamente e mais amplo virtualmente, com o navegar pela *internet*; nossa atenção, dificultando a imersão numa leitura, já que muitas são as seduções e opções de se gastar o tempo; nossa interação com o próximo, que se torna mais distante fisicamente e mais constante; nossas reações, sentimentos, pensamentos, memórias, eleições de armazenamento de conteúdo.

Por tudo isso é que refletir a leitura nos tempos atuais se mostra tão importante, na busca de entender as mudanças da nossa sociedade e como a arte literária as processa. Operamos, assim, uma preservação consciente da literatura, porque, "**a durabilidade da arte literária reside na leitura contemporânea ou extemporânea que dela se fizer**. Cada época apenas reduz ou amplia

sua significação, de modos diversos." (GIUSTI, 2007, p. 56, grifo nosso). Portanto, precisamos estar atentos para que essa leitura seja ativa, para que seja orientada e pensada, a fim de que a memória desse processo social não se perca e de que tradições sejam criadas ou mantidas, alimentando a memória cultural e social.

O ensino do gosto literário, por exemplo, é um elemento que contribui para essa leitura ativa. O fato de um leigo dificilmente conseguir explicar por que se gosta de uma literatura é prova, muitas vezes, da sua beleza, por ser inesgotável a forma de lhe explicar os traços belos, as suas cifras de linguagem, sendo, então, o ensino da literatura a partir do despertar do gosto uma ferramenta poderosa. O gosto é vivificante, pois a vontade de vivenciar e despertar esse prazer acaba por manter viva a própria literatura, pois a cada vez que se escreve algo novo em determinado momento, se está mantendo ativo e dinâmico o caminho da leitura literária, da literatura e do seu ensino. Por mais que esse caminho esteja difuso, sem fronteiras, confuso e parecendo perder seu valor e seu rumo, como é na atualidade.

Por isso, consideramos relevante refletir o papel do professor de literatura, na educação do gosto literário, pois, como pensava Diderot, o tratamento "[...] do belo como unidade densa e sempre activa de relações, tem um enorme interesse educativo." (2000 *apud* LOPES, 1969, p. 80). Entendendo-se belo na perspectiva do filósofo, para o qual o belo estético se caracteriza pela densidade de relações enraizadas na experiência humana. Relações essas que intensificam o poder e os efeitos da literatura, bem como criam condições para seu aparecimento. Toda arte só pode aparecer em meio a relações sociais, e a orientação sobre a arte literária é uma medida para a conservação e a propagação de sua beleza.

O professor deve propiciar e dinamizar a autoeducação, segundo também pensa Lopes (1969), para que o aluno faça dos padrões elevados de gosto e saber modelos de desenvolvimento de outros padrões, de igual, ou melhor, qualidade. Conforme Lopes (1969), uma orientação de como ler uma obra literária deve conter, no mínimo: análise gramatical, interdisciplinaridade, o esclarecimento de imagens sonoras e visuais implícitas e expostas na obra, a vida do escritor, suas influências literárias, dialogismos e heranças entre obras, opiniões e gostos sobre as obras. Tudo isso para favorecer uma melhor interpretação por parte do leitor, bem como uma mais consciente seleção de gosto e julgamento de títulos lidos. Pensando-se que a leitura é um exercício não só de gosto, mas de análise, o que pode ser ensinado.

Nesse ponto, consideramos importante ressalvar que entendemos que ser didático é dar critérios para se analisar uma obra durante/após uma leitura, não fornecer uma leitura dirigida e obrigatória, que costuma ser superficial, e ignorar a análise e o diálogo sobre demais leituras feitas pelos alunos, mesmo que fossem os *best-sellers*, lidos no afã da moda e do tédio em que muitas vezes se encontram esses adolescentes.

É preciso que o aluno descubra os significados de uma obra literária, que tenha como acessá-los e que saiba ler os sinais do tempo dentro dela e ao redor dela, tendo isso a influenciado de alguma forma. Mesmo um *best-seller* tem suas formas específicas de literariedade – a despeito de alguns professores que nem os consideram literatura – e o aluno pode aprender a ler isso conscientemente, uma vez que existem métodos de análise, os quais cabe a ele saber, para melhor julgar seu gosto e compreender a literatura como um todo.

Mais orientações que o professor de literatura deve dar, segundo Lopes (1969), é mostrar para o aluno que o cânone é mutável, e não desmerecer centenas de obras, só porque não são canônicas. O aluno deve ter meios para compreender por que algumas obras são cânones, o que elas têm de especial, o que as mantém tão vivas e atuais. Assim, poderá compreender porque lê o que lê, o que ele gosta no que ele tanto gosta, e julgar a si mesmo, desenvolvendo seu gosto e sua consciência de leitor, em uma leitura ativa, como falamos acima.

Nesse contexto de aprendizagem, os modismos não influenciariam negativamente o gosto dos alunos, que poderiam procurar espontaneamente por obras do tão temido cânone. É o que quer Lopes (1969), que acredita que esclarecer a dinâmica dos cânones e respeitar a leitura de obras não canônicas não exclui aumentar a leitura do que se configure como cânone, pelo contrário. Ele aposta que se deva tentar tornar a literatura canônica mais popular entre os alunos, justamente com o processo de facilitar o acesso e "o como ler" uma obra, como viemos dizendo até aqui, para massificar entre eles a intimidante literatura universal.

Ademais, Lopes (1969) fala em leitura e produção de leitura. Por que não estimular o aluno a produzir literatura? Mesmo a mais rasa, mas que seja consciente. Que o aluno saiba um mínimo de como fazer o que deseja ler, e possa aprender a produzir, até mesmo, crítica literária em sala de aula, depois de uma leitura. Combate-se, assim, a falácia intencional da maioria dos críticos e professores de literatura, que julgam saber o que uma obra quis dizer, o que um autor quis escrever, e passam adiante como regras sobre as obras. Pois, como esclareceu Umberto Eco (1991), a leitura das obras literárias deve ser aberta, por serem infinitas as possibilidades de interpretá-las. Uma obra é viva e atualizável a cada leitura, com um espetáculo de ação sempre por se fazer através da sua linguagem.

Uma vez que a linguagem é poética dependendo do uso que se faça dela, Lopes (1969) fala também que se deve trabalhar em sala de aula os usos da linguagem, ensinando manobras que a literatura empreende para atingir a literariedade. Nos usos da linguagem, Lopes (1969) acredita ser também interessante mostrar que o cinema modifica a linguagem literária, por ser outra arte, mas que não destrói a literatura, como costuma se pensar, erradamente.

Com esse esclarecimento, acreditamos que os alunos provavelmente entenderão que ver um filme baseado em um livro não o substitui, é apenas outra forma de lê-lo, e que a leitura literária

é insubstituível. Pensamos que o ensino dos níveis de verossimilhança também esclareça a diferença entre uma boa obra e uma obra mais simples.

Por fim, Lopes (1969) fala em encontros para discutir literatura, pois toda arte tem sua técnica, e a discussão favorece o esclarecimento, fomenta o desenvolvimento da literatura e da leitura literária, proporcionando maior esclarecimento sobre a sociedade, a contemporaneidade e suas constantes mudanças.

Nesse contexto, lembramos o pensamento de Agambem (2009) de que para ler adequadamente a contemporaneidade é preciso tomar distância do contemporâneo, no sentido de buscar entender o passado com o objetivo de observar semelhanças, continuidades, rupturas, tradições, heranças, diálogos. Assim, é possível entender o presente e, no caso, a literatura, com mais consciência e lucidez, o que pode inclusive dar pressupostos para entrever o futuro.

Para auxiliar nessa tarefa, acreditamos que

> **a Teoria da Literatura realiza o seu papel ancilar à medida que estabelece coordenadas para a leitura**, apontando mecanismos de entendimento e interpretação da estrutura literária [...]. Ensina e auxilia a ler, a aprender e a julgar a obra literária à luz da intencionalidade codificada. (GIUSTI, 2007, p. 57, grifo nosso).

Por certo, a teoria da literatura ajuda a criar uma leitura competente, em contraposição a uma leitura de massa, a dos leigos, que compromete a percepção das nuances do texto literário e da composição. Em sala de aula, o mais capacitado para essa tarefa é o professor, que não deixa de ser um crítico literário. E a junção da atividade do crítico, a do escritor e a do leitor mantém a literatura viva, mesmo em momentos na sociedade em que as instâncias parecem mudar tanto que ameaçam desaparecer.

A literatura, em consonância com o tempo atual, está passando por mudanças. Os escritores estão operando essa mudança e os leitores, influenciados também pelos processos sociais, participam ativamente dessas transformações. Mas mudança não é ameaça, como refletimos neste trabalho, se soubermos lidar com ela, entendê-la, dominá-la, em vez de temê-la. Observemos que, já na década de 60, Lopes se perguntava: "será nosso público pouco receptivo a interesses literários?" (1969, p. 118), porque, decerto, ele via na sua sociedade mudanças e perigosas concorrências para a leitura literária. Mas se passaram mais de 50 anos e a pergunta permanece entre nós, o que denota medo de mudança, não desaparecimento, porque a literatura está viva e está ativa entre nós, só está consonante com nosso tempo, e é assim que deve ser.

Todorov (2009) acredita que a literatura tem autonomia, que ela nunca morrerá, pois ela tem liberdade e poder de ação. Isso porque ela possui qualidades inigualáveis:

> A literatura pode muito. Ela pode nos entender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer com compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de

> tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo. Ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. (TODOROV, 2009, p. 76).

A literatura nos mostra outras saídas, para situações em que tantas vezes na vida não vemos outra forma de agir. A literatura nos mostra possibilidades, nos revela novos horizontes, alargando nossa capacidade de reflexão, de ação, de transformação, de empatia com o outro, de transcendência. A literatura alarga nossa humanidade. Porque ela faz como ninguém o que a filosofia moral se propõe a fazer, dá a melhor apresentação da complexidade de nossa estrutura moral.

Inspirando-nos ainda mais, Todorov conclui seu pensamento, afirmando que:

> Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade de que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana (TODOROV, 2009, p. 77).

É por isso que vivenciamos tantas mudanças no estado da leitura literária e da literatura em si. Esta é fruto da nossa dinâmica e sempre atual sociedade. Transtornados e, ao mesmo tempo, fascinados com as mudanças de nossa Era, assistimos a beleza da literatura se transformando e obtendo facetas às quais não estávamos acostumados, deixando a leitura literária diferente, mais desafiante. Porém, ainda e sempre, prazerosa, incomparável e imortal; cheia de verdades e conhecimentos que só através dela conseguimos obter, porque na sua linguagem, a literatura engendra a revelação do mundo e de nós mesmos. Então, por mais assustadora que pareça a atualidade para a leitura literária, isso não deve nos deter à busca de maior orientação e consciência do nosso tempo no contexto da arte, muito menos ao ensino disso.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ECO, Umberto. A Poética da Obra Aberta. In: _____. *Obra Aberta.* 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. P. 37-67.

GIUSTI, César. Leitura: questão e sedução. *Letras de Hoje.* Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 55-64, jun. 2007.

LOPES, Oscar. A Educação do Gosto Literário. In: _____. *Modo de Ler* – Crítica e Interpretação Literária 2. Porto: Editorial Inova. 1969. P. 78-120.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERRES, Michel. *Hominescências*: o começo de uma outra humanidade. Salvador: Editora Bertrand Brasil, 2003b.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio Janeiro: DIFEL, 2009.

A LITERATURA INFANTIL NO ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA SEXUAL: REFLEXÕES ACERCA DAS OBRAS *SEGREDO, SEGREDÍSSIMO* , DE ODÍVIA BARROS, E *ANTÔNIO,* DE HUGO MONTEIRO

Lidiana de Oliveira BARROS
Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir a importância da literatura infantil enquanto ferramenta para o enfrentamento da violência sexual contra crianças. Neste sentido, na perspectiva de compreender como autores contemporâneos lidam com o assunto da violência e como essa literatura auxilia na prevenção e/ou superação do abuso sexual infantil tomamos como base duas obras: *Segredo, Segredíssimo* (2011), de Odívia Barros, e *Antônio* (2012), de Hugo Monteiro Ferreira. A análise da temática apoia-se, especialmente, nos trabalhos de Antonio Candido e Jacqueline Held. Para complementar a discussão acerca do tema instaurado nas duas obras fizemos uma breve investigação bibliográfica dos aspectos históricos que envolvem o gênero literário infantil.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil, violência sexual, enfrentamento.

INTRODUÇÃO

De acordo com estudos realizados, a obra literária infantojuvenil vem exercendo, nas últimas décadas, um relevante papel no processo de formação dos seus jovens leitores. Através de narrativas inovadoras, de uma linguagem emancipadora, crianças e jovens são levados a refletirem o universo que os cercam.

A notabilidade dada por trabalhos acadêmicos acerca da literatura reservada ao público infantil e juvenil é significativa. Com uma fortuna crítica alentada, as pesquisas abrangem uma diversidade de temas que abarcam essas obras. Temas como a morte, a violência, a sexualidade, a corrupção, entre outros, são recorrentes.

Levando em consideração a importância dessas obras pretendemos, com este artigo, observar a utilização da literatura infantil como ferramenta para o enfrentamento da violência sexual contra crianças. Nessa perspectiva, analisaremos duas obras infantis. A primeira, intitulada *Segredo, Segredíssimo,* trata-se de uma obra de Odívia Barros publicada no ano de 2011. A segunda, por sua vez, é uma publicação de 2012 do escritor Hugo Monteiro Ferreira, sob o título de *Antônio*. As duas obras, além de serem recentes, abordam um tema em comum: a violência sexual contra crianças.

Dessa forma, procuramos levantar e discutir esse tema, tão delicado e polêmico, instaurado nas duas obras. Para tanto, nos apoiamos, especialmente, nos trabalhos de Antonio Candido (1972) e Jacqueline Held (1980).

1. UMA BREVE INCURSÃO NA HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL

As primeiras obras destinadas ao público infantil surgiram entre o final do século XVII e início do século XVIII. Com a revolução industrial a burguesia se consolidou como classe social, reivindicando um poder político que foi conquistado gradualmente. Buscando manter esse poder incentivou instituições que trabalhavam em seu favor. A família foi a primeira dessas instituições e a criança o beneficiário maior desse conjunto. A partir de então a criança passou a ser vista como um ser frágil, que necessitava de cuidados. Com essa nova forma de tratar a infância, surgiu um novo modelo de família.

Sobre essa nova estrutura familiar Áries complementa que:

> A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela [...] (ARIÈS, 1981, p.12).

Assim, essa etapa da vida ganhou um novo olhar, estimulando a indústria de brinquedos, o mercado livreiro, a psicologia infantil e a pedagogia. A escola tornou-se a segunda instituição a colaborar com a consolidação política e ideológica da burguesia. Desde então, escola e literatura criaram laços e tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento da criança.

Influenciado pelos contos e lendas de tradição oral, o francês Charles Perrault inaugurou o gênero em 1697 com a publicação de *Contos da Mamãe Gansa*. Depois dele destacaram-se os escritores: Hans Christian Andersen (*O patinho feio, O soldadinho de chumbo*), Carlo Collodi (*As aventuras de Pinóquio*), Irmãos Grimm (*João e Maria*, *Rapunzel*), Lewis Carroll (*Alice no país das maravilhas*).

No Brasil a literatura infantil surgiu muito tempo depois, entre o fim do século XIX e começo do século XX. O processo de urbanização que ocorreu nesse período contribuiu para o surgimento de livros voltados para a infância brasileira. Semelhantes aos textos europeus, nossos primeiros textos também tinham cunho moral e pedagógico, a fim de promover o patriotismo. Destaque para as obras *Histórias da nossa terra* (1907), da escritora Júlia Lopes de Almeida e *Através do Brasil* (1910) publicação de Olavo Bilac.

Entre outros autores que tiveram grande influência na sociedade dessa época, lidos demasiadamente pelas crianças em fase escolar, estão: Manuel Bonfim, Adelina Lopes Vieira, Tales

de Andrade. Na totalidade dessas obras a criança é concebida como um indivíduo apto a receber a educação como uma dádiva, com o dever de amar e obedecer a sua pátria.

Com o surgimento de Monteiro Lobato a literatura infantil tomou nova forma, a criança ganhou voz, suas contestações foram expostas sem barreiras. As personagens podiam ser lidas e vistas através dos textos e ilustrações, como em *Sítio do pica-pau amarelo*. Lobato inovou o gênero infantil, explorando características antes não exploradas, expondo valores e comportamentos, questionando-os. A representação da realidade brasileira da época, o universo rural e seus males, a preocupação com problemas sociais são constantes em suas obras.

O autor incentivou a fantasia sem deixar de lado os laços com a realidade cotidiana. Para Carvalho, "Lobato é o maior clássico da Literatura Infantil Brasileira. Ele não escreveu apenas livros para crianças, mas criou um universo para elas" (1989, p.133). No entanto, esse gênero ainda passaria por diversas transformações, por uma ditadura militar, por mudanças na tecnologia e na sociedade.

No decorrer dos anos 70 e 80 o baixo índice de leitura no âmbito escolar tornou-se uma questão preocupante para professores, editores e autoridades ligadas à educação. Houve assim, nesse período, um investimento significativo na produção de textos. Dessa forma, a literatura infantil cada vez mais se tornou um negócio especializado em franco desenvolvimento, movimentando o mercado editorial. Devido a isso, ao longo dessas décadas, surgiu uma variedade de títulos e autores envolvidos nessa produção literária. Apareceram nomes que até hoje continuam a publicar como Lygia Bojunga Nunes, Ana Maria Machado, Ziraldo, João Carlos Marinho, entre outros. Até mesmo autores consagrados como Clarice Lispector, Vinícius de Moraes e Mário Quintana obtiveram prestígio nesse mercado.

A renovação desse gênero literário, que ocorreu especialmente na década de 70, foi consolidando-se nos anos seguintes. As ilustrações e os aspectos gráficos, foram valorizados, passando a dialogar com os textos. "Manifestava-se nas obras um apelo à imaginação e um incentivo à construção de um leitor crítico" (TURCHI, 2008, p.3). Com o passar dos anos, a narrativa infantil ganhou seu devido espaço. Ao aderir à temática urbana, a fim de aproximar-se da realidade, integrou elementos e temas até então pouco explorados na literatura para crianças.

> Assim, se aparentemente desapareceu desses livros infantis o compromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com os conteúdos escolares mais ortodoxos, um exame mais atento da produção infantil contemporânea revela a permanência da preocupação educativa, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e acredita-se — libertadores (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.159).

Diante do que foi apresentado, a narrativa infantil, com o passar dos séculos, conquistou o direito de falar com realismo, redescobriu as fontes do fantástico e do imaginário e tornou-se uma modalidade literária. E ainda de acordo com Lajolo e Zilberman (2007), os livros destinados ao público infantil ao serem reconhecidos enquanto literatura passaram a prestar contas à série literária.

Portanto, enquanto modalidade literária se constitui objeto de estudo. Muitos críticos têm destacado que a literatura promove a emancipação do ser humano.

A literatura assume funções que atuam diretamente no indivíduo. Uma vez que ao exprimi-lo volta-se para a sua formação, enquanto fruidor dessa arte. Neste sentido, Antonio Candido (1972) em *A literatura e a formação do homem* identifica três funções exercidas pela literatura, por ele denominada, em seu conjunto, de *função humanizadora*.

A *função psicológica*, a primeira das funções identificadas, refere-se à capacidade e necessidade humana, intrínsecas, em fantasiar. Para Candido, as fantasias expressas pela literatura nunca são puras, têm base em fatos reais. O autor afirma que há sempre uma ligação entre a fantasia e o real. Através dessa ligação com o real surge a segunda função: a *função formadora*. Esta atua como instrumento de educação, atuando na formação do indivíduo. Através da fruição da arte literária, o homem passa a ter suas características moldadas segundo valores exclusos à pedagogia oficial. Ainda nas palavras de Candido "a literatura não corrompe nem edifica, mas humaniza, porque faz viver" (1972, p. 85).

A terceira função levantada pelo autor é a *função social*, esta permite ao indivíduo o reconhecimento da realidade ao seu redor quando transposta para o mundo ficcional. Essa função permite que o leitor incorpore a realidade da obra às suas próprias experiências pessoais, compreendendo e libertando-se dos dogmas que a sociedade lhe impõe. Candido faz apontamentos muito pertinentes ao caráter humanizador da literatura, considerado para ele a função maior desse gênero.

Para Jacqueline Held, o fantástico na literatura para crianças é pensado a partir da ideia de que "a leitura do real passa pelo imaginário" (1980, p. 10), e de que "uma vida humana é uma ficção que o homem inventa à medida que caminha" (1980, p. 18). Nessa perspectiva, a ficção literária destinada à infância deve funcionar como um suporte para a construção de indivíduos capazes de refletir os valores, discursos e práticas do universo que os cercam, sem que sejam dominados por eles.

2. A LITERATURA INFANTIL COMO FERRAMENTA PARA O ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA SEXUAL CONTRA CRIANÇAS

As histórias infantis fazem parte do imaginário da criança, pois é nessa etapa da vida que ela é apresentada ao mundo e, em contato com a ficção, pode chegar à realidade circundante. Enquanto arte, a literatura ocupa um lugar específico na vida em sociedade, desempenhando, assim, um papel libertador e transformador.

Ao ler, ouvir, histórias crianças e adultos podem perceber os seus interesses desvelados ou inconscientes, conseguindo vislumbrar, nas narrativas, soluções que amenizam seus conflitos, suas tensões. Com essa preocupação, os escritores Odívia Barros e Hugo Monteiro Ferreira escreveram as obras *Segredo, Segredíssimo* e *Antônio*. Ambas, publicações recentes de autores nordestinos, abordando um tema delicado: a violência sexual contra crianças.

A escritora baiana Odívia Barros é bastante conhecida em palestras e eventos de combate ao abuso e à exploração sexual de crianças e adolescentes. Vítima de abuso sexual na infância, a autora percebeu a insuficiência da abordagem do tema e de ações de combate e prevenção a esse mal. Odívia pensou o livro como uma alternativa para preencher essa lacuna.

Segredo, Segredíssimo narra a história de Alice, uma garota muito esperta de seis anos de idade, que toma conhecimento do segredo de sua grande amiga Adriana, pois ela "estava triste e queria sumir do mundo toda vez que o 'tio' aparecia. Tudo o que ela queria era se esconder dele e nunca mais fazer nada de brincadeira de adulto". (BARROS, 2011, p.20). Alice aconselha sua amiga a contar tudo para a mãe. Então Adriana toma coragem e consegue.

> E a mãe de Adriana contou que aquilo já tinha acontecido com outras crianças... Depois ela disse para Adriana não se preocupar, pois ela não tinha feito nada de errado. Quem tinha feito tudo errado foi o "tio depravado". A mãe de Adriana estava muito orgulhosa por ela ter contado a verdade! Depois daquele dia, nunca mais o "tio" quis fazer brincadeiras de adulto com ela (p.24-26).

Através da linguagem simbólica a história transmite elementos muito próximos a uma situação real de abuso sexual, vivenciada por um grande número de crianças e adolescentes, e ensina os passos básicos na prevenção do problema. O primeiro passo para Adriana foi reconhecer a situação indesejada e contar para quem ela depositava confiança, ou seja, ela não guardou o segredo. Além do mais, a história transmite a mensagem de que a criança (no caso Adriana) receberá apoio e proteção após contar o segredo para seus familiares, e não recriminada ou punida.

Muito próximo ao objetivo de Odívia estava também o do professor Hugo Monteiro Ferreira ao escrever *Antônio*. Publicado em 2012, o autor recifense resgatou famosos contos infantis, como *Peter Pan*, *Soldadinho de Chumbo* e *João e Maria*, para compor seu livro. Ao perceber que estes personagens venceram seus inimigos, monstros e bruxas, o menino Antônio ganhou coragem para denunciar a Mão. Assim como Odívia Barros, Hugo Monteiro Ferreira utilizou recursos como ilustrações e linguagem metafórica para abordar esse tema tão delicado para a infância.

O livro conta a história de Antônio, um menino de sete anos de idade, que adorava brincar e desejava um dia ser mágico e saber voar. No entanto, tudo se transforma com a chegada da Mão.

> Era grande. Segurava forte em Antônio e o impedia de falar. Depois dizia umas coisas só para ele ouvir e queria que ele fizesse tudo o que ela mandava. Antônio não gostava de fazer o que ela mandava, mas a Mão dizia que se Antônio não fizesse assim, do jeito que

> era para ser feito, ela faria um monte de coisas ruins com ele [...] faria maldade com os pais dele (MONTEIRO, 2012, p.08)

O menino, sentindo-se ameaçado pela Mão, resolve ficar em silêncio. Com o passar do tempo, Antônio fica agressivo com os colegas na escola, com a professora, "quis morder a mão de uma funcionária da escola e disse que odiava a mão dela". (p.11). Preocupados, os pais levaram o menino ao psicólogo, mas Antônio permanece em silêncio, pois "a Mão era má como a bruxa de João e Maria" (p.20) e pode fazer mal a sua família.

No decorrer da narrativa a Mão ganha identidade, trata-se de uma pessoa próxima, um amigo dos pais de Antônio. Isso fica claro quando os pais comunicam ao menino que ele ficará na "casa dos Tios", devido a uma viagem. Antônio faz um escândalo. A mão é o Tio. E na casa da Mão, ao perceber sua presença, fecha os olhos e lembra-se da história de Peter Pan, do desfecho ruim para o pirata com perna de pau e mão de gancho.

Antônio fica deprimido, seus pais continuam preocupados. Um dia, na escola, a professora contou a história do *Soldadinho de Chumbo*. O menino comentou com ela que se o Tio fosse como o soldadinho, não faria o mal que faz. A diferença é que o soldadinho não tem perna, o Tio não deveria ter mão. A professora, por sua vez, ficava cada vez mais preocupada.

Certa vez, ao ler a história de uma menina chamada Ana Rita, na biblioteca da escola, Antônio tem uma ideia. Na história Ana Rita era ameaçada por um grupo de meninos e meninas da escola onde estudava. Eles batiam e xingavam a garota, ameaçavam caso ela resolvesse entregá-los. Como Ana Rita não podia falar, resolveu criar sinais, para que sua família percebesse o que estava acontecendo. Não querer tomar banho e nem querer ir à escola foram os primeiros sinais. Assim como Ana Rita, Antônio resolveu criar sinais. O choro seria o tal sinal.

Cada vez que a Mão se aproxima, Antônio chora. A Mão percebe que aquele é o sinal e fica bastante irritada, mas o menino não para. Um dia, enquanto os pais de Antônio trabalhavam, a Mão resolve fazer uma visita. O choro do menino desperta Olga, a senhora que cuida da casa da família desde que Antônio nasceu. A Mão então foi surpreendida e ameaçada por Olga, que ganha na história o formato de heroína. No desfecho, o menino conta tudo aos pais. Eles o confortam e entregam a Mão à polícia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo como o estudo realizado, podemos perceber que as obras analisadas trazem à tona um assunto pouco abordado na literatura infantil. Através de suas ficções, Ovídia Barros e Hugo Monteiro Ferreira denunciam e favorecem reflexões acerca da violência sexual contra crianças.

Dessa forma, *Segredo, Segredíssimo* e *Antônio* proporcionam ao público infantil uma leitura da realidade sem abrir mão da fantasia. Assumindo, assim, uma função humanizadora, citada pelo crítico literário Antonio Candido.

As experiências das personagens Adriana e Antônio permitem aos leitores o contato com uma realidade que, na maioria das vezes, é ocultada. Nesse sentido, as duas obras possibilitam a discussão, na comunidade de leitores, de um tema que até então era considerado tabu para a nossa sociedade.

Muitas crianças poderão perceber, através das personagens das ficções, os mesmos conflitos e problemas do seu cotidiano. Sendo assim, a literatura promove conhecimentos e amplia as experiências de vida do público leitor.

Assim, as duas narrativas utilizam linguagem simbólica para retratar o assunto e são ricamente ilustradas, buscando, dessa forma, estimular o imaginário infantil. No caso de *Antônio* há um resgate de famosos contos infantis. Ressaltando, portanto, a importância do texto fantástico para a criança em sua formação humana e leitora, como defende Jacqueline Held.

Nessa perspectiva, os livros em questão buscam contribuir para o combate ao abuso sexual de crianças. As narrativas estimulam o público infantil a ter coragem de denunciar abusos, ensinam a se proteger e até mesmo a superar o que viveu.

REFERÊNCIAS

ARIES, Philippe. *História Social da criança e da família*. 2. Ed. Tradução de Dora Flaskman. Rio de janeiro: Zahar, 1981.

BARROS, Odívia. *Segredo, Segredíssimo*. 2ª Ed. São Paulo, Geração Editorial, 2011.

BELTRAMIM, A. O. D. S. *Representações de mulher na coleção menina e moça e em best sellers juvenis contemporâneos: a formação de leitoras mirins.* 2013. 255f. Tese (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2013.

CAETANO, E. A. Temas polêmicos presentes nas narrativas juvenis de João Carlos Marinho. In: CELLI-COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 4, 2010, Maringá. *Anais...* Maringá: UEM, 2010. p. 1-13 Disponível em: <http://www.globaleditora.com.br/joaocarlosmarinho/estudo_assassinato_pedofilos.htm> Acesso em: 20 jun. 2015.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Compêndio de literatura infantil.* 2. ed. São Paulo: Leia, 1961.

FERREIRA, Hugo Monteiro. *Antônio*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2012

HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder. As Crianças e a Literatura Fantástica.* São Paulo:Summus, 1980.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias.* São Paulo: Ática, 2007.

PAIVA, S. C. F; OLIVEIRA, A. A. A literatura infantil no processo de formação do leitor . *Cadernos da Pedagogia*. São Carlos, Ano 4 v. 4 n. 7, p. 22-36, jan -jun. 2015. Disponível em < http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/viewFile/175/101 > Acesso em: 20 jun. 2015.

TURCHI, M. Z. Tendências atuais da literatura infantil brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-6. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/MARIA_TURCHI.pdf > Acesso em: 13 jun. 2015.

A MORTE EM *O PRESO* DE MOREIRA CAMPOS E EM *SOLIDÃO* DE MIGUEL TORGA

Adelannia Chaves DANTAS
Manoel Freire RODRIGUES
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

O presente trabalho é resultado de um estudo comparativo sobre a abordagem da temática morte nos contos de Moreira Campos e Miguel Torga, apresentando assim uma interação entre as obras literárias, na perspectiva da interculturalidade, onde as duas narrativas, sem pontos convergentes, têm muito em comum. Não só a temática é percebida, mas também o espaço, personagens e estética, pois os autores se colocam perante suas narrativas de forma semelhante, sendo instigante um estudo para que tal semelhança seja condensada dentro de uma reflexão literária comparativa. Foram tomados por base os fundamentos teóricos da Literatura Comparada propostos por Pageaux (2011) e da morte e sua perspectiva na Literatura por Morin (1970) e Callia (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Interculturalidade; Morte; Miguel Torga; Moreira Campos.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre os contos dos escritores Moreira Campos, brasileiro, e Miguel Torga, português, onde ambos abordam a morte como tema de seus contos aqui em estudo, averiguando a importante função do estudo comparativo na Literatura para que haja uma melhor percepção da intertextualidade e interculturalidade nas obras literárias. Tomando por base os fundamentos teóricos da Literatura Comparada propostos por Pageaux (2011)e da morte e sua perspectiva na Literatura proposto por Morin (1970) foram estabelecidos os seguintes pressupostos: I – a Literatura Comparada como forma de compreensão dos momentos histórico-culturais pelos quais a literatura compreendeu, apresentando confrontos entre fenômenos literários de grau comparativo e de caráter reflexivo. II –a intertextualidade e a interculturalidade são aspectos presentes no estudo comparativo e necessário para a compreensão do mesmo.III – a escassez do conhecimento sobre a morte causa inúmeros mitos com a tentativa de explicar o desconhecido, sendo usada na literatura partindo de vários aspectos ligados a mesma.

Esses pressupostos serão analisados no conto *O Preso*, de Moreira Campos, e no conto *Solidão*, de Miguel Torga.A escolha é justificada pela grande proximidade dos escritores no gênero conto e na estética literária. Outro ponto marcante em ambos os autores é a proximidade com o

cotidiano da sociedade ao seu redor, é perceptível como o ambiente é descrito nos seus contos e quanto de folclore é apresentado.

O trabalho aqui exposto justifica-se pela importância assumida no estudo comparativo,que consequentemente, apresenta uma relação intertextual e intercultural entre obras e autores, onde o leitor pode realizar e/ou apreciar o quanto uma obra literária pode está próxima da outra.

A PERSPECTIVADA MORTE NA SOCIEDADE

O ser humano é a única espécie privilegiada com o poder de pensar, sendo o pensar sobre sua existência aqui no plano real e consequentemente, na sua morte. A palavra "morte" carrega todo um histórico, desde o período das cavernas, onde surgiu a concepção de um sepultamento, até os dias vigentes. Os grupos pensantes posteriores a esse período criaram uma infinidade de crenças e teorias relacionadas à morte, como os conceitos de morte-renascimento e duplo,

> As duas grandes crenças (morte-renascimento por transmigração e morte-sobrevivência do duplo), na qual o morto humano, imediatamente a seguir ou mais tarde, renasce num novo vivo, criança ou animal, [...] o duplo sobrevive durante tempo indeterminado e depois vai para a morada dos antepassados, de onde regressarão os recém-nascidos (MORIN, 1970, p. 103).

Seguindo essas crenças, surge a metempsicose, onde a reencarnação engloba animais e plantas, sendo exemplificado no folclore, que a presença de um animal durante o rito fúnebre, seria o espírito reencarnado do cadáver. Posteriormente a essas hipóteses, cria-se uma disjunção que assombrava a população, os ritos fúnebres envolvendo a terra, a água, as casas (cavernas) e o sono, passaram a serem vistos como um horror, um horror da morte, pois nada se sabe sobre o que realmente acontece após o "sono da morte".

Dentre as teorias, foram sendo criadas as superstições, como no Espiritismo, em relação aos fantasmas, "casas assombradas, aparições de mortos de todos os tempos e de todos os locais." (MORIN, 1970, p. 152). Além do medo, há a angústia inconsolável, criando assim "os presságios em que o terror da morte tentará sondar o futuro: as aves que dão azar, os móveis que estalam e os números maléficos." (MORIN, 1970, p. 30).

Esse horror criado em torno da morte, movimenta a sociedade há décadas, sendo que a cada período surge uma ideia diferente, como já no século XX, com os avanços técnico-científicos e a vida moderna, a morte ganha uma nova dimensão, um isolamento do mito, onde essa desvalorização, "fruto de uma cultura moderna e dissociada, baseada na razão e na tecnologia, deixa o homem atual distanciado dos movimentos arquetípicos da transformação e do confronto com a morte." (CALLIA, 2005, p. 13).

Em meio às várias apreciações feitas sobre o tema ao longo dos séculos, entre a adoração em busca da imortalidade e/ou renascimento, e o horror, o medo da morte, está na Filosofia uma argumentação capaz de enfrentá-la, dispor-se como um ser humano mortal, sem apresentar uma angústia desgastante. O pensador grego, Sócrates, não se angustiava pela morte, que a via como algo que poderia ser tudo, a imortalidade, a reencarnação; e poderia ser nada, pois é algo que não discute devido a escassez do conhecimento sobre a morte.

O filósofo revela que "a morte talvez seja imortalidade, talvez sono, talvez nada. Mas a única coisa que o espírito pode medir, julgar, corrigir, é a atitude insensata do homem perante a morte, perante essa incerteza."(*apud* MORIN,1970, p. 232). Dessa forma, é sugerida uma visão sobre a morte, o ser humano precisa ter consciência, ser pensante sobre o tempo real, para evitar o traumatismo da morte.

É possível reprimir o medo da morte, através do conhecimento. Espinosa (*apud* MORIN, 2005) ressalta que a Filosofia medita sobre a vida e não sobre a morte, revelando a plenitude do espírito, sendo a inteligência racional confiante e entusiasta e mostra que despreza a morte.

Seguindo as teorias, de uma perspectiva de Roma Imperial, o estoicismo "visa separar sistemática e totalmente o espírito do corpo, para que a miséria do corpo e sua maior miséria, a putrefação, não afetem o espírito." (MORIN, 1970, p. 233). Dessa visão estoica, vemos que a morte não interessa, há um desprezo, assim como na visão do Socratismo.

Apesar de todas as teorias defendidas no ocidente e no oriente, ainda está arraigada à morte, os ritos, os mitos e as crenças, sendo expressão primitiva diante de tudo que a sociedade proporcionou de conceituação sobre a morte.

Os mitos criados na tentativa de aproximar o significado da morte para o ser humano, ao mesmo tempo, afasta-o de forma aterrorizadora. O mito "exprime virtualidades humanas que chegam apenas à realização fantástica, e não à prática." (MORIN, 1970, p. 90) A morte mentalizada em lendas, servem para criar essa aproximação com o homem, sendo realizada através da simbologia, pois os símbolos englobam a realidade natural que exprime e também a realidade humana.

A INTERCULTURALIDADE DE MOREIRA CAMPOS E MIGUEL TORGA

Moreira Campos é um escritor brasileiro,nasceu em 1914 no estado do Ceará, formado em Direito e Letras Neolatinas, foi professor de Literatura na Universidade Federal do Ceará, membro da Academia Cearense de Letras, faleceu em 1994.Contista contemporâneo representa fielmente em sua obra a cultura regionalista e popular, sintetizando um conjunto de termos e crenças da região. Escreveu contos e poesia.

Miguel Torga é um escritor português, nascido em San Martinho de Anta, Vila Real, em 1907, formado em Medicina, porém, nunca exerceu, faleceu em 1955. Apresenta uma obra vasta, repleta de simbologia bíblica e ligada à sua terra natal. A criação literária de Torga destaca-se pelo conteúdo de uma literatura feita de humanismo. Escreveu poesias, romances, peças, ensaios e contos.

Ambos possuem em sua obra um teor descritivo tanto do espaço quanto dos personagens, além de abordarem as crenças, lendas, aspectos religiosos de sua comunidade. A morte é também tema utilizado pelos autores, suicídios e homicídios são apresentados de forma trágica, mística e/ou natural do ser humano.

Os autores apesar da diferença cronológica possuem pontos semelhantes como também pontos distintos, Moreira possui uma sintetização textual maior que Torga, aborda em seus contos o regionalismo e o sertão nordestino, porém, tem a cidade grande como seu alvo em alguns contos da obra *10 contos escolhidos*. Torga restringe-se em *Os Contos da Montanha*, ao espaço montanhoso, com aspecto sombrio, frio e tenebroso.

> Miguel Torga é um escritor humanista. Nutre um amor entranhado pelo homem. Mas, para além desse caráter, há o homem transmontano, imerso na realidade agreste de sua região natal com a qual compôs a maioria de seus contos, escritos como sonhos vividos, acalentados no silêncio da montanha (FEITOSA, 2009, P. 19).

Os contos aqui estudados abrangem forte influência das condições do espaço a que os personagens estão inseridos. Ao realizar a análise das obras, levando em consideração a interculturalidade, é necessário segundo AUGUSTIN (2008):

> utilizamos esse conceito de forma ampla e aberta. Além de entender cultura como maneira de sentir, agir e pensar, isto é, como mentalidade historicamente formada, podemos entender cultura como rede de forças histórico-políticas,expressões artísticas e resultados científicos, que produziu conhecimento expresso em formas simbólicas, retóricas e narrativas. Nessa linha, literatura seria também uma forma de conhecimento cultural resultante de determinada formação discursiva. A literatura se diferencia de outras formas de conhecimento por seu caráter criativo, intuitivo e subjetivo no processo de criação de mundos imaginados. (AUGUSTIN, 2008, p. 03)

É compreendendo esse diálogo entre as obras que os fatores vão-se combinando e afastando-se, levando em conta a nacionalidade, a cultura, percebendo os intertextos entre elas.

Segundo Pangeaux (2011), “ler é comparar. [...] pode muito bem ser os reflexos que colocam em jogo a semelhança e a dessemelhança, a analogia e o contraste, estejam na base da psique humana e da inteligibilidade.” (PANGEAUX, 2011, p. 42). Vemos assim, que a partir do momento que a leitura de mais uma obra é realizada, pode-se fazer a comparação mesmo de forma não tão consciente, porém, é preciso deparar-se com a reflexão consciente para que a crítica literária seja elaborada.

Essa consciência é necessária também para a percepção dos aspectos da comparação, entre eles a tematologia (estudo dos temas).

O tema em estudo nos contos como abordado anteriormente é a morte, os autores conseguem descrevê-la como uma "consciência do sentido trágico da vida." (FEITOSA, 2009, P. 19).

A MORTE EM *O PRESO*, MOREIRA CAMPOS, *SOLIDÃO*, MIGUEL TORGA

Como tema que prevalece em inúmeros contos dos autores, a morte é também tema dos contos em estudo, porém, ela é rodeada de mistérios da consciência humana, de misticismo do espaço geográfico, pois ao mesmo tempo em que serve como cenário para o fato ocorrido se veste de uma significação fortemente simbólica.

Tanto em *O Preso* como em *Solidão*, a morte é abordada como a única solução para a situação em si, como resolução de um problema, ambos os personagens dos contos comentem suicídio.

Em *O Preso*,o espaço é descrito inicialmente e os personagens que irão assistir ao caso seguinte são definidos, tanto em suas posições sociais como no espaço geográfico que se encontram, pois no decorrer do conto essa divisão de classes e cargos sociais é forte influência para o suicídio ocorrido. Segue-se após essa descrição a causa da prisão,

> – Que há?
>
> [...] – Ele estava na feira... – iniciou-se um dos soldados.
> - Doutor, me solte pelo amor de Deus! Eu peço a vosmecê pela sua bondade.
> - Começaram a aperrear ele na feira. Zangou-se, deu com o cacete pra trás e pegou no menino na altura da testa.
> [...]Dr. Antero irritou-se:
> – Isso não vale nada! Soltem o pobre homem!
> - Não pode. O menino ferido é filho do juiz de direito – esclareceu o farmacêutico.
> - Meu velho, pra que você fez isso! – disse Dr. Antero perdendo o entusiasmo (CAMPOS, 1981, p.108).

Percebemos nesse trecho que a classe social influencia fortemente na prisão do velho Inácio. Partindo desse ponto, começa a desenrolar-se o drama humano do protagonista que ao ser preso não suporta a ideia da desonra que faria à sua família. Repetia consecutivamente "- Me soltem, que não tenho paciência de ser preso." (CAMPOS, 1981, p. 109).

Por fim, pede ao menino que vai passando perto de sua cela pelo lado de fora que desamarre seu jumento e lhe dê o cabresto.

> O menino obedeceu e entregou-lhe a corda pela janela.

> Quando no outro dia pela manhã o soldado empurrou a porta pesada, Inácio pendia enforcado da grade da janela, o nó apertando-se no terceiro varão, o caixão caído ao lado.
> - Oh!
> O rosto estava arroxeado e intumescido, a língua de fora, os pés, esticados para baixo, roçavam a parede. [...](CAMPOS, 1981, p. 111)

Inácio para não perder sua honra e envergonhar a família resolve escolher a morte como única solução, trágica, mas única.

Em *Solidão* o protagonista encontra não na questão social a causa de seu suicídio, mas na questão pessoal, pois como o título já aborda, a solidão que angustiavam protagonista foi uma das causas de sua morte. Devido à monotonia de seu vilarejo e de sua vida com sua mulher, "Duro" ressentia sempre aos bares, onde em briga por descobrir-se traído, cometeu homicídio, e acabou sendo preso.

> Deitavam-se tarde, na mesma loja onde os machos rilhavam grão. E da negrura da borracheira, numa purificação universal, que proclamava heroicamente e o outro covardemente aceitava, saiu triste claridade da desgraça do Duro. Era corno. Entre recriminações, pragas e vômitos, o Luciano foi despejado o saco. [...] Apesar de o atravessarem lado a lado, o Duro mal sentia as facadas do Luciano. [...] e quando a mulher ia abrira boca, espantada de sua presença súbita e mal encarada, sangrou-a à navalha [...] Penitenciária (TORGA, 1996, p. 140).

Vinte anos depois foi solto da penitenciária, voltou ao vilarejo e tentou reconstituir a vida com as mesmas atividades de antes, porém, as pessoas não o recebiam bem. "Passava das onze da noite quando se apeou à porta da estalagem. E na trave da loja onde o Luciano, bêbado, lhe secara na alma a razão de viver, com a corda da carga, enforcou-se." (TORGA, 1996, p. 143).

Em ambos os contos, há uma descrição minuciosa dos espaços geográficos, sendo comunidades rurais, uma no sertão e outra na montanha, e dos personagens e suas condições sociais, sendo os protagonistas pobres que lutavam para manter as condições de sobrevivência para a família, eles são presos e cometem suicídios através do enforcamento, Inácio ainda na prisão, e o Duro após ser libertado, sempre ao final do conto.

Outro ponto em que se assemelham, é que apesar de em *Solidão***,** o protagonista sofrer desde o início com o desprezo da mulher, seu motivo de suicídio é o mesmo de Inácio, medo da desonra e do que as pessoas da comunidade iriam dizer a respeito deles.

Os contos diferenciam pelo decorrer do enredo, em *O Preso*, após o enforcamento Moreira Campos detalha as condições em que Inácio foi encontrado, e apesar de ser em extensão um conto menor, apresenta todas as descrições necessárias para o imaginário do leitor criar a situação. Já em *Solidão*, Miguel Torga aborda descritivamente a rotina de Duro, mas sua morte não.

Percebemos nesse ponto que apesar de muitas semelhanças, tanto no aspecto intercultural como intertextual, os autores possuem um toque único em suas obras, ambos possuem uma leveza e uma mística do espaço em relação à morte nos seus contos, mas cada um a sua estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foi apresentado um estudo comparativo nos contos de Moreira Campos e Miguel Torga. Levando em conta que os autores viveram em ambientes diferentes, mas em épocas não muito distantes, afirma-se que possuem uma escrita semelhante tanto esteticamente quanto tematologicamente. Foi possível concluir que o estudo comparativo é importante perante as reflexões literárias, unindo-se dessa forma, as obras literárias não só de épocas diferentes, mas sim de culturas, e assim perceber o quão importante é a literatura em uma reflexão de comparação, onde muitos aspectos podem ser percebidos, como a intertextualidade e a interculturalidade.

Por fim, com as análises obtidas, é perceptível que a Literatura Comparada surge como um espaço para reflexões, para uma conscientização histórico-cultural das obras e fenômenos literários.

REFERÊNCIAS

AUGUSTIN, Gunther. *Literatura intercultural*. XI Congresso Internacional da ABRALIC (USP). São Paulo, 2008.

CALLIA, Marcos H. P. OLIVEIRA, Marcos Fleury de. *Reflexões sobre a morte no Brasil.* São Paulo: Paulus, 2005.

CAMPOS, Moreira. *10 contos escolhidos.* Brasília: INL, 1981.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Miguel Torga e a natureza do sentimento:* Uma leitura da paisagem em "A Maria Lionça".Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n° 2, Abril de 2009.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte.* Traduzido por João guerreiro. Portugal: publicações Europa e América, 1970.

PAGEAUX, Daniel – Henri. *Musas da Encruzilhada:* ensaios de Literatura Comparada. Editoraufsm, 2011.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

A OBRA AUTOBIOGRÁFICA *CANTO DOS MALDITOS* E SUA IMPORTÂNCIA PARA O ENSINO DE SABERES PSICOPATOLÓGICOS

Yzy Maria Rabelo CÂMARA
Centro Universitário Estácio do Ceará
Yls Rabelo CÂMARA
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMO

Este trabalho retrata o sofrimento psíquico de um jovem usuário de maconha e de medicamentos restritos que foi conduzido pelo pai para tratamento psiquiátrico na década de 1970. Ao descrever sua trajetória manicomial no livro "Canto dos Malditos", o autor e protagonista da obra lançou para a sociedade a urgência de se repensar o modelo hospitalocêntrico. Este estudo objetiva a transmissão de reflexões e saberes psicopatológicos geradores de criticidade no discente de Psicologia para a contextualização da atenção à saúde mental em sua integralidade. A relevância no contexto acadêmico diz respeito à geração, no corpo discente, de uma compreensão dialética do percurso das práticas profissionais em saúde mental e estruturas hospitalares nos períodos anteriores e posteriores à Reforma Psiquiátrica.

PALAVRAS-CHAVE: Sofrimento psíquico, Hospitalização, Autobiografia, Reforma Psiquiátrica.

1. "QUEM DISSE QUE SÓ SE MORRE UMA VEZ?" A HISTÓRIA DE UM ATIVISTA DA LUTA ANTIMANICOMIAL

Austregésilo Carrano Bueno foi um escritor, ator e dramaturgo paranaense que sofreu fortes sequelas físicas e principalmente emocionais devido a internações psiquiátricas indevidas durante três anos. Sua entrada nos "chiqueiros psiquiátricos" (*lui-même*) foi em 1974 e, no contexto histórico do período ditatorial, conforme Amarante (2003), a saúde mental ficou majoritariamente a cargo não de instituições públicas, mas de hospitais privados conveniados pelo governo militar. Assim sendo, quanto mais pacientes estivessem internados, maior lucro representariam para as empresas hospitalares que não tinham por vocação o tratamento e o resgate do sujeito adoecido, mas a manutenção dos quadros psicopatológicos provedores de verbas governamentais.

Neste cenário, Austregésilo Carrano Bueno, um jovem de dezessete anos, que tinha comportamentos muito libertários para os padrões morais da época, surpreendeu o pai ao deixar cair por displicência, um cigarro de maconha. Sem saber como lidar com tamanho incômodo por toda a carga de preconceito que a sociedade impunha aos usuários desta substância psicoativa e, acima de tudo, desolado, o pai o encaminhou para uma instituição psiquiátrica por acreditar que somente

assim o filho poderia ser tratado, uma vez que este era o único recurso terapêutico existente na época para se lidar com a dependência química.

No decurso de suas internações, Austregésilo conviveu com o horror a que eram submetidos os portadores de transtornos mentais graves em todo período anterior à chamada Reforma Psiquiátrica: abandono, descaso e despreparo profissional; uso indevido e excessivo de tratamento eletroconvulsoterápico (popularmente conhecido como tratamento de choque); abusos e maus-tratos físicos e psicológicos, além da invisibilidade social da loucura e do consequente abandono. (ARBEX, 2013)

A cada nova internação, Austregésilo tornava-se mais hostil por ser insubmisso às terapêuticas, por não se considerar doente mental e nem dependente químico para que demandasse isolamento manicomial. Tal comportamento reforçou sua permanência institucional e foi desta forma que ficou dos dezessete aos vinte e um anos transitando entre instituições de saúde mental do Paraná e do Rio de Janeiro. (BUENO, 2004)

Convivendo com a insanidade, denominou os colegas que eram psicóticos crônicos e muito graves de "malditos" e abominava o local onde os mesmos estavam instalados por serem ambientes fétidos e não higienizados. O *Canto dos Malditos* era o espaço que o autor reconhecia como o dos: "[...] cagados e fedidos" (BUENO, 2004, p.53). Austregésilo mostrava-se indignado com o tratamento e com a indiferença profissional a que eram submetidos tais pacientes ao mesmo tempo em que era completamente intolerante à interação com os mesmos.

Seu comportamento indócil resultava em punições para que aderisse ao tratamento. Como estratégia clínica de mantê-lo sob controle, o jovem recebeu vinte e uma aplicações de eletroconvulsoterapia (E.C.T.), popularmente conhecida como "tratamento de choque", que consiste na aplicação de choques de pequenas voltagens nas têmporas do paciente por alguns segundos, conforme Dalgalarrondo (2008). Almeja-se com isso que seja provocada a estimulação neuronal a partir de uma convulsão induzida que altera o sistema nervoso periférico e central, o que ativa o sistema nervoso autônomo e aumenta a produção hormonal e de neurotransmissores.

Na contemporaneidade ainda há casos nos quais a eletroconvulsoterapia é o último recurso a ser adotado: nos casos gravíssimos de depressão severa e refratária não responsiva a qualquer psicofármaco, na intensa ideação e constantes tentativas de suicídio e no estupor melancólico que provoca morte por inanição e/ou desidratação por exaustão anímica, anedonia, abulia e afins. No entanto, o estigma que esta terapêutica sofreu e sofre deveu-se ao seu uso indiscriminado e extremamente punitivo, segundo Paim (2003). Nos séculos XIX e XX, com o avanço da Medicina e, especificamente, da Psiquiatria, o saber científico passou a se apropriar da doença mental. No contexto médico centrado, a doença mental era tratada na perspectiva de cura e não no foco do

sujeito e do seu resgate bio-psicossocial, tornando comuns práticas como a lobotomia e a eletroconvulsoterapia (E.C.T).

A E.C.T. hoje é utilizada em casos muito específicos, de acordo com Dalgalarrondo (2008), e com os devidos recursos anestésicos e assistência médica. Mesmo havendo comprovação científica de sua eficácia, não se pode negar que as convulsões induzidas podem provocar danos irreparáveis ao cérebro, como a perda de memória. Se na atualidade esta prática é extremamente restrita com a aplicação máxima supervisionada de doze sessões, antes da Reforma Psiquiátrica, a E.C.T. era um recurso usado em excesso não apenas pela escassez de outras terapêuticas, mas, principalmente, como um instrumento de controle comportamental. Muitas vezes os pacientes eram feridos pela força do choque, chegando a caírem das macas pelo impacto das contrações musculares involuntárias.

Desesperançado por não ser compreendido e para evitar mais abusos físicos e psicológicos, Austregésilo decidiu dar cabo da própria vida aos vinte e um anos, ateando fogo em sua cela. Este ato extremo fez com que a família despertasse para o sofrimento do jovem e, a partir de então, não foi mais internado. Apesar de não adentrar mais nos porões institucionais, nunca conseguiu libertar-se dos fantasmas do passado e do perene sentimento de ter sido injustiçado pela família, pelos profissionais e pelo sistema manicomial. (BUENO, 2004).

De todos os tratamentos recebidos nos três anos de internações consecutivas, a E.C.T. foi o mais marcante para ele e o que fez com que decidisse retratar os "malditos" em sua autobiografia para a mesma sociedade que lhes rendia e rende a mais completa invisibilidade social:

> Sequelas não acabam com o tempo. Amenizam.
> Quando passam em minha mente as horas de espera, sinceramente tenho dó de mim. Nó na garganta, choro estagnado, revolta acompanhada de longo suspiro.
> [...]
> Esta espera, oh Deus, é como nunca pagar o pecado original. É ser condenado à morte várias vezes. Quem disse que só se morre uma vez?
> Sentidos se misturam, batidas cardíacas invadem a audição. Aspirada a respiração não é... É entronchada. Os nervos já não tremem... dão solavancos. A espera está acabando. Ouço barulho de rodinhas.
> A todo custo quero entrar na parede: esconder-me, fazer parte do cimento do quarto. Olhos na abertura da porta, rodam a fechadura. Já não sei quem e o que sou. Acuado, tento fuga alucinante, Agarrado, imobilizado... Escuto parte do meu gemido.
> **Quem disse que só se morre uma vez? (**BUENO, 2004, p. 3)

"CANTO DOS MALDITOS": DE OBRA RECHAÇADA À REFERÊNCIA NA LUTA ANTIMANICOMIAL

Diante de tanto sofrimento anímico não ressignificado, Austregésilo escreveu *Canto dos Malditos* como uma estratégia para se libertar dos fantasmas manicomiais e, ao mesmo tempo,

possibilitar o grito de alerta para que aquele cenário horrendo pudesse ser descoberto, sair das masmorras do silêncio institucional. A obra teve um impacto tão grande que contribuiu para o processo de sedimentação da Reforma Psiquiátrica brasileira e tornou o autor o principal militante brasileiro do movimento pela luta antimanicomial.

A relevância da obra deveu-se à sua coragem em denunciar os profissionais que provocavam os erros diagnósticos e de tratamentos, assim como as violências físicas e psicológicas às quais os usuários de instituições psiquiátricas eram submetidos. A partir de "Canto dos Malditos", uma realidade obscura dos manicômios veio à tona. Ao haver vivenciado a dramática realidade psiquiátrica do final do século passado, Austregésilo moveu uma ação indenizatória contra os médicos acusados no livro, mas acabou, em contrapartida, condenado em 1998 a pagar sessenta mil reais por danos morais às famílias dos profissionais denunciados.

Lançado em 1990 pela Editora da Universidade Federal do Paraná, *Scientia et Labor*, a obra foi cassada nove anos depois, já em plena era democrática, e retirada das livrarias devido ao *lobby* dos psiquiatras paranaenses. Incansável em seu grito muitas vezes inaudível, Austregésilo passou a divulgar seu trabalho em eventos científicos de saúde, lançando sete edições de sua autobiografia às expensas próprias, uma vez que estas punições só aumentaram sua força contestatória da permanência do sistema manicomial.

Em 2000, a cineasta Laís Bodanzky lançou o filme "Bicho de Sete Cabeças" baseado na obra "Canto dos Malditos". O sucesso foi imediato. O filme tornou-se o mais premiado de toda a história da cinematografia do Brasil: ganhou quarenta e cinco prêmios nacionais e oito internacionais. Os profissionais do Ministério da Saúde também assistiram ao filme em uma sessão particular e entraram em consonância para a aprovação no ano seguinte da Lei Federal de Reforma Psiquiátrica (Lei 10.216). Em 2003, o então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, intitulou o autor, após eleição no Congresso, de "Representante dos Usuários da Comissão Nacional de Reforma Psiquiátrica do Ministério da Saúde".

Mesmo diante do reconhecimento nacional de sua bravura e de sua luta contra o descaso e os maus-tratos a que eram submetidos os psicóticos crônicos e dependentes químicos em instituições manicomiais, as sequelas que o autor vivenciou nunca conseguiram ser resignificadas. Sua vida foi marcada pela amargura e pelo sentimento de injustiça familiar e institucional que lhe minaram a saúde física e resultaram em uma neoplasia hepática. O ano de 2008 levou sua vida, mas não calou a grandiosidade de seu feito.

2. A IMPORTÂNCIA DA OBRA NA REALIDADE DE SALA DE AULA

O tema “Reforma Psiquiátrica” é muito atual e relevante para os cursos acadêmicos da área da Saúde. O discurso sobre a saúde mental é algo muito recente, um produto da contemporaneidade, pois o conhecimento dominante que se tinha até então, segundo Foucault (2000), era o da doença mental ou, simplesmente, da loucura.

O Brasil, de acordo com Paim (2003), no período da ditadura militar, possuía uma política de saúde pautada no modelo médico-assistencialista e hospitalocêntrico (focado no conceito de que o hospital é a instituição adequada para lidar com a saúde mental, incluindo a supervalorização da internação psiquiátrica como único recurso terapêutico). Tal sistema de saúde fora efetivado por meio de convênios entre Governo Federal e hospitais privados, ficando patentes os casos de fraudes, abandono e maus-tratos nos hospícios para manutenção da doença mental, altamente lucrativa na época.

As políticas de saúde do regime ditatorial foram severamente criticadas e estudadas no decurso da década de 1970 e, com isso, novas pressões dos movimentos sociais compostos por estudantes, profissionais da saúde, sindicatos, associações de moradores e outros foram catalisadores para mudar o sistema de assistência médico-hospitalar. (PAIM, 2003).

Aliado às conferências sobre saúde, o Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental, de acordo com Amarante (2003), começou a repensar o conceito de doença mental, que foi gradativamente cedendo lugar ao de saúde mental nas esferas bio-psico-sociais. Este novo olhar sobre o sujeito individual e coletivo abriu espaço para que questionamentos fossem desencadeados, com discursos voltados ao portador de sofrimento psíquico não mais como um excluído, mas agora como um cidadão livre, autônomo e digno de tratamento humanizado. No Brasil, os anos 1980 clamavam por uma nova era democrática que pusesse a saúde no foco de atenção política a partir da ampliação do seu conceito e do o reconhecimento da saúde como direito de todos e dever do Estado. (VASCONCELOS; PASCHE, 2006).

À luz de Amarante (2003), a Reforma Psiquiátrica é um processo social complexo, dialético e plural que foi idealizado nos anos 1970. Tem por princípios éticos o questionamento de práticas psiquiátricas tradicionais e a ruptura do modelo hospitalocêntrico de assistência ao portador de transtorno mental a partir da construção de um espaço psicossocial e cidadão da loucura através da inclusão e reinserção social, da solidariedade, do acolhimento, da autoestima, da escuta, da confiança e do permanente processo de interação entre a doença e a saúde, compreendidas como integrantes das vidas dos sujeitos.

De tudo o que foi exposto, a importância desta obra para o contexto acadêmico possibilita ao discente um suporte de criticidade em relação ao sistema manicomial nacional pré e pós Reforma

Psiquiátrica. Vemos hoje o campo de atenção à saúde mental terciária como um eixo a mais no atendimento ao portador de psicose grave e dependência química. Se antes o campo de atenção era essencialmente manicomial, hoje é predominantemente de saúde mental, tendo passado por mudanças advindas das reflexões sobre a impossibilidade de manutenção de processos de trabalho tão desumanos. A obra retratou um passado sombrio que infelizmente fez parte do cenário brasileiro em outros contextos históricos, cabendo aos docentes dos cursos de saúde, em especial, de Psicologia, conhecerem a realidade do momento presente e, principalmente, atualizarem o discurso sobre a saúde mental terciária.

Enquanto formadores de opinião e de novos profissionais, é um desserviço o discurso docente pautado em práticas pretéritas que foram predominantes no modelo hospitalocêntrico e que macularam o cuidar da loucura. Apesar disto, nos dias atuais, ainda é muito presente o repasse de saberes e críticas por demais estigmatizados e cristalizados como, por exemplo, a referência ao hospital psiquiátrico como essencialmente manicomial. Tal falta de cuidado e desconhecimento promove no corpo discente o preconceito em uma área da saúde mental que ainda se faz necessária pela pouca efetividade dos serviços que de fato se propõem ser substitutivos do modelo hospitalar.

Outro ponto significativo em relação à obra diz respeito à utilização de uma referência sólida, de natureza verídica, utilizada em algumas universidades brasileiras e que objetiva trazer para a sala de aula não apenas os conteúdos psicopatológicos baseados em compêndios científicos, mas, principalmente, o arcabouço de materiais vivenciais e midiáticos que retratam o sofrimento anímico de moderado a grave.

Como último aspecto de relevância, podemos analisar a importância que a literatura autobiográfica tem ao tratar de temáticas psicopatológicas que trazem um sentido mais ampliado da doença mental ao graduando de Psicologia, especificamente pela ótica de quem o vivencia, o que ultrapassa conceitos nosológicos e estanques por natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que a obra “Canto dos Malditos” tem por relevância maior, no contexto acadêmico, a geração da compreensão vivencial da maneira como a saúde mental era trabalhada até o final do século passado e do quanto a Reforma Psiquiátrica gerou qualidade de vida para o portador de sofrimento mental grave, além de possibilitar, no corpo discente, um potencial crítico de distinção dos diferentes períodos históricos em relação aos avanços em humanização e melhores práticas incorporadas pela atenção à saúde mental terciária.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Paulo. *Saúde mental, políticas e instituições: programa de educação à distância.* Rio de Janeiro: FIOTEC/FIOCRUZ, EAD/FIOCRUZ, 2003.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil.* São Paulo: Editora Geração, 2013.

BUENO, Austregésilo Carrano**.** *Canto dos malditos.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais.* 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PAIM, Jairnilson Silva. Políticas de saúde no Brasil**.** In: ROUQUAYROL, Maria Zélia.; ALMEIDA FILHO, Naomar. *Epidemilogia e Saúde.* 6. ed, Rio de Janeiro: Medsi, 2003.

VASCONCELOS, Cipriano Maia de; PASCHE, Dário Frederico. O Sistema Único de Saúde**.** In: CAMPOS, Gastão. Wagner de Sousa *et al*. *Tratado de Saúde Coletiva.* São Paulo: Hucitec, 2006.

A ORALIDADE EM PRÁTICA

Williany Larissa Gomes de Sá SOUZA
Talita de Souza MASSENA
IF-Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano –Campus Floresta

RESUMO

Esse artigo tem por objetivo divulgar um relato de experiência do trabalho com a oralidade em sala de aula, desenvolvido nas turmas do 1º ano de ensino médio, dos cursos Técnicos em Agropecuária e em Informática, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano-Campus Floresta, com a finalidade de promover uma comunicação oral com proficiência e sendo significativa para o aluno e seus receptores, interagindo com os gêneros textuais anedota e debate, e refletindo sobre a contribuição de atividades orais para o desenvolvimento da pronunciação correta dos arranjos linguísticos perante uma apresentação acadêmica e pessoal.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade. Argumentação. Linguística. Texto.

A ORALIDADE NO COTIDIANO ESCOLAR

A oralidade, como capacidade social, sempre foi considerada responsabilidade da família; no entanto, com o desenvolvimento dos estudos na área de linguística, concedeu-se o devido valor acerca do ensino da linguagem oral pela instituição escola. Executar o ensino da oralidade nem sempre é aceito ou valorizado, mas ressalto que possui o mesmo espaço e importância que a escrita.

No processo de ensino e aprendizagem, a leitura e a escrita são instrumentos favoráveis e indispensáveis para esta aquisição, mas ressalta-se que mesmo que saibam aproveitar destas duas modalidades, ainda assim, se deixa a desejar na oralidade. Como falante e atuante na forma verbal falada com seus receptores, deve contemplar assim a oralidade como pressuposto para a sua atuação como sujeito ativo na construção de suas perspectivas educacionais e sociais. Segundo Marcushi (2001):

> Uma vez adotada a posição de que lidamos com práticas de letramento e oralidade, será fundamental considerar que as línguas se fundam em usos e não o contrário. Assim não serão primeiramente as regras da língua nem a morfologia os merecedores da nossa atenção, mas os usos da língua, pois o que determina toda a variação linguística em todas as suas manifestações são os usos que fazemos dela. (2001,p.16)

O ESPAÇO DA ORALIDADE NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A oralidade sempre foi considerada responsabilidade da família instruir para a execução da mesma, no entanto, com o desenvolvimento dos estudos na área da linguística, concedendo o devido valor a cerca do ensino da linguagem oral.

No entanto, é notória na prática atual da disciplina de língua portuguesa a utilização dos livros didáticos como ferramenta de ensino, em sua maioria não conduzem de forma construtiva a atividade com textos na modalidade oral, deixando-a de escanteio. A execução do ensino da oralidade nas salas de aula nem sempre são bem aceitas ou executadas, mas deve ressaltar que a mesma possui ou deve possuir o mesmo espaço que a modalidade escrita. Os PCN (2002, p. 63)apontam para a importância de se abordar a oralidade com o mesmo valor atribuído à literatura e à gramática.

Com isso fica visível a mazela da falta de uma pronunciação correta e arranjo das palavras perante uma apresentação acadêmica e em público, em sua maioria vivenciada na escola através de atividades que envolva a oralidade na sua prática. Muitas vezes quando isso acontece principalmente na execução com gêneros textuais orais, como, por exemplo, seminários e entrevistas seus resultados são desconsiderados ou de menos importância.

A ORALIDADE EM PRÁTICA

Para conhecer a realidade dos estudantes em relação à utilização da linguagem oral em seu cotidiano acadêmico e social, bem como a metodologia de trabalho com a língua oral as aulas de língua portuguesa. Aplicou-se um questionário constituído das questões: Você considera a linguagem oral importante para sua vida acadêmica? Tem dificuldades em se comunicar em público? Nas aulas de língua portuguesa há situações e momentos que a oralidade se faz presente na aula?

Com estes questionamentos pôde-se identificar que a habilidade da oralidade não vem sendo inserida no planejamento das aulas ou não tem sido valorada quanto as habilidades da escrita e da leitura, especificamente para alunos do 1º ano de ensino médio, dos cursos Técnicos em Agropecuária e em Informática, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano-Campus Floresta.

O projeto “ A Oralidade em prática” foi executado com o intuito de divulgar a compressão que o alunado tem da importância de desenvolver a prática do exercício de uma comunicação oral com eficiência para os alunos e seus receptores,por meio da interação entre o aluno e os gêneros textuais orais: debate e anedota,

Este projeto apresenta uma estratégia para garantia de uma melhoria na relação comunicativa oral entre os alunos. Desenvolveu-se mediante a carência de uma comunicação com qualidade, sendo fundamental a participação dos envolvidos para a sua execução e interação.

O ponto de partida da pesquisa foi analisar o que alunos entendiam sobre a valoração da comunicação oral para a sua formação acadêmica e profissional.Através de uma pesquisa por meio de um questionário que retratou questionamentos acerca da utilização da comunicação oral no cotidiano escolar e pessoal.

Obteve-se como resultado que cerca de 77%dos 68 alunos entrevistados consideram a habilidade escrita e de leitura mais importante que a oral para sua formação acadêmica e profissional, e que tiveram pouco contato com atividades que valorizem a habilidade da oralidade a sua trajetória escolar, conforme mostra a tabela abaixo:

TABELA 1

Turmas	Considera a habilidade escrita importante para sua formação acadêmica e profissional.	Considera a habilidade da oralidade importante para sua formação acadêmica e profissional	Considera a habilidade da leitura importante para sua formação acadêmica e profissional
1º ano EMI Técnico em Agropecuária (Tarde) – 28 alunos	18	6	4
1º ano EMI Técnico em Agropecuária (Manhã) – 20 alunos	12	5	3
1º ano EMI Técnico em Informática – 20 alunos	10	5	5

Fonte : Dados de pesquisa colhidos em questionário realizado entre os dias 11 a 15/08/2015 no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano-Campus Floresta,

Diante desse resultado, finalmente, foram desenvolvidas estratégias vinculadas aos estudantes envolvidos no projeto para que possa perceber que a linguagem oral é considerada um recurso de comunicação que deverá ser aprimorado e apresentado no cotidiano escolar, favorecendo e auxiliando na aquisição da formação acadêmica, pessoal e profissional.

Com o intuito de demonstrar que a comunicação oral é cercada de situações que envolvem uma variação situacional e que o locutor precisa perceber a importância dessa singularidade para que aconteça o ato de comunicar-se com eficiência, utilizou a apresentação dos gêneros textuais orais debate e anedota na contribuição de um repasse de informações com eficiência para a interação entre os falantes ; por meio de atividades de pesquisa, socialização e apresentação das produções realizadas pelos alunos, demonstrando que a habilidade da oratória precisa ser incluída no planejamento e executada com o propósito de aprimorar a habilidade que somos instruídos desde do leito familiar.

Tornando a atividade mais atrativa, foi solicitado que os alunos pesquisem anedotas através de seus aparelhos celulares, fazendo uso das TICs na sala de aula e após socializem com os colegas, demonstrado que a oralidade essa atividade se faz como ferramenta que favorece para a execução do seu propósito que é o humor.

Tendo a pretensão de apresentar uma situação em que houvesse uma comunicação mais formalizada, onde a habilidade oral tem que esta atrelada e trabalhando em conjunto com a habilidade escrita e de leitura, mas tendo a oralidade como instrumento de mediação do objetivo desejado; assim foi apresentado o gênero textual oral debate. Foi solicitado que os alunos promovessem um debate que envolvesse temas relacionados à educação e sociedade, cada grupo organizou seus argumentos para apresentação do ponto de vista acerca do tema escolhido.

O projeto "A oralidade em prática", demonstrou a importância das propostas lúdicas-interativas para o desenvolvimento da aprendizagem significativa e desenvolver a compreensão que no cotidiano escolar deve-se trabalhar e aprimorar no alunado a sua habilidade oral, alcançando exitosamente as propostas que foram atribuídas, percebendo-se a melhoria da organização linguística discente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das atividades propostas na sala de aula, enfatizando a aprendizagem do aluno, tendo como premissa a melhoria na habilidade oratória, que por sua vez é considerada como atividade rotineira e sem ter necessidade de aprimoramento. Pois constantemente ainda há uma preocupação em desenvolver e promover em sala de aluno o ensino das habilidades da escrita e da leitura, como primordiais para a vida profissional e acadêmica do discente, desvalorizado a linguagem oral mesmo sabendo que uma língua só vive se houver falantes que a executam ou utilizem.

A utilização das TICs na sala de aula é considerada uma proposta de inserção da tecnologia como ferramenta para promoção do ensino-aprendizagem, sendo utilizada como aliada na mediação do conhecimento e na execução do objetivo ou meta a se alcançar.

A proposta da utilização dos gêneros textuais orais debate e anedota em sala de aula foram como intermediadores para desenvolver a melhoria na utilização da língua portuguesa por seus falantes em meio a um ato da fala ou comunicação oral, despertando o interesse e compreensão as suas nuanças ou situação de utilização .

REFERÊNCIAS

FERNANDA, Alda Correia Leite. *Trabalho á oralidade na sala de aula.* Disponível em: http://www.webartigos.com/artigos/trabalhando-a-oralidade-na-sala-de-aula/41809/#ixzz3IFLGXl5q. Acesso em: 08 out. 2014

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita:* atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2003.

A PERCEPÇÃO DE GREGÓRIO DE MATOS ACERCA DA POPULAÇÃO BRASILEIRA MATERIALIZADA NOS SEUS POEMAS SATÍRICOS

Maciel Fernandes MAIA
Francisca Carolina Lima da SILVA
Universidade Regional do Cariri
Unidade Descentralizada de Campos Sales

RESUMO

O presente trabalho de caráter bibliográfico tem por objetivo fazer um breve panorama do estilo literário Barroco, desde sua origem até sua implantação no Brasil e também um breve levantamento do comportamento do poeta Gregório de Matos, que devido as suas ferinas críticas a sociedade recebeu a alcunha de "Boca do Inferno". Pretende-se ainda, por meio da análise minuciosa de um poema satírico de Gregório de Matos, como "Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia", provar a existência de uma visão preconceituosa que o poeta possuía acerca da figura do homem negro na sociedade brasileira do século XVII, e fazer uma breve análise do soneto denominado "Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia".
PALAVRAS-CHAVE: Preconceito. Comportamento. Sociedade.

1 –BREVE PANORAMA DO BARROCO

1.1 - BARROCO NA EUROPA

No século XVI a igreja católica passou por uma reforma religiosa, que teve inicio com as traduções bíblicas do alemão Martinho Lutero, iniciando assim um movimento que ficou conhecido como a Reforma Religiosa, já a reação da igreja católica contra essa reforma denominou-se Contra Reforma, é nesse momento de tensão entre cristianismo e o surgimento protestantismo que surgi o movimento denominado de Barroco. A palavra Barroco em termo literário vem do castelhano "barrueco" e significa "uma pérola de superfície irregular", sendo assim associada esta imagem ao novo estilo de uma nova era para assimilar a depreciação do surgimento da nova arte após a arte renascentista.

Com tendência teocêntrica (Deus como centro do universo), o estilo literário Barroco teve berço na Itália e influenciou todos os departamentos das artes como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, as artes plásticas e a literatura.Surgiu em uma época que a igreja católica e o continente europeu passavam por diversas transformações políticas e religiosas, como a unificação da Península Ibérica, a Contrarreforma religiosa, o desaparecimento de D. Sebastião, o domínio de Portugal por Felipe II da Espanha e a decadência do Classicismo, riquíssimo movimento literário antecedente ao Barroco. Apesar de ser impossível sabermos exatamente quando o novo estilo surgiu

estima-se que, Cronologicamente inicia-se no final do século XVI, aproximadamente em 1580 e perpetua-se até meados do século XVII.

> [...] um fenômeno artístico tão amplo que, identificando-se e ao mesmo tempo traduzindo o espírito de uma época, foi capaz de atender às solicitações de diferentes grupos locais, estruturas econômicas, formulações jurídico-políticas e até ideologias éticas e religiosas (MACHADO, 1969. p. 59).

Antirrenascentista o Barroco valorizava os ideais teocêntricos, ou seja, Deus como centro do universo, nesse período o homem tinha consciência de sua grandeza, mas via-se como um ser incapaz diante de Deus e da igreja católica, causado por um conflito interno entre o espiritual e o carnal. Já nos ideais classicistas, o Renascimento, corrente filosófica que influenciou a literatura desse período valorizava o Antropocentrismo renascentista, ou seja, o homem como centro do universo, é nesse período que a humanidade começa a perceber que tudo tem explicação científica e não dogmática como pregava os ideais católicos.

O novo estilo oriundo da Itália que se manifestou na poesia e no teatro e disseminou-se rapidamente por toda a Europa, da península Ibérica aos países Escandinavos. Em cada país o estilo adquiriu diferentes formas e características diversas de manifestação, porem com as mesmas finalidades como a teatralidade, a urgência, o conflito espiritual e o apelo emocional.

> O estilo barroco é um estilo internacional. A Europa inteira o adotou. Os seus elementos vieram da Espanha; mas a Espanha não era capaz de impor um estilo. A Europa o aceitou em toda parte, porque o barroco é expressão de uma situação espiritual e social, mais ou menos idênticas em toda a parte... (CARPEAUX, p. 51).

Na Espanha ficou conhecido como gongorismo, devido a Luiz de Gôngora ser o precursor e principal representante do culteranismo, o culteranismo manifestam-se no texto através do jogo de palavras, que é configurado por o uso das figuras de linguagem, como as metáforas, metonímias, hipérboles, antíteses, paradoxos e comparações. Paralelo ao cultismo surgiu o conceptismo, também na Espanha que teve como precursor e maior representante o espanhol Quevedo. Na Itália, essa corrente ficou conhecida como Marinismo, “maneira poética de falar em conceitos espirituosos e metáforas afetadas para exprimir lugares-comuns fúteis ou sentimentos insinceros”, devido a influencia de Giambattista Marino que deu nome ao movimento, o Marinismo desenvolve-se em parte nos poemas líricos com o sensualismo, a religiosidade, o grotesco e a beleza; que era expressa pelo autor através das hipérboles, e das metáforas de fascínio.

Na França, ficou conhecido como Preciosismo, por causa de uma forma de uso de palavras rebuscada para se expressar, era característica própria do estilo se expressar através das muitas palavras incomuns, perífrases, circunlóquios e metáforas, para assim torna o movimento mais elegante e requintado. Na Inglaterra adquire novos traços, e fica conhecido como Eufuísmo, que era o uso de expressões apropriadas, se tal expressão fosse dita diretamente seria tido como uma

expressão vulgar ou mesmo ofensiva, o Eufuísmo dar a entender uma realidade, maquilhando os aspectos mais conflitantes.

O intrigante estilo fora o primeiro movimento da era moderna, com tudo rompeu todos os padrões estéticos que existia na época até então, devida essa brusca mudança que ocorreu nas artes de maneira geral o estilo ficou conhecido por muito tempo como a arte do "Mau gosto", como descreve Carpeaux:

> Fora da França, o século XVII parecia – e parece a muitos até hoje – dominado pelo "mau gosto" do Marinismo na Itália, do Gongorismo na Espanha, do Eufuísmo na Inglaterra; a eles, a crítica associava os *précieux* franceses que deviam desaparecer, enfim, para dar lugar à arte pura do estilo Luiz XIV... mau gosto ou não, naquela condenação geral do marinismo, gongorismo, eufuísmo e preciosismo manifesta-se a primeira tentativa de definir um estilo comum do XVII. (CARPEAUX**,** p.20).

Assim se configura o barroco europeu, cercado de polemicas, devido a sua inovadora forma estética totalmente fora dos padrões estéticos existentes até então.

1.2 – BARROCO NO BRASIL

A Bahia era no Brasil o principal centro comercial e político da colônia, com a vinda de pessoas da metrópole para a colônia, o aumento da população, a utilização da mão-de-obra dos negros vindos da África, a euforia causada pela comercialização da cana-de-açúcar, os ecos religiosos causados pela reforma protestante que ocorria naquele período na Europa, foi em meio a esses conflitos que surgiu aqui no Brasil o estilo literário conhecido como Barroco.

No Brasil, o novo movimento artístico foi implantado com a vinda dos jesuítas, membros da Companhia de Jesus, que foram destinados ao país para catequizar os índios, a fim de torná-los "cidadãos cristãos". Didaticamente o Barroco tem seu marco inicial no Brasil em 1601, com a publicação do poema épico "Prosopopeia" de Bento Teixeira, a citada obra não possui grande valor literário, mas é de suma importância para a historiografia literária do Brasil.

O Barroco foi no Brasil, o primeiro estilo literário de época, pois não houve aqui o Classicismo movimento literário anterior ao Barroco, tinha havido aqui apenas a literatura documental ou literatura de informação:

> A feição deles é parda, algo meio avermelhada; de bons rostos e bons narizes. Em geral são bem feitos, andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de cobrir ou mostrar suas vergonhas, e nisso são tão inocentes como quando mostram o rosto". (Carta a El Rei D. Manuel, Dominus : São Paulo, 1963. P. 2).

O trecho anteriormente citado, pertence à Carta de Pero Vaz de Caminha, que descreve como é a nova terra conquistada e os nativos que vivem naquela região, foi o primeiro documento escrito em terras brasileiras e é considerado um documento histórico de literatura de informação.

Aqui, devido à exploração colonial portuguesa, o barroco sofreu a influencia vinda diretamente da metrópole portuguesa, segundo afirma Alfredo Bosi: "No Brasil houve ecos do Barroco europeu durante os séculos XVII e XVIII: Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Frei Itaparica e as primeiras academias repetiram motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano". Além do mais, as duas maiores expressões do Barroco brasileiro que foram o Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos mantiveram relações diretas de idas e vindas entre a metrópole e a colônia.

No Brasil, o referido estilo se desenvolveu principalmente na prosa com o Pe. Antônio Vieira e na poesia com o poeta Gregório de Matos, este foi à expressão máxima da poesia, compondo três tipos de poesias; a poesia lírico/amorosa, sacra/religiosa e a poesia satírica, já o Pe. Antônio Vieira cultivara o sermão, que em toda sua obra se direciona para a defesa dos índios e do Brasil.

Aqui o estilo também se desenvolveu na pintura, na escultura, na arquitetura e na literatura, tendo esta Gregório de Matos e o Pe. Antônio vieira como duas grandes expressões da literatura barroca brasileira, ambos se expressaram de formas esplêndidas, este com o conceptismo, o uso de jogo de ideias e aquele com o culteranismo, o uso de palavras cultas.

Didaticamente o Barroco brasileiro tem seu fim no ano de 1768, com a publicação do livro "Obras" de Claudio Manoel da Costa, o surgimento da Arcádia ultramarina, além da decadência dos ideais do Barroco e ascensão do novo movimento, o Arcadismo.

GREGÓRIO DE MATOS

Conforme estudos de Fernando Rocha Peres, professor da Universidade Federal da Bahia, que aponta no livro Literatura Comentada "Gregório de Matos (1988)":

> (...) Gregório de Matos e Guerra nasceu na Bahia em 1636 (...) De família abastada, Gregório de Matos pôde estudar com os jesuítas de Salvador e em 1650, com 14 anos, embarcou para Portugal, onde foi estudar leis. Dois anos depois, em 1652,matriculou-se na Universidade de Coimbra, de onde saiu formado em junho de 1661(...)". (**MATOS**, Gregório de, 1636-1696. Gregório de Matos / seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Antônio Dimas. – 2. Ed. - São Paulo: Nova cultural, 1988, pg. 29.).

Após vários anos no velho continente Gregório de Matos retorna à Bahia em 1681, agora com uma carga de conhecimento muito elevado. Percebendo a desordem que havia no cenário baiano como, a corrupção do clero, a corrupção política que havia no país naquele momento, o poeta começa a escrever poesias de vocabulário de baixo calão e tom agressivo que retratam o que era a Bahia naquele período.

O poeta Gregório de Matos não poupava ninguém de suas críticas ferrenhas, como os negros, os padres, as freiras, os índios, os comerciantes e até mesmo o governador Antônio de

Souza Menezes, Gregório de Matos não tinha papas na língua e devido as suas críticas ferinas a sociedade brasileira e alguns poemas de tons eróticos exacerbados, Gregório de Matos recebeu a alcunha de “Boca do Inferno”.

“DESCREVE O QUE ERA NAQUELE TEMPO A CIDADE DA BAHIA”

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana, e vinha,
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um freqüentado olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,
Para levar à praça e ao Terreiro.

Muitos mulatos desavergonhados,
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda a picardia

Estupendas usuras nos mercados,
Todos os que não furtam muito, pobres,
E eis aqui a cidade da Bahia.

(Gregório de Matos, 1636-1696. **GREGÓRIO DE MATOS**/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Antônio Dimas. – 2. Ed. - São Paulo: Nova cultural, 1988, p. 29).

BREVE ANÁLISE DO POEMA

O soneto acima composto por versos decassílabo em esquema de rimas oposta nos dois primeiros quartetos (ABBA, ABBA) e rimas mistas nos dois tercetos (CDE, CDE), “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, um soneto de tom nostálgico traz em suas entrelinhas uma descrição fiel do cenário da cidade, como a degradação moral, a incompetência política e a desonestidade, devido à presença de pessoas oportunistas e corruptas. Podemos perceber que ao dizer “um grande conselheiro” o poeta ironiza e faz uma crítica direta ao governo da Bahia ao falar que “Não sabem governar sua cozinha, E podem governar o mundo inteiro”, quando se refere ao “olheiro” crítica àquelas pessoas fofoqueiras que vivem a observam a vida alheia para contar as outras pessoas, crítica ainda à perversão dos valores morais dos nobres subjugados em “Trazidos pelos pés os homens nobres”,escarnece a “picardia” que é o mesmo que enganar/iludir, e ironiza ao enaltecer “posto nas palmas”, ou seja, aplaude de modo irônico aqueles governantes que engana e iludi as pessoas, e por fim, usa uma expressão de disparate econômico, a “Estupendas usuras dos mercados” que se refere a juros excessivos, que eram os lucros obtidos nos mercados financeiros, e

assim finaliza o poema mostrando uma realidade, os que furtam muito ricos e os honestos muito pobres, assim era a Bahia a seu ver.

Veja ainda que no primeiro verso da terceira estrofe o poeta demonstra uma visão racista com relação à figura do negro, ao trata o negro com desprezo ao se referi como "mulatos desavergonhados, Trazidos pelos pés os homens nobres". Assim trata os negros de forma animalizada,a palavra "mulato" é um termo que soa pejorativo, já que Mulato vem de mula, que é o resultado do cruzamento do jumento com a égua, um termo ofensivo e desqualificador.

O poema denominado "Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia", se configura como barroco, pois é um soneto que é composto por versos decassílabos o mesmo foi escrito ainda século XVII por Gregório de Matos, período em que o estilo teve sua máxima expressão no Brasil. Além de possuir características próprias do estilo de época, como a presença das figuras de linguagem muito usadas pelo poeta para dar uma ênfase estilística as suas poesias, neste soneto podemos constatar o uso de uma figura de linguagem que estar presente no segundo verso da terceira estrofe; "Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha", é o uso da figura de linguagem da aliteração, outra característica barroca presente no poema que podemos perceber é a presença do conflito da dualidade entre dois pontos extremos existentes no soneto, que é "os que furtam muito ricos e os honestos muito pobres", nesse soneto é claro também a presença do conceptismo, ou seja, um jogo de ideias afim de demonstrar a degradação na qual se encontrava a Bahia do período.

No poema analisado Gregório de Matos critica a degradação moral da sociedade baiana e o governo da Bahia, e podemos perceber ainda nas entrelinhas que apesar das intenções inicias de Gregório de Matos ser a de fazer uma critica ao governador baiano da época, Antônio de Souza Menezes, nós conseguimos perceber essa materialização da configuração dos tipos de brasileiros que configuravam a sociedade da época, no soneto analisado o poeta cita os negros no primeiro verso da terceira estrofe "Muitos mulatos desavergonhados", os negros que compunha a sociedade no século XVII eram trazida África conforme explica o livro "Biblioteca Integrada" no capitulo História do Brasil:

> "Os negros foram introduzidos na colônia por volta de 1550, a fim de ser a mão-de-obra dentro do modelo mercantilista implantado pela metrópole portuguesa. Originários do continente africano, eram adquiridos por meio de escambo, ou seja, troca de escravos aprisionados por produtos como aguardente, tabaco e outros."(**Biblioteca Integrada:** do 1° ao nono ano, médio, concursos, vestibulares-São Paulo: PAE – Programa de Assistência ao Estudante, 2009 p. 03).

Como o trecho citado anteriormente explica a figura do negro estar presente na sociedade brasileira desde o início da colonização do Brasil, com isso devido ter sido sempre tradado como raça inferior o negro sofre preconceito desde a colonização até os dias atuais.

O soneto "Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia" é muito importante por poder ser usado também como documento histórico, além de possuir uma grande importância de caráter literária, possui também o seu valor estilístico e não pode ser usado apenas como documento historiográfico.

Para concluir pode-se perceber que neste soneto que se denomina "Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia" o poeta ataca alguns segmentos da sociedade baiana como os comerciantes desonestos e demonstra repúdio quando se trata da figura do negro na sociedade brasileira, porém esse preconceito expressado no soneto não ocorreu de forma proposital, mas sim por causa de uma visão preconceituosa estereotipada que a sociedade brasileira de maneira geral possuía acerca do homem negro.

REFERÊNCIAS

Biblioteca Integrada: do 1° ao nono ano, médio, concursos, vestibulares-São Paulo: PAE – Programa de Assistência ao Estudante, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria, 1900-1978. *O Barroco e o Neoclassicismo por Carpeaux*/Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Ocidental; v.4).

GREGÓRIO DE MATOS (1636-1696*). Literatura Comentada Gregório de Matos*/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Antônio Dimas. – 2. Ed. São Paulo: Nova cultural, 1988.

MIRANDA**,** Ana. *Boca do Inferno*: romance / Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

http://www.infoescola.com/literatura/satira/ (acessado em 27/10/2015).

A PRESENÇA DA SÁTIRA SOCIAL E SUA IMPORTÂNCIA NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS

Alexandre Antonio Cavalcante DE SOUZA
Francisca Carolina Lima DA SILVA
Universidade Regional do Cariri

RESUMO

O trabalho em questão tem como objetivo realizar análise dos poemas de Gregório de Matos bem como sua importância e influência na composição da obra do mesmo, ao passo em que enquadra os ditos poemas na escola literária Barroca, da qual fazem parte. Iremos de início entender em que contexto histórico o autor se encontra e seu estilo peculiar de poesia, começando com uma breve explanação sobre os temas: Barrocos no Brasil e Barroco no mundo. Veremos as características principais dessa corrente de pensamento, como ela adentra no país e como influencia nosso autor. Por fim, com vistas no "Boca do inferno" e o motivo de tal expressão, entendermos a importância de seu legado à literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco, Poesia, Conflitos, Ironia.

1 - O BARROCO

A corrente artística e filosófica que influenciou inicialmente as artes plásticas e em seguida o teatro,a literatura e demais expressões artísticas e então denominada Barroco, surge a princípio na Itália se expandindo com rapidez por toda a Europa do final do século XVI ao início do século XVII, em um momento histórico onde a Igreja Católica começa a perder seu poder, devido à Reforma Protestante encabeçada por Martinho Lutero.

Em oposição aos reformistas e para sua defesa e permanência no poder religioso e até mesmo político, a Igreja cria a contrarreforma com apoio inclusive da Nobreza Cristã, que andava de mãos dadas com o Clero. O barroco-jesuítico, como nos mostra Alfredo Bosi, retomava valores antigos como a fé e devoção à Cristo, e para isso possuía membros da própria ordem católica como alguns de seus financiadores, nobres e clérigos unidos em um movimento artístico e social como vemos na seguinte citação.

> (...) É na estufa da nobreza e do clero espanhol, português e romano que se incuba a maneira barroco-jesuítica: trata-se de um mundo já em defensiva, organicamente preso à Contra-Reforma e ao Ímpeto filipino, e em luta com as áreas liberais do Protestantismo e do racionalismo crescente na Inglaterra, na Holanda e na França. (BOSI, 2006, p. 29).

Reforma e contrarreforma inspirariam o clima evocado à época, que seria o de dualidade: A razão diante da fé, o homem perante Deus, o bem contra o mal, o sacro pelo profano; e assim por diante, atingindo desse modo a literatura. Os textos foram carregados de dualismo e seguiram essa vertente de fortes oposições, fosse com qualquer uma das formas ou muitas delas juntas ao mesmo tempo, conforme mostra Massaud Moisés:"(...) Constituindo-se o Barroco numa tentativa de fusão harmônica entre as duas linhas de força que orientavam a cultura renascentista (a medieval e a clássica, respectivamente teocêntrica e antropocêntrica), (...)." (1998,p.169). Vemos por meio dessa citação que os conflitos religiosos são a maior influência ao Barroco, a anterior ideia de Deus como centro dos pensamentos que agora choca-se com um homem racional e mais crítico.

1.1 - O BARROCO NO BRASIL

Seguindo os mesmos princípios da corrente europeia de dualismo conflituoso,o Barroco brasileiro começa por volta do século XVII,trazido por jesuítas europeus que tinham a missão de catequizar índios e pregar a palavra de Deus, estando ligados diretamente ao movimento da igreja de combate aos luteranos;e influenciado ainda por artistas que viajavam no percurso Brasil – Europa e vice-versa.

Grande parte da representação arquitetônica Barroca do país se encontra no estado de Minas Gerais, local muito rico e desenvolvido culturalmente na época, graças ao ouro de sua região. Por lá surgiram as obras do escultor Antônio Francisco de Lisboa mais conhecido como "Aleijadinho", que retratam principalmente o cenário religioso, mas também,em parte,o aspecto gótico.

No campo literário, a região Nordeste ganha destaque, devido ao crescente comércio desenvolvido pela produção da cana-de-açúcar. Assim, os engenhos, os escravos e os jesuítas da Bahia; colaboraram para um ambiente fértil e criativo do qual o Barroco se apropria e influência a poesia de nosso autor,Gregório de Matos, conforme vemos nas palavras dos compiladores da "Editora Claret" na coletânea de poemas satíricos do autor: "Gregório de Matos e Guerra nasceu em 1636 na cidade de Salvador, Bahia. De família rica e influente, de senhores de engenho, passou a infância na Bahia e estudou no colégio dos Jesuítas." (...) (MATOS, 2005, p. 13). Atenta-se nesse trecho para a vida de Matos e tudo aquilo que ele pode ter vivido e que pode ter influenciado em suas composições.

2 - GREGÓRIO DE MATOS

Juntamente com o padre Antônio Vieira, o poeta baiano Gregório de Matos, representam a maior contribuição Barroca da literatura brasileira, servindo como perfeitos exemplares de estudo desse momento e sendo a mais pura expressão de arte literária encontrada no período. Enquanto que Vieira se atentava aos aspectos da Igreja em demasia, já que era padre, Matos não só atacava a Igreja como também colocava em dúvida toda a decência de seus membros, embora em uma primeira fase ele tenha sido religioso em certos versos, ele se torna de fato famoso graças às suas sátiras, ganhando inclusive o pseudônimo de "Boca do Inferno" conforme vemos na seguinte passagem. **"(...) pela vida boêmia e pela virulência de seus versos satíricos, que não poupavam as autoridades civis e eclesiásticas da Bahia, ganhou o apelido de "Boca do inferno"** (...)." (MATOS, 2005, p.14).

Conforme introduzimos no último tópico, Gregório de Matos era de família rica de senhores de engenho, estudado e culto tinha tudo para ser apenas mais um latifundiário nobre do período colonial, porém sua preocupação com o Estado o fez criticar os políticos e poderosos ao seu redor, inicialmente Antônio de Souza Meneses, governador da Bahia, que comandou Salvador, então capital da colônia portuguesa, entre 1682 e 1684, para isso fez uso de linguagem pesada e por vezes agressiva não poupando sinônimos ofensivos aos ouvidos do governante.

Gregório de Mato será tido como um boêmio, porém um homem que buscava a reflexão da realidade social,e não se conformava com os desmandos do governo, para isso usava a poesia para chamar a atenção. Criou todas as suas pérolas por meio da oralidade, foi assim que com o passar dos tempos seu trabalho foi catalogado e posteriormente publicado. Sua obra pode ser dividida em três temáticas**:** A poesia lírica, poesia religiosa e a poesia que será realmente apontada nesta análise, a satírica. A poesia satírica de Matos, era feita com base em tudo aquilo que lhe chamasse a atenção, fosse o regime da sua cidade, fosse um acontecimento passageiro em sua vida ou qualquer visão peculiar chamativa, nada escapava ao olho sagaz e à língua afiada do poeta. Pela sua irreverência, palavras de baixo calão e a crítica ferrenha ao poder político, Gregório de Matos ficou conhecido como "Boca do inferno", título muito bem colocado que traduzia a sua essência satírica e ousada. Quanto à temática, além da já mencionada de crítica aos poderosos governantes e clérigos, vemos ainda a presença da figura de índios, escravos, pequenos comerciantes e demais figuras da realidade local, conforme vemos na seguinte citação:

> (...) A poesia de Gregório de Matos – lírica, sacra, burlesca, erótica e satírica – está profundamente enraizada na realidade brasileira, especialmente em suas duas últimas vertentes, a erótica e a satírica, que documentam os costumes e a vida moral, social e política da capital da colônia. Padres, freiras, militares, funcionários do governo, comerciantes, proprietários de terra, nobres, judeus, aventureiros, escravos e índios são personagens do vasto painel composto pelo poeta, que tratava sua terra tal como era: "O demo a viver se exponha, / por mais que a fama a exalta, / numa cidade onde falta / verdade, honra, vergonha." (MATOS, 2005, p. 14)

A descrição minuciosa que vemos mostra o retrato daquilo que Matos tinha como matéria prima e inspiração, e pelo qual ele tanto falava.

Não podemos deixar de citar a influência que a estadia em Portugal teve sobre nosso autor, os anos de estudante e depois como juiz de direito, fizeram com que ele desenvolvesse outro pensamento, bem distante daquele que teriam os oriundos de Salvador, agora não mais adaptado ao ambiente de sua terra, Gregório de Matos iria destilar todo seu potencial numa dura crítica aos seus conterrâneos, já que ele não mais se encontra no Brasil por conta do abismo de anos distante, conforme nos mostra José Veríssimo:

> Pelo seu gênio malédico e satírico, pela irritação com que deixara Portugal, pelo desapego da terra, onde se encontrava deslocado e contrafeito, e a qual não cuidou de afeiçoar-se, achou-se naturalmente mal e contrariado nesta, e em oposição com ela. Mais de trinta anos de Portugal lhe tornaram insuportável a mesquinha vida da sua mesquinha Bahia. (VERÍSSIMO, 1915, p.36)

Deslocado e frustrado pela nova situação, bem como por tragédias como a morte de sua primeira esposa, o poeta se concentra em duras críticas à igreja, à burguesia e ao governo baiano, que posteriormente acabam por lhe exilar na Angola, para nunca mais pisar em terras da Bahia.

2.1 – POEMAS E CARACTERÍSTICAS

Gregório de Matos escreveu ainda poemas românticos e religiosos, mas com certeza sua fama foi feita graças à suas inúmeras sátiras. Veremos agora alguns poemas dessa classe que teriam basicamente o intuito de chamar a atenção, criticar e por vezes fazer rir.

> Carregado de mim ando no mundo,
> E o grande peso embarga-me as passadas,
> Que como ando por vias desusadas
> Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.
>
> O remédio será seguir o imundo
> Caminho, onde dos mais vejo as pisadas,
> Que as bestas andam juntas mais ousadas,
> Do que anda só o engenho mais profundo.
>
> Não é fácil viver entre os insanos,
> Erra, quem presumir, que sabe tudo,
> Se o atalho não soube dos seus danos.
>
> O prudente varão há de ser mudo,

Que é melhor neste mundo, mar de enganos,
Ser louco cos demais, que só, sisudo.
(Gregório de Matos)

O poema acima revela o pensamento de alguém insatisfeito com o universo ao seu redor, com as pessoas e com a sociedade; sua tentativa de mudança diante das adversidades se baseia na crítica, que é característica peculiar de Matos, e ainda no seu lamento, ou na sua queixa, que demonstra a profundidade do desgosto pelo qual passa.

Já em outro poema poderemos ver aspectos mais diretos e claros quando a sua opinião.

Toda a cidade derrota
Esta fome universal,
E uns dão a culpa total
À câmara, outros à frota.
A frota tudo abarrota
Dentro nos escotilhões,
A carne, o peixe, os feijões;
E se a câmara olha e ri,
Porque anda farta até aqui,
É cousa que me não toca.
Ponto em boca!

(...)

Ele tanto em seu abrigo,
E o povo todo faminto
Ele chora, e eu não minto,
Se chorando vo-lo digo:
Tem-me cortado o embigo
Este nosso General,
Por isso de tanto mal
Lhe não ponho alguma culpa;
Mas se merece desculpa
O respeito a que provoca,
Ponto em boca!

(...)
(Gregório de Matos)

Tendo em vista que a sociedade como um todo pode ser responsabilizada pelas desventuras de uma determinada classe, e que o governo seria o principal culpado por isso, vemos aqui uma crítica mais direta ao governo baiano em um momento de fome e miséria que assola os marginalizados da cidade, a preocupação e denúncia social aqui se revelam ainda mais claras, se remetendo aos gestores da capital que parecem indiferentes ao sofrimento alheio.

Nesses dois primeiros exemplos podemos citar como característica do movimento Barroco o sofrimento causado no próprio autor, o fazendo refletir sobre sua vida em relação ao meio e ainda a dura crítica aos costumes, que tende a romper com um histórico de aceitação e conformidade de escolas literárias anteriores.

Esse ponto irá se somar ao próximo citado e nos revelará a dualidade da Dor e Alegria, pois se hora o autor frisa a dor e denúncia social, em outros poemas sincrônicos já podemos notar a

euforia e o ar cômico.Vejamos agora um aspecto quase que pornográfico, uma mistura de comicidade e desabafo que se refere a cidade da Bahia na visão de Gregório de Matos.

De dois ff se compõe
esta cidade a meu ver:
um furtar, outro foder.

(...)

Provo a conjetura já,
prontamente como um brinco:
Bahia tem letras cinco
que são B-A-H-I-A:

logo ninguém me dirá
que dous ff chega a ter,
pois nenhum contém sequer,
salvo se em boa verdade
são os ff da cidade
um furtar, outro foder.

Vale ressaltar aqui ainda o vocabulário usado, com palavras que poderiam ser vistas como indevidas, mas que ele usa para causar o espanto, chocar, atrair a atenção para uma nova espécie de humor.

Para finalizar nossa seleção de poemas, veremos dois trechos que se opõe entre si e formam aquele que seria o aspecto mais forte, o mais grandioso, o mais latente de todo o Barroco, a dualidade da Igreja Católica contra o Protestantismo, tudo isso por um único artista.

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos,
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados
De tanto sangue e lagrimas abertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados,

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,
A vós, cabeça baixa, p'ra chamar-me.

A vós, lado patente, quero unir-me,
A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.
(Gregório de Matos)

Observemos em um primeiro momento a postura do autor de fé e apego a Cristo, onde revela afeição pelo tema e até uma certa devoção, porém a esfera barroca propicia a ele logo um ar dualista onde pondera a dúvida e dá vazão ao nascimento do segundo poema que veremos.

(...)

Que vai pela cleresia?...Simonia
E pelos membros da Igreja?...Inveja.
Cuidei que mais se lhe punha?...Unha.

Sazonada caramunha,
Enfim, que na Santa Sé
O que mais se pratica é
Simonia, inveja, unha.

E nos frades há manqueiras?...Freiras.
Em que ocupam os serões?...Sermões.
Não se ocupam em disputas?...Putas.

Com palavras dissolutas
Me concluís, na verdade,
Que as lidas todas de um Frade
São freiras, sermões, e putas.
(...)
(Gregório de Matos)

Onde outrora havia respeito e devoção, agora há a crítica e ataque. Antes exaltava a Cristo como salvador, já agora põe terrores na Igreja do mesmo e denúncia certos abusos cometidos na instituição.

Foi graças ao seu dom, falta de decorro e um vocabulário desse porte que Gregório de Matos entraria para história da literatura brasileira, e poderíamos ir além e dizer inclusive que ele inspiraria escritores pré-modernistas na denúncia social. Em todo caso, o legado desse personagem exótico nos mostra um anseio de mudança social que desde épocas coloniais já pairava sobre o Brasil.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira* / 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

MATOS, Gregório de. *Coleção a obra prima de cada autor – Poemas Satíricos* / Editora Martin Claret, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos* / 29 ed. – São Paulo: Cultrix, 1998.

VERÍSSIMO,José. *História da literatura brasileira* / departamento nacional do livro ministério da cultura / Fundação Biblioteca Nacional, 1915.

A REINVENÇÃO DA FORMA:O LIVRO DE ARTISTA DE VALÊNCIO XAVIER

Edma Cristina de GÓIS
Universidade Regional do Cariri

RESUMO

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001) signos de diferentes campos (literatura, artes visuais, publicidade e jornalismo) circulam e são articulados a partir de um princípio de montagem, o que favorece a leitura da obra como um *livro de artista*. A ideia de *ready-made* em consonância com a negação das formas puras pela modernidade, os limites entre as linguagens convergem na análise do livro de Valêncio Xavier (1933-2009). Esta comunicação analisa as aproximações e os distanciamentos entre imagem e texto na obra. Para tanto, os trabalhos de Dias (2014), Gandier (2013), Garramuño (2014) e Silveira (2008) ajudam a pensar o romance como um *livro de artista*, formato em que diversos campos artísticos, além do literário, são mobilizados na produção literária contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Valêncio Xavier, livro de artista, literatura contemporânea.

A necessidade de reorganizar o modo de olhar e o estranhamento no manuseio são promovidos pela *forma* e pelo *conteúdo* exposto em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, do escritor paulista Valêncio Xavier (1933-2008). Narrativa em que a *montagem* aparece como estratégia formal, a obra põe em causa uma série de preocupações teóricas pertinentes aos estudos de literatura comparada hoje. Um dos problemas a ser analisado na produção contemporânea diz respeito a inespecificidade das obras de arte na atualidade. Como adverte Florência Garramuño: "A estética contemporânea está habitada por uma série de práticas e intervenções artísticas que evidenciam um estendido transbordamento de limites e expansões de campos e regiões."(2014, p.7).

A pesquisadora argentina esclarece que "forma", no sentido usado por ela, não se refere à forma estética, uma vez que é essa categoria que é posta em questionamento pela produção artística contemporânea. "A noção de formas de não pertencimento – e até da não pertinência – quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo" (GARRAMUÑO, 2014, p. 92)

Assim *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, catalogado como "romance brasileiro",desafia as caracterizações dadas normalmente ao gênero *romance* ou até mesmo ao que se convencionou chamar *literatura*. Espécie de sobreposição de textos e imagens de origens diversas, que ganham novos status na obra, tal o que propõe o *ready-made*duchampiano (DUCHAMP, 1961), a obra mobiliza a reflexão a respeito dos campos artísticos que refletem e

refratam na contemporaneidade. Além dos signos que ganham sentido novo na obra, Valêncio Xavier faz uso de estratégias de outras áreas, fazendo o livro transcender a sua condição de literatura pura e simples. O efeito rítmico de cinema aparece estampado nos três livros que compõem a obra publicada em 2001 pela Companhia das Letras. Para Ângela Maranhão Gandier (2013), é notória a tentativa de reproduzir a linguagem de cinema, sendo o livro, portanto, um espaço de confluência de várias práticas na tentativa de que tais "contrabandos" formais atribuam ao texto mais significados.

Na obra de Valêncio Xavier, de uma maneira geral, percebe-se a imagem como eixo decisivo, o que implica na interpretação e também na originalidade dos seus livros. A leitura da obra como um *livro de artista*, produto próprio das artes visuais, acontece pelos indícios que a experiência de leitura se dá como uma visita a um museu ou a uma galeria. Adentrar o livro pressupõe uma travessia em que estarão expostas obras de arte e obras transplantadas dos seus locais de origem para a categoria de artes diversas, dialogadas entre si, mas também autônomas em sua completude.São fotos antigas, recortes de revista, atlas, livros de ciências e publicidade. O *livro de artista*, classificação sob a qual pairam interpretações dúbias desde o aparecimento das primeiras discussões sobre os suportes bibliomórficos nas artes, ainda na década de 60 do século XX, parece-nos comportar o sentido da obra de Xavier.

Paulo Antônio de Menezes Silveira reconhece como *livros de artistas* três tipos distintos: os livros-objetos, os livros-obras e os livros que são apenas livros, nesse segmento os mais arraigados à cultura literária tradicional adepta do código escrito. "Em todos os casos podendo ser múltiplos ou únicos, sejam ou não reclamados como obras autônomas da arte ou integrantes do corpus de uma expressão multimodal" (SILVEIRA, 2008, p. 14-15). De acordo com o pesquisador, a função do *livro que é obra* redefine o conceito de público em arte, considerando inclusive que os arranjos verbo-visuais constituam estratégia do artista para sua inserção no mercado cultural. Ou seja, parte-se de um princípio de arte como empreendimento ou o empreendimento como ação artística.

A demanda por uma classificação, não em si mesma, mas porque a partir desta pode-se operar determinados comportamentos de leitura, também aparece de modo recorrente na crítica sobre a obra de Valêncio Xavier. Ângela Maria Dias chama seus livros de "livro-invenção", aproximando-se do sentido atribuído por Haroldo de Campos à denominação "romance- invenção". Décio Pignatari refere-se à escritura de Xavier como "diagramas narrativos verbovisuais" mais uma vez assumindo o peso da imagem na espinha dorsal de tudo o que o autor escreve. Ao procurar dar novos usos aos signos, Valêncio Xavier instaura uma estética incapaz de se resolver apenas pelo caminho do texto escrito tradicional, ao mesmo tempo em que forja significações não verossímeis,

distanciando-se da representação fidedigna do objeto representado. O *ready-made* em si se estabelece como eixo conceitual na sua obra.

O primeiro dos três livros que compõe o volume, "Minha mãe morrendo", é apresentado por imagens enciclopédicas de dois olhos, o primeiro fechado, o segundo aberto. O menino narrador, dito morto na última página dessa narrativa, mostra certo encantamento pela mãe, vista nua pela fresta da porta do banheiro. A mãe é representada à imagem de uma mulher, branca, sem pelos, cabelos aloirados e curtos, nua sobre águas, lembrando o quadro *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, porque em ambos o mar mimetiza a profusão de vida. Em Valêncio Xavier, no entanto, esse mesmo corpo da vida em abundância e do afago materno é antecedida por duas outras imagens, do interior do corpo humano, provavelmente extraído de enciclopédias de ciências. O jogo provocado pela sequência e que se realiza pelo manuseio do livro pelo leitor, ao passar as páginas, aponta ou lembra o corpo materno como miseravelmente humano, portanto finito.

O livro organiza-se de acordo com uma sequência, esta compreendida como uma ordem espacial e temporal, um agrupamento de formas em que cada um dos elementos está relacionado com o elemento que o antecede e ligado ao que virá a frente. Assim, todo livro visual, como o caso da obra de Valêncio Xavier, é sequencial e instaura diferentes tempos (passado, presente e futuro) a serem vivenciados por meio do contato e manuseio do livro, portanto tempos reais, independente dos tempos das narrativas nele contidas.

A penúltima página da primeira história traz uma fotografia em preto e branco em que aparece uma placa encostada em um poste que diz: "Senhor liberta-me das imagens" (sic). A imagem, prenhe de múltiplas significações, lembra a ideia de morte já presente nos postulados de Roland Barthes sobre as imagens, uma vez que a fotografia encerra uma narração em que a morte está presente o tempo todo. Em *A câmera clara* Barthes se refere à fotografia como aquela que ocupa o lugar da morte na sociedade moderna, ao mesmo tempo em que instaura um paradoxo, por dar sobrevida à imagem fotografada e portanto de certa maneira preservada.

Vemos que a sequência narrativa em que a mãe do menino Valêncio aparece é toda entremeada por imagens, sem as quais a narrativa multimodal não se realiza. São 16 imagens, entre elas pelo menos seis fotográficas. A reflexão sobre as imagens fotográficas, quaisquer que sejam elas, passa necessariamente pelo modo como o espectador se porta ou lê tais imagens.

Ainda lembrando Roland Barthes, toda a obra faz referência à morte e à perda, na mesma medida em que cristaliza no tempo o menino-autor que Valêncio Xavier foi um dia. A problematização da autoria e do narrador é outro horizonte de análise que se abre, mas não foco de nossas preocupações nessa comunicação. De todo modo, deve-se destacar esse aspecto, uma vez que questões como representação e *mímesis* vão evocadas conforme avançamos na "visitação" do livro.

Tal e qual as experiências do âmbito das artes visuais, o livro de artista do escritor é uma montagem performática e interessada. Nele, memória, história e técnicas literárias são sugeridas, mas não tomadas ao pé da letra, em sua plenitude. Ou seja, a memória fragmentada não reivindica a memória absoluta, enquanto que a história sinalizada exige do leitor uma postura ativa na costura de sentido do texto. Já as técnicas literárias tradicionais são abandonadas em meio ao experimento verbo-visual.

Se assumirmos a impossibilidade da memória individual como defende Maurice Halbwachs (2006), o livro de artista de Xavier opera como um registro de época ou um suporte que ativa a memória coletiva de sua época, daí a importância atribuída aos anúncios publicitários e recortes de jornal, estratégia que é levada a uma potência ainda maior na obra subsequente *Rremembranças da menina nua morta na rua e outros livros* de 2006. Neste livro, em que mais uma vez a morte é referendada, o escritor artista vale-se de um arsenal midiático para a composição do livro desde o mote da narrativa até sua repercussão na sociedade. Observemos que o livro é em si mesmo um quebra-cabeças da recepção, ou seja ele se constitui a partir do que é narrado sobre um episódio de violência, digamos, "real". Tanto em "Minha mãe morrendo" quanto em "Rremembranças", percebe-se aanti-cristalização da morte, na contramão da fotografia de Barthes, uma vez que esta é movimentada da vida para o livro a partir da recepção do leitor, forçando-o a pensar no papel da literatura frente o poder das imagens que o atinge a sua revelia.

E aqui lembro Antoine Compagnon que em *O demônio da teoria* recupera a afirmativa do filósofo Nelson Goodman (1977), que propôs substituir a pergunta "O que é arte?"pela pergunta "Quando é arte?". Não seria necessário fazer o mesmo com a literatura?, questiona Compagnon. A interpelação parece também adequada ao caso de Valêncio Xavier. Em vez de perguntar se a obra é literatura, nos questionarmos em que condições os signos que permeiam a referida obra saem de seu estágio comum ou invisível, deslocam-se da cultura de massa e ganha status artístico, como Duchamp já anunciava há mais de meio século.

Portanto, embora a forma seja algo imprescindível para lermos a obra de Xavier, não me interessa simplesmente descrever o livro, mas antes disso refletir sobre os possíveis efeitos provocados em sua leitura e o que isso tem a dizer sobre a arte contemporânea, especialmente a literatura produzida no Brasil. Valêncio Xavier é um caso exemplar para se pensar tais questões, no entanto desliza em uma esteira ocupada também por outros nomes que vão de Ignácio de Loyola Brandão com *Zero,*cuja primeira edição é de 1975, a Luiz Ruffato e a série de livros que compõem *Inferno provisório*, publicada a partir de 2005. São casos que demonstram intenção e preocupação dos autores com os leitores e as novas formas de apreensão de uma obra no contexto contemporâneo. É possível ainda falar a respeito de uma nova educação do olhar, não referente

apenas à forma, como anunciado no início desta comunicação, mas que esgarça os limites estéticos, espaciais e nacionais do sujeito do agora.

Por fim, saliento que a associação de "Minha mãe morrendo" com um *livro de artista* remete-nos a ideia de percurso provocado no ato de visitação de uma obra. Florência Garramuño, ao falar da instalação *Frutos estranhos*, de Nuno Ramos (2010), destaca a relevância do efeito da obra para a sua compreensão:

> como se, ao ficarmos só falando da não especificidade do meio, ficássemos só descrevendo a obra – a forma – e perdendo alguma coisa importante da disposição da matéria no espaço que não tem a ver com a forma estética, mas com os efeitos e afetos que essa disposição produz" (2014, p. 95).

Ou seja, parte do percurso que nos ajuda a compreender tais obras repousa nos modos de recepção que podemos lhe atribuir. É sobre o modo de olhar que devemos nos dedicar a partir de agora, compreendendo que se a forma não é mais a chave de interpretação do livro, é por outro lado reinventada cada vez que um novo olhar a observa.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier.Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n.44,p.319-330, Julho/Dezembro.2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges.*O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 2014.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo.Disponível em: http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf. Acesso em: 23 de agosto de 2015.

GANDIER, Ângela Maranhão. *Memória e história, fotografia e cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier.* Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). 182 p. Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos:* sobre a inespecificidade da arte contemporânea.Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo:

Centauro, 2006.

SILVEIRA, Paulo Antônio de Menezes. *As existências na narrativa no livro de artista.* Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina nua morta na rua e outros livros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO EM *FOGO MORTO* DE JOSÉ LINS DO RÊGO

Vanessa Kallieny NORONHA
Débora Lorena LINS
Manoel FREIRE
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar e analisar alguns aspectos da obra *Fogo Morto* de José Lins do Rêgo, em especial, a representação do cangaço na vida dos personagens que compõem esse romance. A história é divida em três partes relativamente independente, sendo que em cada parte da obra se destaca um personagem que mostra uma visão individual e singular dos demais sujeitos e ações realizadas por estes no decorrer do enredo, principalmente acerca da intervenção do cangaço na construção de valores da sociedade da época. Existem diferentes visões sobre a ação do cangaço na obra, pois ela é vista ao mesmo tempo como um ato heroico, mas também, como um ato criminoso, já que ao praticar a justiça com as próprias mãos o cangaceiro acaba, consequentemente, destruindo famílias. Portanto, percebe-se que no romance o cangaço é representado por Antônio Silvino, personagem que aparece como um misto entre bandido e herói, tornando-se a esperança e ao mesmo tempo a opressão do povo sertanejo, uma vez que era visto como defensor dos pobres e oprimidos e perseguidor dos ricos que se colocavam contrariamente às suas atitudes.

PALAVRAS-CHAVE: Cangaço; Fogo Morto; Opressão; Esperança.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *Fogo Morto* foi publicada em 1943 e é considerada a obra-prima de José Lins do Rêgo, uma vez que revela em sua narrativa os principais problemas sociais enfrentados pelo Nordeste no período de 1930 a 1945, dentre esses acontecimentos estão a libertação dos escravos, o patriarcado rural, a ascensão e morte dos engenhos nordestinos e ainda o fenômeno do Cangaço, sendo este último, um dos temas mais retratados nas mais diversas formas de expressão artística e cultural. Assim, nos dispomos a trazer neste artigo os resultados da nossa pesquisa acerca das ações do Cangaço na referente obra.

Nesse sentido, nosso trabalho pretende descrever e analisar a causa e o efeito das ações do cangaço na obra e principalmente as influências psicológicas que são desencadeadas nas personagens que trazem pensamentos opostos, mostrando as duas personalidades do Cangaço, que é apresentado ao leitor a partir dessa dualidade de caráter, entre o bandido e o herói. Para tanto, recorremos a alguns críticos teóricos para nos dar o embasamento necessário para a construção do nosso trabalho, tais como Nemer (2005), Dória (1982) e Queiróz (1997), que trazem conceitos importantes acerca do tema em pauta.

O PERCURSO HISTÓRICO DO CANGAÇO

O cangaço foi um marco muito impactante na história do Nordeste, formado por nômades que utilizavam a violência para cometerem crimes em vários estados nordestinos. No entanto, para iniciarmos nosso estudo acerca desse fenômeno que divide opiniões até hoje, é necessário compreender o significado da criação desse grupo que se tornou o terror para alguns e o justiceiro para outros. As ocorrências cometidas por esses bandos tiveram início no final do século XVIII, perdurando ainda no século XIX e chegando ao fim nas décadas de 20 a 30.A expressão cangaço provém de canga (DÓRIA, 1982, P. 24), peça artesanal de madeira utilizada no pescoço do boi para transportar carros de arado e/ou objetos pesados, o que justifica a titulação do grupo em foco, já que os cangaceiros tinham que carregar seus pertencem em seu próprio corpo.

O primórdio desse movimento se fundamenta na devida questão social e fundiária do estado, uma vez que as ações do governo não chegavam a essa região, além do menor ganho e rebaixamento do nível econômico (QUEIROZ, 1997, P. 61-62) que foram também alguns dos motivos para algumas pessoas resolverem viver criminosamente e praticar a justiça com as próprias mãos, e por esse motivo, precisavam fugir e se esconder.

Desse modo, foram criados três tipos de grupos diferentes, o primeiro que agia a favor dos latifundiários, os quais desfrutavam de certa liberdade, pois tinha a proteção dos grandes senhores de terras. O segundo simbolizava ainda mais os interesses dos fazendeiros, recebendo inclusive a denominação de “políticos”. E por último, havia um terceiro grupo que agia independentemente, mas mesmo assim, recebia o apoio de alguns donos de terras.

Todos os três grupos, contudo conhecia muito bem as matas nordestinas, fato que os deixavam em larga vantagem na hora de fugir das tropas civis. Sempre liderados por um chefe, o cangaço ia espalhando cada vez mais suas ações devastadoras por onde passavam, agora, por grande parte dos estados nordestinos.

O mais famoso dos cangaceiros que intimidava principalmente aqueles que iam contra as suas ações era Virgulino Ferreira da Silva, conhecido popularmente como Lampião, que criou a fama de opressor dos ricos e o justiceiro dos pobres e humildes, estando entre o mito e a realidade, entre o bom e o mal, assim como explica Nemer em suas reflexões:

> Lampião, bandido célebre que durante quase vinte anos desafiou as forças da polícia assegurando sua dominação sobre uma vasta zona do território nacional e sua população, se inscreve nessa tradição. Ele é o herói de inúmeros folhetos de cordel que testemunham sua singularidade, sua ambivalência, sua dualidade profunda. Anjo e diabo, bom e cruel, vítima do destino e assassino por prazer, o cangaceiro é objeto de múltiplas representações. Imortalizado pela voz popular, tornou-se personagem de uma narrativa continuamente retomada: sua história não cessa de ser reescrita, sua imagem de ser reelaborada. (NEMER, 2005, p. 11-12)

Lampião serviu de inspiração para as mais diversas modalidades da arte popular, representadas no cinema, como em O Auto da Compadecida, também em quadros como o de Adriano Santori, intitulado "Cangaceiros", músicas como "Lampião falou" de Luiz Gonzaga, a qual narra toda a história da vida de Lampião e do cangaço. Além de todas essas manifestações artísticas, esse fenômeno também é muito representado pela categoria televisiva, tal como a novela "Cordel Encantado" e principalmente retratado na literatura brasileira por alguns autores como Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna e José Lins do Rêgo, que trazem em algumas de suas obras esse importante marco histórico e cultural do povo nordestino.

Assim, é perceptível que mesmo após quase oito décadas da morte de Lampião e de seu bando, a imagem do cangaço e de suas ações continuam até hoje provocando uma mistura de sentimentos e reações nas pessoas, entre o heróico e o cruel, e principalmente servindo como fonte de inspiração para os nossos artistas que não se cansam de escreverem e reescreverem tais fatos que foram de grande importância para a construção da cultura de um povo lutador, forte e guerreiro.

O CANGAÇO EM *FOGO MORTO*

O cangaço é representado em *Fogo Morto* pelo cangaceiro Antônio Silvino que é visto como um misto entre o bandido e o herói, termos que se justificam pelas ações do bando, que desfavorecia a alguns para favorecer a outros, tirando dos ricos para dar aos pobres. Assim, esses dois estereótipos são apresentados na obra pela visão dos personagens José Amaro e Lula de Holanda.

José Amaro, como o próprio nome sugere é um homem amargurado e fracassado no âmbito social e familiar, pois não aceita a modernidade, e como consequência disso, vê seu trabalho de seleiro ir sendo cada dia mais desvalorizado, e, além disso, tem um casamento infeliz, sem amor, e dessa união com Sinhá teve uma única filha, essa se chama Marta e acaba causando dupla decepção a Amaro, pois não consegue se casar e ainda, vem enlouquecer mais tarde.

Velho seleiro de beira de estrada, José Amaro era morador das terras de seu Lula, e acredita que sua honra será lavada pelo cangaceiro Antônio Silvino, pois confia que somente esse seja sua salvação, apesar de não o conhecer pessoalmente, apenas ouvir falar dos seus feitos destemidos e "heróicos" de desafiar a todos que fossem contra seus ideais, e, admirava sobretudo o ato de retirar (roubar/saquear) dos ricos para dar aos que não tinham nada, como forma de justiça social, e por isso, o Cangaceiro recebia a titulação de justiceiro social.

É possível perceber essa idolatria do mestre seleiro pelo Cangaceiro Antônio Silvino em várias passagens da obra, com isso, selecionamos alguns trechos para justificar essa afirmativa, tais como:

> -Não é nada não, mestre, mas estou aqui a mando do capitão Antônio Silvino. O bando está acoitado na Fazendinha, e o capitão me mandou por aqui para saber da tropa do tenente Maurício. Falaram que os macacos passaram o dia de ontem no Santa Rosa.
>
> O mestre estremeceu com a palavra do homem. O nome de Antônio Silvino exercia sobre ele um poder mágico. Era o seu vingador, a sua força indomável, acima de todos, fazendo medo aos grandes. Quando o homem parou de falar, ele conheceu o aguardenteiro Alípio. (RÊGO, 2013, P. 98)

Nessa passagem fica nítido o encantamento que o mestre Amaro tem pela figura do capitão Antônio Silvino, pois considera o cangaceiro um valente lutador, que comete crimes em favor dos mais pobres e humildes, assim como mostra outra passagem do romance, em que José Amaro demonstra mais uma vez essa admiração ao cangaceiro:

> (...) Sumiu-se e lá para dentro de casa José Passarinho levantava a voz numa cantiga. O seleiro não escutava o negro. O capitão Antônio Silvino voltava a tomar conta de seus pensamentos. Admirava a vida errante daquele homem, dando tiroteios, protegendo os pobres, tomando dos ricos. Este era o homem que vivia na sua cabeça. Este era seu herói.(RÊGO, 2013, P. 108)

Como podemos perceber nesse episódio, José Amaro é a representação de muitos outros nordestinos que assim como o mestre seleiro também tiveram a dignidade pisada por uma sociedade capitalista, onde os subordinados eram humilhados e escravizados pelos que detinham o poder, para ganhar um pequeno pedaço de chão para sobreviver, mas que acima de tudo, sonhavam com dias melhores, e foi assim que idealizaram um "herói" para fazer justiça. Antônio Silvino era esse homem guerreiro e corajoso, que não tinha medo de desafiar e tirar destemidamente o que era abundante aos grandes para dividir com os pequenos.

Desse modo, as ações do mestre seleiro começam a sofrer transformações no decorrer do romance, essas, são desencadeadas a partir da influência que o capitão Antônio Silvino exerce sobre esse personagem. Assim, José Amaro passa de mero expectador a colaborador diretamente ativo na fuga do Cangaceiro e de seu bando, colaborando na alimentação e na fabricação de alparcatas fortes e resistentes, como fica claro no seguinte trecho:

> Quando voltou para cozinha o mestre retornou à vida que o alimentava, aos homens que precisavam dos seus serviços. Agora não estava concertando os arreios de um velho doido, não estava fazendo sela para um camumbembe qualquer. Trabalhava para o grupo de Antônio Silvino. Cortava solas para cabras que já sabia morrer no rifle, para gente que tinha sangue de macho. Não era um pobre seleiro de beira de estrada, era mais que um oficial de bagaceira de engenho. O capitão Antônio Silvino saberia de seu nome. Sem dúvida que Alípio lhe diria: "capitão, o mestre José Amaro trabalha para nós. É homem de confiança." Que fossem para o inferno os grandes da terra. Para ele só havia uma grandeza no mundo, era a grandeza do homem que não temia o governo, do homem que enfrentava quatro estados, que dava dor de cabeça nos chefes de polícia, que mata soldados, que furava

> cercos, que tinha poder para adivinhar os perigos. A quicé chiava na sola branda. Faria alpercatas fortes para romper a terra dura das catingas, os espinheiros, as pedras, o barro quente. Queria que Alípio aparecesse para conversar sobre os homens, para se encher das notícias que eram as grandes coisas que mais lhe tocavam. Se um dia visse o capitão Antônio Silvino seria um homem feliz. (RÊGO, 2013, P. 128-129)

No entanto, o esforço e a dedicação de José Amaro não tiveram o reconhecimento que tanto esperava de seu ídolo, que não fizera nada para evitar que a tropa do tenente Maurício lhe prendesse, lhe humilhasse e lhe surrasse. Saindo da cadeia, se vê perdido e sem forças para continuar lutando. Estava sozinho no mundo, havia sido expulso da casa que viveu toda sua vida, sua filha enlouquecera e fora internada num hospício em Recife e sua mulher o abandonara para cuidar de Marta. Assim, não suportando mais tantas desgraças, resolve colocar um fim naquele sofrimento e comete suicídio.

Na terceira parte do livro que é dedicada ao capitão Vitorino Carneiro da Cunha, é mostrada ao leitor outra visão do Cangaço, esta nos é dada através de algumas passagens que narram ataques do bando na região. Dentre esses ataques, destaco a invasão ao engenho de seu Lula, que revela a ação do bando e a crueldade do cangaceiro Antônio Silvino, como bem mostra o trecho a seguir:

> O velho Lula continuava parado, indiferente à arrogância do homem. D. Amélia avaliava o perigo que corriam. Neném escondida no quarto e d. Olívia, aos gritos, falando para o pai:
>
> - Velho, vai para o inferno.
>
> O capitão, então, gritou:
>
> - Meninos, o povo desta casa está mesmo escondendo leite. Aqui a coisa tem que sair à força. Godói, pega o velho.
>
> D. Amélia correu para os pés do capitão:
>
> - Pela Santa Virgem, não faça uma coisa desta.
>
> - Pega o velho Godói.
>
> Levantaram seu Lula que começou a tremer, os olhos vidrados. O cangaceiro soltou-o, e o corpo do coronel estendeu-se no chão, batendo com uma fúria desesperada. Os cangaceiros cercaram para ver o ataque. D. Amélia abraçou-se com o marido. Durava o acesso. Os homens ficaram um instante sérios. Depois o chefe deu as ordens.
>
> - Vamos cascavilhar tudo isso.
>
> [...] Seu Lula parecia morto, estendido no marquesão. Os cabras cascavilhavam nos quatro cantos da casa.(RÊGO, 2013, P. 340-341)

Dessa forma, é possível perceber ao longo desse romance duas visões antagônicas a respeito do cangaço, essas são retratadas através da visão de mundo de cada personagem que são influenciados pela classe social em que estão inseridos. Assim, fica fácil perceber como se dá a construção literária da imagem do cangaço e das suas ações, em especial do seu líder, o cangaceiro Antônio Silvino, considerado justiceiro social e bandido cruel.

Nesse sentido, a obra pode ser considerada documental, pois, registram em seu enredo importantes acontecimentos históricos do Nordeste, contribuindo para manter vivos os traços da cultura de um povo que tem uma história de lutas, esperanças e angústias, situações vivenciadas pelos personagens criados por José Lins do Rêgo para retratar uma realidade que provocou medo e esperança, amor e ódio, sentimentos despertados pelo fenômeno do Cangaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o que foi apresentado acima, concluímos que o Cangaço se tornou um mito recorrente da literatura popular brasileira que reinventou com muita criatividade a história de um fenômeno que por muito tempo aterrorizou a vida do povo nordestino, roubando e matando a quem entrasse em seu caminho ou resistisse em obedecer as suas ordens. Ao contrário do que a literatura apresenta, os cangaceiros agia com interesses próprios, e intimidava a todos, sem nenhuma distinção de classe social e não repartia com os pobres o ouro que tirava dos ricos.

Dessa forma, José Lins do Rêgo traz em sua narrativa a mitificação do Cangaço como justiceiro social, situação percebida através do personagem José Amaro que projeta todas as suas esperanças no cangaceiro Antônio Silvino, e, em oposição a essa situação, traz posteriormente uma segunda visão da ação do bando, mostrando o lado criminoso e cruel do Cangaço, através das cenas relatadas na obra dos ataques a região do Pilar. Além disso, ao final de *Fogo Morto*, Lins acaba desmitificando esse fenômeno como defensor popular, ao descrever o final de José Amaro, que morre desiludido com o seu "herói" Antônio Silvino.

REFERÊNCIAS

DÓRIA, Carlos Alberto. *O cangaço.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. (Coleção Tudo é História).

NEMER, Sylvia Regina Bastos**.** *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha.* Escola de Comunicação, Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de *História do Cangaço.*São Paulo: Global, 1997 (Coleção História Popular).

RÊGO, José Lins do. *Fogo Morto***.** 75° Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

AS FACES DO SOFRIMENTO NA BUSCA PELO AMOR NA OBRA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

Antonia F.S. MOREIRA
Ana Márcia A. SIQUEIRA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este trabalho se propõe a examinar a temática amorosa na poética da sonetista Florbela Espanca. A partir dessa perspectiva, nosso principal foco é a questão dos amores não correspondidos e idealizados que marcam parte de sua obra. Tendo como base esse pressuposto, buscaremos verificar essa constância na busca pelo "amar e ser amado", na poética florbeliana, destacando que essa busca é quase sempre dolorosa e desiludida, uma vez que o amor almejado pelo eu-lírico, esse desejo de estar com ou outro, é demasiado idealizado, tornando-se, portanto, algo inalcançável. Visamos ressaltar que essa dificuldade de uma realização amorosa, por parte do eu lírico, leva-o frequentemente ao sentimento de dor, à melancolia e ao sofrimento. Assim, elencaremos as consequências desse anseio na personalidade do sujeito poético e buscaremos discutir os possíveis conflitos aos quais está exposto em decorrência desse sentimento de busca pelo outro e pela realização amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: Sofrimento - Idealização – Amor

Há tempos que o amor é tema bastante utilizado em várias obras, não só em romances e peças, como as de Shakespeare, mas também na filosofia e na psicologia. Dessa forma, vem sendo questionado e estudado desde a Antiguidade clássica e dentro desta temática não foge a poetisa portuguesa, Florbela Espanca. A temática amorosa, que sempre esteve presente na obra da sonetista, contempla boa parte desta produção, trazendo vários pontos sobre a maneira que influencia a vida e a personalidade do eu-lírico. Naturalmente, essa forma de amar que o sujeito tanto busca é demasiadamente idealizada, revelando a impossibilidade do amor, fato que constantemente o atormenta devido ao excesso de ansiedade que isso lhe traz.

A questão da idealização e da realização amorosa perdura em toda a existência do sujeito florbeliano. Contudo, como já foi dito, esse desejo é perpassado por grande idealização, de tal forma que em nada se realiza, pois é impossível. Devemos observar que a busca pelo amor que tanto atormenta o eu-lírico pode ser um indício da falta das características ou afinidades admiradas no outro que não consegue enxergar em si mesmo, ou seja, o eu lírico está em busca de algo que aparentemente lhe falta. Conforme explica Descartes:

> Quando o primeira contacto com qualquer objecto nos surpreende, e o julgamos novo ou muito diferente do que até então conhecíamos ou do que supúnhamos que deveria ser, isso faz que o admiremos e nos supreendamos com ele. E como isso pode acontecer sem que nada saibamos sobre a utilidade ou nocividade desse objecto, parece-me que a Admiração é a primeira de todas as paixões; e não tem contrário, porque, se o objecto não tem em si nada que nos surpreenda, não somos afectados por ele, e consideramo-nos sem paixão. (DESCARTES, 1968, p. 137)

Isto significa também, que na maioria das vezes, o sujeito deixa-se levar pela admiração que sente pelo outro, a questão é que nada para ele é comedido, ele se entrega intensamente ao desejo de "possuir" aquilo que deseja. Sem o uso da razão e se deixando se levar pelas emoções, o sujeito florbeliano envolve-se em suas paixões sem observar seus próprios limites e acaba sofrendo de amor. Isso acarreta sentimentos de desilusão, apego emocional doentio e a criação de expectativas, tudo isso devido a esse excesso de entrega, e sem ao menos perceber que não há de forma alguma correspondência de sentimentos. Estes são fatores que podemos observar claramente nas quadras do soneto a seguir:

> **O maior bem**
> Este querer-te bem sem me quereres,
> Este sofrer por ti constantemente,
> Andar atrás de ti sem tu me veres
> Faria piedade a toda a gente.
>
> Mesmo a beijar-me, a tua boca mente ...
> Quantos sangrentos beijos de mulheres
> Pousa na minha a tua boca ardente,
> E quanto engano nos seus vãos dizeres! ...

Nos dois quartetos de *O maior bem*, o eu-lírico desabafa revelando seu sofrimento em gostar tanto de alguém que não demonstra o mesmo afeto, aspecto que dá a entender que isso causaria pena a quem o percebe nessa situação. Revelando que os sentimentos do outro não são verdadeiros: "E quanto engano nos seus vãos dizeres!..." (ESPANCA, 1982, p.192). Mas uma vez sabendo dessa condição de falta de correspondência do outro, ainda assim, o eu-lírico continua fantasiando sobre ele, sofrendo cada vez mais, porém, sem conseguir desfazer-se dessa ilusão que tanto o machuca. Nesse sentido, o amor trouxera-lhe um sofrimento a mais, uma vez que a angústia e a rejeição tornam-se sentimentos dolorosos.

É nos dois últimos tercetos que confessa todo apego ao outro como o maior de seus bens, não importando para si a indiferença com a qual é acolhido o seu sentimento de amor e dedicação. Percebe-se, a partir de então, essa característica do amor que deseja possuir o outro como se este fosse um objeto. É um sujeito carente, rejeitado, extremamente sensível, sem amor-próprio, nem orgulho e que, sobretudo, está cego de amor, sempre mendigando atenção. Estas são características de uma personalidade que não só tem esse apego ao outro, como também ao sofrimento. Como se esse sofrer fosse necessário para que o sujeito se sinta vivo de alguma forma, como se ele não

merecesse a felicidade ou não conseguisse aceitá-la porque se vê como alguém inferior; dessa forma, acostuma-se às "migalhas" que os outros lhe oferecem. Entretanto, nem isso chega a ser afinal, pois ele é quem está sempre "implorando e rastejando" pela atenção do outro:

> Mas que me importa a mim que me não queiras,
> Se esta pena, esta dor, estas canseiras,
> Este mísero pungir, árduo e profundo,
>
> Do teu frio desamor, dos teus desdéns,
> É, na vida, o mais alto dos meus bens?
> É tudo quanto eu tenho neste mundo? (ESPANCA,1982, p - 192)

No soneto a seguir, o eu-lírico mostra-se de forma mais dramática. Podemos observar já pelo título "*Amor que morre",* uma vez que desde os contos de fadas fala-se em "amor eterno", aquele que "durará para sempre", o amor que o eu-lírico diz que sente parece que não foi feito para durar, contudo, ele tivera expectativas de que o fosse: "O nosso amor morreu ... Quem diria!" (ESPANCA, 1982, p.194). Porém, este vai se desfazendo, como água que corre entre os dedos. Era apenas mais uma ilusão:

> **Amor que morre**
> O nosso amor morreu ... Quem diria!
> Quem o pensara mesmo ao ver-me tonta,
> Ceguinha de te ver, sem ver a conta
> Do tempo que passava, que fugia!
>
> Bem estava sentir que ele morria ...
> E outro clarão, ao longe, já desponta!
> Um engano que morre ... E logo aponta
> A luz doutra moragem fugidia ...

É interessante observar que no último verso deste trecho, o eu já faz menção a um futuro amor impossível, aspecto revelador de um sujeito que tende a buscar a idealização amorosa e consequentemente sofre por ele com frequência, como um ciclo vicioso e, sobretudo, está sempre buscando novos "amores" porque nunca consegue fixar-se em apenas um, já que eles nunca duram. Percebemos, dessa forma, que é um sujeito acostumado ao fracasso em suas relações, ao mesmo tempo que as vive de forma intensa e, contraditoriamente, que também as tem de forma superficial. São características de criaturas que não conhecem os próprios sentimentos e por isso não conseguem viver suas emoções, características bastante conhecidas dos sujeitos florbelianos; sempre confusos, sensíveis, angustiados e sofredores.

Sendo assim, como percebemos nestes últimos versos, já se espera que o próximo "amor" seja impossível e que doa, tanto ou mais que o anterior, pois é isso que parece dar vida ao sujeito: o sofrimento:

Eu bem sei, meu Amor, que pra viver
São precisos amores, pra morrer,
E são precisos sonhos pra partir.

E bem sei, meu Amor, que era preciso
Fazer do amor que parte o claro riso
De outro amor impossível que há-de vir! (ESPANCA,1982, p.194)

Segundo *Descartes*, em *Tratado das Paixões da Alma* (1968, p. 148), o amor "... é uma emoção da alma, causada pelos movimentos dos espíritos, que a incita a unir-se voluntariamente aos objectos que parecem ser-lhe úteis". Contudo, essa união obviamente deveria dar-se de forma mútua, isto é, deveria ser uma entrega de ambas as partes. Mas, estamos falando do *eu-lírico* florbeliano e sua "impossibilidade" de realização amorosa, portanto, isso não se dá por completo, levando-o sempre ao sofrimento psicológico causado em boa parte pela desilusão.

O amor desmedido pode ser causa das maiores tragédias e encontra sua maior ligação com a morte. Sim, certamente, ambos, amor e morte estão ligados. Na mitologia grega, Narciso apaixonou-se por si mesmo ao ver seu reflexo na água, daquele dia em diante ele estaria condenado a sofrer e a morrer de amor, pois, cada vez mais obcecado pelo outro - esse outro que era ele mesmo embora não conseguisse enxergar - , sem resposta daquele ser mais desejado, definha e morre. O sofrimento maior de Narciso estava, sobretudo, na sua frustação em tentar tocar o outro e vê-lo desaparecer, tamanha a tristeza e desespero que aquilo lhe causava. Narciso é um caso clássico das consequências que esses tipos de amores doentios podem causar nos seres humanos, a cegueira pela paixão leva, literalmente, à destruição pelo outro.

A busca pelo amor está sempre sendo justificada pela carência do sujeito em se sentir amado e amparado pelo outro. A incapacidade de se sentir completo sozinho torna essa busca incessante. Isso é, certamente, um reflexo da falta de identidade, tendo em vista que se busca no outro aquilo que não se consegue achar em si mesmo. Dessa forma, essa busca pelo amor torna-se mais uma "prisão" para aquele que busca, porque vive somente para aquilo, não buscando, portanto, outras formas de preencher o vazio que tanto o incomoda.

Ora, certamente, o eu-lírico florbeliano não consegue enxergar a si próprio, e se entrega à busca pelas paixões. Na verdade, à busca pelo amor, na esperança vã de achar a parte de si faltante, contudo, não acontece. O sujeito dá voltas e voltas e tudo acaba em sofrimento e dor, uma vez que ele não está pronto para receber esse amor que tanto busca e suas emoções são tão frágeis e fragmentadas, que facilmente se rompem.

REFERÊNCIAS

DESCARTES, René. *Discurso do Método e Tratado das Paixões da Alma***.** Tradução, prefácio e nota pelo prof. Newton de Macedo. 5º Edição. Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

ESPANCA. FLorbela. *Sonetos.* Ed. Completa. São Paulo: DIFEL, 1982.

CASO DO VESTIDO E O VESTIDO: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL

Gleice do Socorro Bittencourt dos REIS
Instituto Federal do Pará.

RESUMO

Este artigo tem como tema a análise comparada do poema "Caso do Vestido", de Carlos Drummond de Andrade, à sua adaptação fílmica "O vestido" do cineasta Paulo Thiago. Tal análise tem como base teórica o dialogismo de Bakhtin, bem como o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva. Ao longo deste artigo serão desenvolvidos os seguintes tópicos: Entendendo a Literatura Comparada que apresenta os conceitos básicos; Diferença entre as linguagens literária e cinematográfica: adaptação abordando as características das linguagens e como se dá o processo de transposição; O poema e o filme apresentando as características das obras; e Caso do vestido e O vestido: Uma análise intertextual, que faz a análise a que este artigo se propõe.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Intertextualidade; Adaptação; Caso do vestido; O vestido.

INTRODUÇÃO

Atualmente, há uma tendência crescente a adaptações de obras literárias para a linguagem cinematográfica e com o recente avanço dos estudos de Literatura Comparada que desponta como uma disciplina polêmica que suscita muitos debates, o interesse em escrever acerca do tema é

Este artigo não se prende em mostrar as dificuldades e diferenças na transposição de uma linguagem à outra, e sim em verificar como se deu a aproximação da linguagem fílmica à linguagem literária, num jogo intertextual constante e diversificado.

Assim, o objetivo deste artigo é demonstrar a intertextualidade presente no filme "O vestido" identificando-se como se deu o processo de transcodificação da linguagem literária à linguagem fílmica.

CONCEITOS BÁSICOS EM LITERATURA COMPARADA

Para se compreender os fundamentos da Literatura Comparada, faz-se necessário o conhecimento de alguns conceitos básicos como dialogismo e intertextualidade.

Segundo Barros (2011), Bakhtin considera o dialogismo o princípio que rege a linguagem, sendo a base constitutiva do discurso. Para ele, a interação entre o eu do texto (autor) e o outro (destinatário) é o que caracteriza o dialogismo, por isso afirma muitas vezes em suas teorias que o

"outro" possui papel fundamental na construção de sentido do texto e que por isso a palavra nunca é nossa já que possibilita a presença de outra voz.

Outro aspecto importantíssimo da teoria do dialogismo é o diálogo entre textos, como bem exemplifica Barros ao entender o texto como: "Ponto de interseção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas"... (2011: p.4).

Partindo dos estudos de Bakhtin, surge Julia Kristeva, crítica literária francesa, que foi a primeira a introduzir o conceito de intertextualidade. Para ela: "Todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade se instala a intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla." (Kristeva, 1974-p.64 In: Rebello, 2009).

O certo é que podemos afirmar que num texto há sempre outras vozes, já que o autor traz consigo conceitos, ideias, informações que adquiriu em sua interação com o meio que o circunda. É claro que em determinados textos a intertextualidade se dá de forma mais clara, como é o caso dos poemas: "Poema de sete faces" de Carlos Drummond de Andrade, "Com licença poética" de Adélia Prado e "Até o fim" de Chico Buarque. Como podemos ver claramente nos fragmentos abaixo:

Poema de sete faces	**Com licença poética**	**Até o fim**
"Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida."(...)	"Quando nasci, um anjo esbelto desses que tocam trombeta anunciou: vai carregar bandeira.(...) (...) vai ser coxo na vida é maldição pra homem."	"Quando nasci veio um anjo safado O chato dum querubim E decretou que eu tava predestinado A ser errado assim."

Para ratificarmos todo o expresso até aqui acerca da intertextualidade, iremos utilizar a comparação feita pela autora Ingedore Koch, 2006 no livro A coerência textual, onde diz que um texto é como a ponta de um iceberg imerso. A parte visível não configura nem a metade dos elementos que o compõem, isto é, só compreenderemos o texto em sua completude se nos dispusermos a descobrir o "iceberg completo".

DIFERENÇA ENTRE AS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA: ADAPTAÇÃO

Na adaptação fílmica de um texto literário, a questão mais importante a ser analisada é a interpretação que o cineasta fez do texto a ser transposto para a linguagem cinematográfica, verificando-se até que ponto há a aproximação ou o afastamento do texto original.

Uma grande tendência dos aficionados por literatura é querer ver uma transposição fiel à obra, caso contrário há certa rejeição e uma crítica negativa ao filme o que não tem o menor sentido, pois o que interessa é a intencionalidade do cineasta. Como bem elucida STAM (2008): "A originalidade total, consequentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a "originalidade" já não é tão valorizada, a "ofensa" de se "trair" um original, por exemplo, através de uma adaptação "infiel", é um pecado ainda menor".

Outra característica a ser levada em consideração são as próprias diferenças na composição dos dois tipos de textos, em que há uma correspondência no "modo de fazer" das duas linguagens, como explica XAVIER (2003): "...haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro, "modo de fazer" que diz respeito exatamente à esfera do estilo..."

Ainda sobre tal "modo de fazer" explica STAM (2008), "A arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas".

A adaptação fílmica de uma obra literária dá novo significado ao texto original, pois para transcodificar o texto literário para a linguagem cinematográfica, há a inserção de muitos elementos inerentes à nova linguagem.

O POEMA E O FILME

Poema

O poema Caso do Vestido de Carlos Drummond de Andrade foi publicado pela primeira vez em sua obra intitulada "A Rosa do Povo" de 1945. Segundo Antonio Carlos Secchin, o livro "A Rosa do Povo" é a obra mais politizada de Drummond, talvez pelo período em que foi escrito, em meio aos efervescentes debates suscitados pela Segunda Guerra Mundial.

Ainda segundo o mesmo autor, no referido livro, Drummond faz com que a "história da guerra pública conviva com a história das batalhas íntimas".

Como bem afirma Secchin: *"O poeta exibe os alicerces da 'construção da nacionalidade', (...) mas o desmoronamento do sujeito, perplexo entre os escombros de sua própria e incompreensível história"*.

É nesse contexto que está inserido o poema Caso do Vestido que mescla os gêneros épico, dramático e lírico. O poema é composto por 150 versos em redondilha maior, distribuídos em 75 dísticos brancos, como se pode exemplificar com a estrofe abaixo:

"Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!"

A estruturação do poema em dísticos se assemelha a da literatura de cordel, aproximando-o da tradição popular.

Apesar da presença clara dos três gêneros narrativos, um deles destaca-se concedendo ao poema uma estrutura dramática.

Considerando os elementos que compõem uma obra dramática tem-se no início da narrativa, o prólogo, em que nos é apresentado o motivo principal que irá desencadear os fatos. Nesse caso, o elemento gerador da trama é o vestido, pois a partir das indagações acerca desse objeto é que a história irá se desenrolar, exemplo:

Nossa mãe, dizei depressa
que vestido é esse vestido?"

As estrofes seguintes ao prólogo, tratam-se dos episódios onde os acontecimentos vão sendo narrados em ordem cronológica, primeiro a paixão do pai pela "dona de longe", logo em seguida o sofrimento da mãe e após, o desfecho do "caso" com a aparição da "dona de longe" e o retorno do vestido. Todos esses fatos narrados ao longo dos episódios são a resposta às indagações do prólogo, como se pode exemplificar nos fragmentos abaixo:

"E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,..."

"Saí pensando na morte,
mas a morte não chegava."

"Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,..."

E, por fim, o êxodo, apresentando dois planos marcados pela volta do pai: o plano do presente em que a mãe se refere à presença do pai que já está inserido no seio familiar após todos os fatos ocorridos e o plano do passado que seria a história relatada pela mãe às filhas.

Além do gênero dramático, encontramos também o gênero épico ou narrativo. As personagens não possuem nomes, são identificadas como a mãe, que é o narrador personagem, o

pai, as filhas (não se sabe o número exato) e a "dona de longe". Todas as personagens são apresentadas no prólogo.

O poema inicia no plano presente, com o pai já reinserido no seio familiar. O relato dos fatos se dá a partir da indagação das filhas acerca do elemento presente desencadeador da narrativa: o vestido. Apesar de haver dois planos, o do passado e do presente o tempo é sempre cronológico, pois a narrativa é apresentada sempre na ordem cronológica dos fatos em ambos os planos. A marcação dos dois planos é clara.

O início da narrativa em si é dada pela mudança de plano e se dá com um marcador bastante usual em narrativas, como se pode identificar no excerto abaixo:

"Era uma dama de longe,
Vosso pai enamorou-se."

FILME

O filme O vestido, do cineasta Paulo Thiago, foi baseado na obra homônima de Carlos Herculano Lopes, romance-argumento do filme, que por sua vez foi baseado no poema Caso do Vestido de Drummond. Tendo sido lançado em 2003, possui duas horas de duração.

Sinopse do filme: Duas meninas descobrem um velho e bonito vestido de festa. Curiosas, elas querem saber que vestido é aquele, principalmente após verem sua mãe chorando com o mesmo entre as mãos. Iniciando assim uma investigação que traz à tona muitas revelações.

As personagens principais são: Ângela, a mãe, interpretada pela atriz Ana Beatriz Nogueira; Ulisses, o pai, interpretado por Leonardo Vieira; Bárbara, a "dona de longe", interpretada por Gabriela Duarte, Fausto, o primo, Daniel Dantas; e as filhas, Clara e Rita.

O filme é ambientado no interior de Minas Gerais, na cidade fictícia de Vila Dourada, zona rural do estado, marcada por conflitos agrários e desavenças políticas. Além desse espaço, alguns fatos também ocorrem em uma jazida de exploração de ouro no interior do Mato Grosso e em Belo Horizonte.

Não há marcação clara da época em que se passam os fatos, mas pela descrição dos ambientes, pelas falas das personagens e principalmente pelos próprios fatos ocorridos, pode-se identificar o período em que se dá a passagem do tempo.

Sendo assim, pode-se inferir que a época em que se dão as ações é o fim dos anos 90 e início dos anos 2000. Vários elementos nos reportam a essa época, como os acampamentos do MST, os cartazes do Ministério da Saúde sobre a prevenção ao HIV, as falas das personagens acerca

do movimento comunista que segundo eles está encerrado, a exploração do ouro em Mato Grosso, as eleições diretas.

As únicas marcações claras de tempo se dão quando a mãe começa a narrar os fatos para situar o espectador de que a história a ser contada a partir dali começou há três anos, e depois de uma série de acontecimentos para mostrar que se passou mais um ano.

Dessa maneira, pode-se perceber que houve um trabalho minucioso de contextualização.

CASO DO VESTIDO E O VESTIDO: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL

Apesar das diferenças óbvias de linguagem entre os dois tipos de texto, o filme mantém um diálogo bem próximo com o poema, inclusive utilizando diversas falas exatamente como aparecem no texto de Drummond.

Além das inserções claras de trechos do poema nas falas das personagens, também percebemos referências não tão óbvias de partes do texto de Drummond e até mesmo inversões de falas, como, por exemplo, quando a personagem, representativa do marido, Ulisses diz "quando o amor pegou", no poema essa fala aparece na voz da "mulher que veio de longe".

Outro ponto muito interessante a ser abordado aqui é a clara alusão a muitas outras obras de Drummond, além dos momentos em que o poeta é citado por Ulisses ao recitar trechos do poema "Canção amiga" na cena em que leva o primo de sua mulher, Fausto, para conhecer a cachoeira do seu sítio.

A personagem Ulisses declara em um dado momento: "as mulheres podem doer como um soco na boca..." essa frase aparece no poema "Em face dos últimos acontecimentos" do mesmo autor, não aparece de maneira idêntica, já que no poema a expressão final é no olho e não na boca como no filme. Outra frase dita pela personagem Ângela: "de tudo fica um pouco" é dita por ela tal qual um verso do poema "Resíduo", frase que é repetida no poema em muitas de suas estrofes. Ulisses também diz em um dado momento: "o mundo é grande e pequeno" que se trata de um verso do poema em questão, mas que se analisarmos o sentido veremos que também faz referência ao poema O mundo é grande em que Drummond diz: "o mundo é grande e cabe nesta janela sobre o mar," onde a palavra 'pequeno' não está expressa claramente, porém a ideia aparece implícita.

Na escolha dos nomes das personagens do filme, também percebemos uma clara intencionalidade e uma forte alusão a outros personagens literários, como é o caso das personagens masculinas principais da trama Ulisses e Fausto. Já nas personagens femininas a representação está no significado dos nomes, Ângela e Bárbara.

Ulisses, tal qual o herói grego passa anos desaparecido vivendo uma "aventura". Outra similaridade é o fato de tentarem persuadir Ângela, esposa de Ulisses de que seu marido não mais

retornará, assim como em a Odisséia também tentam convencer Penélope de que Ulisses não voltará, pois já está morto para persuadi-la a se casar com um dos "pretendentes".

A personagem Fausto do filme O vestido é um homem de negócios, interessado no progresso, bastante racional que não mede esforços para conseguir o que quer, tal como o Fausto de Goethe. É importante lembrar também que a personagem Fausto não foi criada por Goethe, é uma personagem recorrente na literatura ocidental, pois advém da lenda do Dr. Fausto baseada no médico, mágico e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540) que teria feito um pacto com o demônio.

Em relação às personagens femininas encontra-se a intencionalidade na escolha dos nomes quando atentamos aos seus significados. Ângela, anjo, a esposa resignada que aceita tudo pelo amor, e que acredita no amor verdadeiro e por toda vida, acredita no casamento, na família, e que perdoa em nome de tudo isso. Já Bárbara traz no significado do nome, estrangeira, a mesma ideia apresentada no poema, "a mulher que veio de longe".

O Filme O vestido é mesmo uma retomada a muitos outros textos. Outra alusão interessante encontrada no filme é a respeito do ciúme, quando Ulisses diz: "O ciúme é um monstro!", nos remete a definição dada por Shakespeare em Otelo que se tornou a mais popular definição de ciúme: "O ciúme é um monstro de olhos verdes.".

Podemos ver que no filme O vestido houve um trabalho minucioso de contextualização em que tudo remete ao texto primeiro que é o poema Caso do Vestido de Drummond, como a trilha sonora escolhida, principalmente a música "Caminhemos" que tem destaque na obra, como podemos perceber lendo o trecho da música abaixo: *"Vida comprida, estrada alongada/ Parto à procura de alguém/Ou à procura de nada.../Vou indo, caminhando/ Sem saber aonde chegar/ Quem sabe na volta/ Te encontre no mesmo lugar".*

Já vimos que o elemento desencadeador da trama no poema é o vestido. No filme não poderia ser diferente, já que é uma retomada ao poema. Nesse sentido, já no "menu" principal do filme vemos o destaque dado a esse elemento. O vestido aparece pendurado num cabide, numa referência clara ao poema, em que o vestido está "pendurado num prego" e ao fundo a música principal da trama "Caminhemos" que, como já explicado, reforça a ideia da partida de um dos personagens e posterior retorno ao seio familiar.

Além do elemento principal da trama, o vestido, há outro elemento presente no filme de bastante relevância o qual serve para preencher uma lacuna da história, o diário de Bárbara, que esclarece à Ângela o que aconteceu a Ulisses nesses anos em que esteve apartado da família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise feita no presente artigo procurou aproximar o poema do filme, quase como um diálogo, retomando a teoria do dialogismo e baseando o processo de construção da análise no conceito de intertextualidade e identificando os tipos de intertextos presentes.

Concluiu-se que a intertextualidade no filme O vestido é muito forte e está presente em toda a obra, pois o filme não só retoma fortemente os elementos do próprio poema, como faz referência a muitas outras obras literárias e conceitos os mais diversos, como explicitado na análise.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *A Rosa do povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:* Em torno de Bakhtin. 2ª edição. São Paulo: 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual.* 15ª edição. São Paulo: Contexto, 2003.

LOPES, Carlos Herculano Lopes. *O vestido.* 3ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

O VESTIDO. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Columbia Home Vídeo, 2004. 1 DVD (116 min): DVD, color.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema:* Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIÁLOGOS POÉTICOS ENTRE MANOEL DE BARROS E PAULO LEMINSKI

Ana Cláudia Veras SANTOS
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Em tempos cuja palavra apresenta-se a serviço do discurso, seja político, social ou logocêntrico, temos na contramaré, poetas como Manoel de Barros e Paulo Leminski, questionadores da ordem, priorizam a linguagem em sua essência. O primeiro atribuindo-lhe valores que fogem ao ajuste semântico e sintático, o segundo dando-lhe rigor formal associado à liberdade. Pretendemos demonstrar a realização literária desses poetas, cuja primazia é dada ao "nada" da poesia, a partir de Compagnon (1996). Escolhemos da obra manoelina Matéria de poesia (1970), de Leminski, Distraídos venceremos, (1987) e La vie en close, (1991). Pensamos demonstrar um olhar acerca desses fazeres poéticos e a partir daí tentarmos acompanhar a construção literária/artística desses poetas, ornadas de transgressão e compostas por "estranhos devires.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Paulo Leminski. Diálogos poéticos. Literatura inútil.

A ideia de estabelecer uma aproximação entre os fazeres poéticos de Manoel de Barros e Paulo Leminski teve origem a partir das discussões desenvolvidas durante as aulas da disciplina Tópicos de Poesia, ministradas pelo Profº Drº Cid Ottoni Bylaardt, no curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Embora saibamos que as trajetórias dos poetas em destaque sejam bastante distintas, entendemos que o apreço pela palavra, a primazia dada à linguagem e a compreensão de que essa palavra não está a serviço de "nada", colocam ambos os poetas lado a lado. De modo que suas produções possam ser apreciadas como "inutensílios". No que concerne ao nosso olhar acerca da obra desses dois poetas, nos orientamos em Maurice Blanchot, Octavio Paz e Antoine Compagnon, cujos pensamentos sobre Arte, Literatura e mais especificamente sobre Poesia conjugam com a concepção que os poetas aqui em destaque desenvolvem em suas obras literárias.

Além das poesias dos dois autores, contamos também com posicionamentos críticos sobre a obra literária desenvolvidos por Manoel de Barros em suas próprias poesias, em um trabalho de metalinguagem, quase um fazer metapoético e que também foram feitos por Paulo Leminski em seu Ensaios e anseios crípticos.

> Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. (BARROS, 1990, p. 341).

Manoel de Barros em sua poesia parece desconfigurar a ordem estabelecida das coisas, pelo simples prazer de poetizar o que a maioria estabelecida considera apoético. É quase, como há quem diga, um subversivo linguístico. Barros se aproxima de Paulo Leminski pelo teor de suas inutilidades, uma vez que o poeta curitibano poetiza com primazia a natureza, por uma questão de escolha formal, adepto ao estilo do *haicai*[2], traduz para seus versos além do humor, da economia verbal e da objetividade, imagens de rio, sol, sapo, pedra, de maneira constante em sua obra. Essas características, segundo Octavio Paz, "são também elementos centrais da poesia moderna". (PERRONE-MOISÉS, 2013, 402).

Leminski em sua poesia também dialoga com suas referências artísticas/literárias, evoca obras lidas, além de produzir versos com sua própria vida e seus estados de espírito, semelhante a Manoel de Barros. Logo, Mallarmé com *Un coup de dés*, além de Voltaire, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e uma série de pensadores da linguagem como, por exemplo, Octavio Paz e Derrida formam um circulo no qual podemos observar concepções, muitas vezes, inovadoras do ofício desses escritores.

Vejamos como Leminski traduz para sua atualidade o sentido de poeta, em comparação com o filósofo iluminista francês: "Voltaire não é um poeta, tal como entendemos a palavra hoje, uma consciência problemática expressando em palavras seus conflitos." (LEMISKI, 2012, p. 43). É mais ou menos o que Barros expressa sobre o poeta de hoje ao afirmar que é ele quem deve falar sobre o homem fragmentado e seus sentimentos.

Esse debate aberto travado pelos poetas talvez sinalize a partir de suas próprias poesias, a necessidade que têm de se discutir a linguagem, a vida e o homem de forma tão fundamental quanto é o ato de escrever.

É o próprio Manoel que nos orienta sobre a sua atuação:

> Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu a unidade interior**.** (BARROS, 1990, p. 308-309 – grifo nosso).

Barros defende a liberdade plena na escrita e busca inspiração nas referências de seu passado, na Natureza companheira de toda a vida e nas pequenas coisas que aprendeu a amar e a dar grande importância. Atribui à criança, ao andarilho e aos passarinhos o teor de suas "inutilidades", diz que sofre da moral e envergonha-se de já ter publicado mais de dez livros. Através do poema Auto-retrato falado, Manoel assim se apresenta:

> Venho de um Cuiabá e de ruelas entortadas. / Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da / Marinha, onde nasci. / Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do / chão,

[2]Poesia breve, sintética, anti-discursiva, com três versos que originalmente à forma japonesa, tratam de temas ligados à natureza.

> pessoas humildes, aves, árvores e rios. / Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de / estar entre as pedras e lagartos. / Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz. / Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me / sinto como que desonrado e fujo para o / Pantanal onde sou abençoado a garças. / Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo / que fui salvo. / Descobri que todos os caminhos levam à ignorância. / Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de / gado. Os bois me recriam. / Agora eu sou tão ocaso! / **Estou na categoria de sofrer do moral, porque só / faço coisas inúteis. / No meu morrer tem uma dor de árvore.** (BARROS, 2009, p.105 – grifo nosso).

Aliás, em Manoel de Barros os devires são bem possíveis. Percebemos que o poeta, mesmo contrário a enquadramentos, como visto anteriormente, define o seu fazer poético e de seus contemporâneos vinculado ao fim das ideologias e da metafísica, à fragmentação, à desconstrução. Sintomas esses que associamos ao nosso entendimento de pós-moderno ou de pós-modernidade. Da mesma forma, identificamos na poesia de Leminski a presença de um eu poético a zombar com a condição humana decadente inerente ao homem pós-moderno, por vezes disperso de sua origem e do coletivo que outrora o resguardava da despersonificação.

> **ímpar ou ímpar**
>
> Pouco rimo tanto com faz./Rimo logo ando com quando, mirando menos com mais.
>
> Rimo, rimas, miras, rimos,/como se todos rimássemos, como se todos nós ríssemos,/se amar (rimar) fosse fácil.
>
> Vida, coisa pra ser dita,/como é fita este fado que me mata.
>
> Mal o digo, já meu siso se conflita/com a cisma que, infinita, me dilata.
>
> alguém parado/é sempre suspeito/
>
> de trazer como eu trago/um susto preso no peito,
>
> um prazo, um prazer, um estrago,/um de qualquer jeito, sujeito a ser tragado/pelo primeiro que passar
>
> parar dá azar. (LEMINSKI, 2013, p. 260, 261).

Com a intenção de compreender conceitualmente o pós-moderno, chegamos à definição da teórica e crítica literária Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 184) que pontua os seguintes traços: "a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche etc." Perrone-Moisés constata que a definição do termo varia de acordo com o autor, crítico ou teórico.

Notemos ainda o que nos diz Compagnon (1996) acerca da concepção do pós-modernismo, que para ele seria:

> contrário aos dogmas da coerência, do equilíbrio e da pureza sobre os quais o modernismo se fundara, o pós-modernismo reavalia a ambigüidade e a coexistência dos estilos; cultiva

> ao mesmo tempo a citação vernácula e a citação histórica. A citação é a mais poderosa figura pós-moderna (COMPAGNON, 1996, p.109).

O que se percebe no decorrer da leitura de Manoel de Barros e Paulo Leminski coaduna com o que o autor de Os cinco paradoxos da modernidade explicitou em sua teoria. Eis o que Manoel nos fala, após vejamos a poesia de Leminski e comparemos:

> Acho que foi a minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta. (...) Sou um homem escutador e um vedor melhor. Mas só trancado e sozinho é que consigo me expressar. Assim mesmo sem linearidade, por trancos, por sugestões, ambíguo – como requer a poesia (BARROS, 1990, p. 307).

> **suprassumos da quintessência**
>
> O papel é curto./Viver é comprido.
>
> Oculto ou ambíguo,/Tudo o que digo/tem ultrassentido
>
> Se rio de mim,/me levem a sério.
>
> Ironia estéril?/Vai nesse ínterim,/meu inframistério.
>
> Andar e pensar um pouco,/que só sei pensar andando. Três passos, e minhas pernas/já estão pensando. Aonde vão dar estes passos?/Acima, abaixo?
>
> Além? Ou acaso/se desfazem ao mínimo vento/sem deixar nenhum traço? Você está tão longe/que às vezes penso/que nem existo
>
> nem fale em amor/que amor é isto. (LEMINSKI, 2013, p. 262- 263).

A trajetória do menino Manoel o levou a muitos encontros, com outros poetas das palavras, das imagens, dos sons. Aqui o aproximamos de Leminski, o poeta marginal, da geração intitulada de “mimeografo”, da qual não se sentia parte, uma vez que maldito como era, não se encontrava em grupos fechados, mesmo que esses fossem contra as prisões que encarceram ideias e elegem o que será lido, publicado, reconhecido.

Paulo Leminski é um poeta fruto de uma época em que as utopias todas estavam tentando se equilibrar em cima de suas próprias ruínas. Para ele a poesia seria uma manifestação, sobretudo, de amor pela linguagem. Vejamos o que ele nos diz sobre seu ofício: “Nesse tempo todo, faço poemas sem parar. É como poeta que me vejo. Estou condenado a transformar minha vida em palavras.” (LEMINSKI, 1988, p. 43).

O conjunto da obra em apreciação é alimentado por imagens, memórias, ritmos de existência ou imaginação, mas sobretudo, observamos uma busca pelo sentir em oposição ao sentido. A primazia dada ao sentimento sobre a ideia ou a razão também é compartilhada por ícones que inspiraram a Manoel por exemplo, tais como: Felline, Kurosawa e Chaplin. O criador de Carlitos o entusiasmou pela despreocupação que tinha com a linearidade. Apontamos o que nos diz o poeta:

> Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos, e dos cadarços, uma boa macarronada. (...) Isto são *gags*. São alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço gags com palavras. (BARROS, 1990, p. 313).

Desse modo, Manoel incorporou em sua obra certa racionalidade onírica, talvez surrealista ao primeiro instante, entretanto não foge a um substrato ético profundo. Em entrevista à Revista Grifo, perguntaram ao Manoel de Barros qual a matéria de sua poesia, olhemos sua resposta:

> Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém. (BARROS, 1990, p. 311).

Ora, em Matéria de poesia, podemos visualizar o fazer poético de Barros, sua intimidade com a palavra, o sistema rejeitado, o mundo no qual o eu lírico se aproxima, os avessos do significado, até mesmo um quê provocativo ao "mais do mesmo". Percorramos um trecho do referido poema:

> Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ E que não pode vender no mercado / Como por exemplo, o coração verde dos pássaros / serve para poesia (...) Tudo aquilo que nossa / Civilização rejeita, pisa e mija em cima, / Serve para poesia (...) As coisas jogadas fora / Têm grande importância/ Como um homem jogado fora / Aliás é também objecto de poesia / Saber qual o período médio / Que um homem jogado fora / Pode permanecer na terra sem nascerem / Em sua boca as raízes da escória / As coisas sem importância são bens da poesia / Pois é assim que um chevrolé gosmento chega / Ao poema, e as andorinhas de junho (BARROS, 1990, p.180-181).

Percebemos uma autoreflexão poética, um fazer metapoético, em que o poeta discute a própria criação artística. Aí é capaz de fragmentar e recriar o universo. Coincidente com o pensamento de Blanchot (2005), a palavra na obra de Manoel de Barros perde sua função de representar um objeto e ganha o atributo de criar uma realidade. Temos a palavra pela palavra inserida num espaço hegemônico. Há um artifício de transformação da irrealidade da coisa à realidade da linguagem.

Há a ruptura com as formas tradicionais do verso em Manoel, por outro lado o distanciamento da técnica e da tradição só pode se dar a partir de ambas. Pensemos uma vez mais em suas referências: Baudelaire, Rimbaud, Rabelais, Shakespeare, Vieira; todos uma constante em sua poesia. É o próprio poeta que revela "poesia está sempre no escuro regaço das fontes (...) urdir conotações dementes é saudável para a poesia" (BARROS, 1990, p. 318). Nesse aspecto, talvez se distancie de Paulo, que entre suas preocupações estava a obsessão pelo rigor formal na sua poesia.

Por outro lado a busca pela forma breve, leve, econômica mais uma vez aproxima o fazer poético dos dois e entre ambos vigora a prevalência da palavra livre, o descompromisso com o sentido pré- estabelecido. É como Barros diz: "Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender, mas para incorporar / Entender é parede; procure ser uma árvore" (1990, p. 212).

> *Poesia, s.f.*
>
> Raiz de água larga no rosto da noite / Produto de uma pessoa inclinada a antro / Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã / Espécie de réstia espantada que sai pelas / frinchas do homem / Designa também a armação de objetos lúdicos / com emprego de palavras imagens cores sons / etc. – geralmente feitos por crianças e pessoas esquisitas loucos e bêbados (BARROS, 1990, p. 215).
>
> *Poeta, s.m e f.*
>
> Indivíduo que enxerga semente germinar / e engole céu / Espécie de vasadouro para contradições / Sabiá com trevas / Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos / como um rosto (BARROS, 1990, p.216).

Segundo a percepção de Leminski "A poesia seria uma manifestação, sobretudo, de amor pela linguagem." (1987, p. 283-291). Nessa direção, Barros também tem a compreensão de que a poesia é algo imprescindível para lembrar aos homens das coisas desimportantes. Ele nos faz refletir sobre o que ela promoveria: "o arejamento das palavras, inventando para elas novos direcionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares-comuns" (BARROS, 1990, p. 310).

Isso talvez nos sugira uma crítica à própria crítica literária e ao fazer poético limitado a estilos, marcas, escolas literárias, agremiações, tudo o que de certa forma aprisionaria a liberdade de expressão do artista em conceitos e pre(conceitos). Por sua vez, Leminski (2013) indica que a poesia seja também uma espécie de necessidade orgânica da sociedade, aí se orienta ao defender que "As línguas amam seus poetas porque, nos poetas, se realizam os seus possíveis." (LEMINSKI, 1987). Ou ainda quando diz que "A palavra é, essencialmente, política. Portanto ética. (...) O puro valor da palavra está na poesia." (LEMINSKI, 2013, p. 46).

A fuga ao lugar-comum da palavra, a recusa à linguagem gasta, surrada, provoca a atribuição aos poetas, muitas vezes, de transloucados e alheios, ao que Barros rejeita ao dizer que não é alheio a nada e que o que escreve resulta de seus ensinamentos ancestrais e de seus envolvimentos com a vida. Já Leminski defende que a poesia representa o prazer da vida humana. "Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia." (LEMINSKI, 2013, p. 86).

Do outro lado, temos um Manoel que se descobriu poeta ainda menino, mas que veio a ser reconhecido e lido já na sua "segunda infância", como ele mesmo dizia. Sua poesia feita à lápis e borracha, insinuosa em tantos cadernos de anotação, reflete seu estado constante de infância, de uma alegria plena que só têm aqueles com menos de doze anos de idade. É assim com Bernardo, o alter ego que Manoel recorre quando seus olhos se enchem de urbanidade, de concreto, quando seu espírito se polui com a madureza ou com a dureza do adulto.

> Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe e vêm pousar em seu ombro. / Seu olho renova as tardes / Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho: um abridor de amanhecer / um prego que farfalha / um encolhedor de horizontes. / (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios de teia

> de aranha. A coisa fica bem esticada). / Bernardo desregula a natureza. / Seu olho aumenta o poente. / (Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?) (BARROS, 2009, p. 97).

Bernardo é o homem "desumanizado", salvo da humanidade corrompida, é tocado pela natureza, sua linguagem é a dos animais, suas companhias são as plantas e as coisas pequenas. Está livre para voar às garças e para cantar com os sabiás.

Lemisnki, o "samurai malandro", como define Perrone-Moisés, é ele por ele mesmo, um homem que carrega em si sua dor, a dor do mundo, cuja elegância se dá por carregar "o peso da dor como se portasse medalhas". (LEMINSKI, 2013, p. 284).

Aqui o poeta não é um "desterritorializado", e sim um ser que olha pelo olho da imaginação e palavreia desengajadamente, e preocupadamente o que o afligi. Intenta transbordar o sujo, o resto, o feio, o que não serve e que é motivo de escárnio nas páginas brancas, para valorizá-los, trazê-los à tona.

O resultado, se é que o temos, é um diálogo aberto, permanente, perene como os rios cheios de suas poesias, uma conversa próxima entre os fazeres poéticos atribuídos ao nada, ao que não se define, às inutilidades, à arte como inutensílio, acabada se aprisionada ao significado, livre e em desenvolvimento se liberta das regras e próxima ao novo, ao fluído, ao hai, ao kai, ao menino, ao vadio, ao que não quer dizer e diz.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.

_____. *O guardador de águas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *O Livro das Ignorãças.* 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir /* Maurice Blanchot; trad. Leyla Perrone- Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade / Antoine Compagnon;* trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia/Paulo Leminski.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Ensaios e anseios crípticos*/Paulo Leminski. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. In: *Revista LEIA*, S. Paulo, dezembro de 1988, p. 43. Disponível em:

http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL4.htm e Acesso em: 20 nov. 2014.

_____. In: *Os sentidos da paixão*, Ed. Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1987. Disponível em: http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL11.htm e Acesso em: 20 nov. 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia/Paulo Leminski.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUIZ, Alice. La *vie en close*. In. LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia/Paulo Leminski.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LITERATURA E HISTÓRIA: A INTERDISCIPLINARIDADE DE SABERES NA COMPREENSÃO DO TEXTO LITERÁRIO

Ianna Paula Batista GONÇALVES
Francisco Bezerra dos SANTOS
Arcângelo da Silva FERREIRA

RESUMO

A literatura representa, uma verossimilhança desenhada pelo autor, que muitas vezes trazem as aspirações de uma época e de uma sociedade, sendo assim, é inegável a relação entre literatura e história. A História é uma ciência, mas também arte, que investiga as relações humanas no tempo, a literatura que também representa fonte histórica tem a fulgente missão de servir de documento histórico e memorialístico. O objetivo deste artigo é mostrar a importância do estudo histórico para a compreensão da obra literária, pois todas elas surgiram em um determinado contexto histórico e social que moldou a perspectiva e as entrelinhas desenhadas pelo escritor. Tomaremos como referencial teórico Chalhoub (2003), Pesavento (2004; 2002), Bosi (2008) e outros de igual relevância.

PALAVRAS-CHAVE: História, Literatura, Crítica social, Interdisciplinaridade.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura não se resume a belas linhas e suas hipnotizantes ficções, ela pode ir muito além. Aqui, a entendemos como produto de sua temporalidade, de seu tempo histórico, e de suas raízes concretas na realidade. Para Ferreira (2009) toda ficção está enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias, desejos, explorando ou inventando formas de linguagem.

Segundo Alfredo Bosi (2008) em diversos momentos da história do Brasil os literatos armaram-se com tinta e papel para fazer da literatura sua mais poderosa artilharia na luta contra certos processos agudos de europeização e outros problemas sociais, em meados do século XIX ao XX. Portanto, várias obras consideradas “clássicas” na atualidade nasceram no bojo de conflitos sociais, traduzidos nas páginas de romances, cujos autores utilizaram personagens e eventos históricos e os submeteram a distorções e a ficcionalização (FERREIRA, 2009).

Para melhor compreender a ligação entre História e Literatura, demonstraremos autores que trazem nas entrelinhas de suas narrativas elementos históricos com Machado de Assis e o significado social de sua ousada Helena. Em seguida, outras obras carregadas com alto teor historiográfico, contadas por autores como Lima Barreto e o amazonense Milton Hatoum. E por

fim, para melhor clarificar o objetivo deste trabalho, veremos como grandes historiadores vêm usando a Literatura de ficção como fonte histórica, discutindo como é perfeitamente possível tal empreitada a partir de procedimentos metodológicos específicos, como uma fonte fecunda dos grandes e pequenos fatos históricos e sociais.

MACHADO DE ASSIS E A HISTORICIDADE

O historiador Sidney Chalhoub (2003) nos mostra que Machado de Assis possui um lado pouco conhecido, o historiador, presente em quase todas suas grandes obras. Ele percebeu que por meio da literatura poderia interpretar e representar acontecimentos históricos sobre a sociedade, desvendando o sentido do processo histórico, não tão visíveis na superfície dos acontecimentos, como os aspectos do funcionamento e reprodução das estruturas de autoridade vigentes no período. No romance *Helena* escrito em 1876, o autor evoca as práticas e as relações sociais e políticas vigentes a década de 1850. Portanto, "é preciso ler Helena em suas duas historicidades: a da narrativa – anos 1850 – e a do autor – 1876" (CHALHOUB, 2003, p.19).

A Helena machadiana é apresentada como uma total desconhecida, que após a morte do rico conselheiro Vale, descobre que seu nome consta no testamento como filha natural, e por isso, é convocada a se apresentar, o que lhe dá a oportunidade de se inserir numa família da alta sociedade brasileira do século XIX, cujas ideologias eram voltadas para políticas de dominação, descritas por Chalhoub como paternalistas, caracterizadas pela "inviolabilidade da vontade senhorial e a representação do mundo como uma mera expansão dessa vontade" (CHALHOUB, 2003, p. 58).

Analisando o contexto histórico da obra vê-se que o governo imperial passou a década de 1870 assustado com a possibilidade dos trabalhadores negros tomarem o controle do processo de emancipação e esforçando-se para fazer valer as novas prerrogativas do poder público acerca das relações entre senhores e escravos, de forma a não aumentar a tensão social (CHALHOUB, 2003).

O estudo de Sidney Chalhoub sobre machado de Assis comprova que a literatura e história podem ser amalgamadas de uma maneira magnífica, assim como outros grandes autores do Brasil, cujos retratos artísticos do país podem ser facilmente verificados a partir de uma noção histórica mais aprofundada.

OUTROS RETRATOS DO BRASIL NA LITERATURA

Ao longo de toda a história do Brasil os escritores pintaram retratos do país através de seus personagens e narrativas. Escolas como o Romantismo e o Realismo, e autores como Lima Barreto e o amazonense Milton Hatoum, entre muitos outros, são carregadas com um objetivo claro de criticar realidades sociais nas quais viveram. Em meados do século XIX as várias vertentes políticas

que emergiam nos quatro cantos do país viram na literatura uma aliada ideal para a busca de seus objetivos sejam eles nobres ou não, como assevera Coutinho:

> A literatura era usada pela política, nas campanhas em prol da independência nacional e da abolição da escravatura, ou como arma de excitação do espírito guerreiro (Guerra do Paraguai, campanha de Canudos) e da propaganda republicana (2001, p.39).

Nesta época tanto no período do Romantismo quanto no Realismo o uso da palavra como arma de ação política foi abundante. Esses movimentos de nacionalismo literário que eclodiam no país, procuravam buscar alegorias que representassem de forma autentica a vida social, "[...] e encontrou em José de Alencar e Machado de Assis os interpretes geniais num esforço consciente por dar corpo às próprias tendências" (COUTINHO, 2001, p.231). Bosi explica que:

> O realismo ficcional aprofunda a narração de costumes contemporâneos da primeira metade do século XIX [...] O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento (BOSI, 2008 p.169).

O estado através dessas manifestações literárias, folclóricas e linguísticas, tentava incutir no chamado nacionalismo (muito forte na época) as ideias de nacionalidade e nação, assim, nacionalizar era o meio pelo qual a política estatal integraria as massas a um governo central e único que comandaria um território unificado, através de um modelo de política comum (COUTINHO, 2001 p.40).

No final do século XIX e entrando nas primeiras décadas do século XX, o povo brasileiro adquire aquilo que pode se chamar de "amadurecimento mental", tornando-se mais crítico e atento às mudanças sociais e políticas. Conforme Coutinho (2001) A independência de 1822 não cortou completamente as amarras do Brasil com a Metrópole, continuando esta a exercer a sua ação colonialista através da aristocracia social e econômica, mais ou menos lusófona, que dominava a monarquia.

Nas obras do escritor Lima Barreto, por exemplo, como *O triste Fim de Policarpo Quaresma*, a historiadora Sandra Jatahí Pesavento enfatiza os processos históricos e identitários inerentes à obra, como o desejo exacerbado da população brasileira, "uma sociedade que recém sofria dos efeitos da metropolização e do aburguesamento da vida" (PESAVENTO, 2002, p.212), em querer a todo custo um ideal "de fora do país", tanto, que a importação da moda e do estilo de vida europeu era copiada com esmero para o país mestiço em construção chamado Brasil. Portanto, em algumas de suas obras Lima Barreto, através de uma linguagem irônica, critica o momento o Brasil vivia, acreditando ele ser uma identidade nacional forjada pela elite cultural do país.

Seguindo a linha de Lima Barreto, o autor amazonense Milton Hatoum também dialoga com a História e a Literatura. Em *Órfãos do Eldorado* Hatoum discorre sua novela manipulando elementos fictícios, embasados em uma perspectiva crítica da história da chamada "Era da

borracha". Hatoum apresenta a face bela e requintada de Manaus, mas assim como Mascarenhas em seu livro *Ilusão do Fausto*, também descortina uma Manaus pouco divulgada pela historiografia da *Belle Époque* amazônica. E sob os pés de Arminto Cordovil o literato nos leva a percorrer as ruas de uma cidade com dupla face, cujas discrepâncias, contradições e tensões sociais não tão sutis, faziam com que a miséria, a enfermidade e a loucura caminhassem ao lado oposto da rua onde se encontrava a esmerada elite extrativista e seu esforço desmedido em tentar propagar a imagem de uma uniformidade urbana, para que assim, pudesse atrair investidores, lucros e a perpetuação de seu estilo de vida luxuoso ancorado à emblemas de modernidade e civilização.

Assim a obra *Helena, Órfãos do Eldorado* também possui temporalidades distintas – o do enredo que evoca um período por volta de 1890-1945 e o da produção da obra, em 2008. –, sendo preciso a análise da relação dialógica entre as duas temporalidades, considerando os valores do presente, bem como as opiniões filtradas pelas experiências subsequentes, além das representações individuais e coletivas de um passado delineado tal como uma tela, cujos traços do pincel representam sucintamente os valores ideológicos e sociais de uma dada sociedade no tempo.

Exploração desenfreada dos seringais, desequilíbrio do ecossistema, surtos de doenças, utilização desumana da mão-de-obra nordestina, intensificação da navegação fluvial e quedas financeiras da noite para o dia caracterizam esse momento histórico.Milton Hatoum retrata tal situação através do relato do naufrágio do cargueiro *Eldorado*, quando a vida pessoal de Arminto começa a desabar, logo em seguida de concretizar seu amor carnal com Dinaura, quando a mesma tenta falar algo no ouvido de Arminto: "*Encostei o ouvido nos lábios de Dinaura, mas a chuva nos ensurdecia. E o que pude ler nos lábios: uma história. Qual? Ela se vestiu e fez um gesto: que a esperasse, voltava logo*" (HATOUM, 2008, p.51). O que pode ser interpretado como a elite extrativista que se negava a ouvir as vozes da própria economia, com a ausência de planos para consolidar a produção e comercialização do Látex. Inebriada pelo prazer do momento, a elite se viu sendo abandonada por aquele Eldorado fugaz, assim como Arminto se viu abandonado por Dinaura sobre promessas e esperanças de um dia voltar a viver aquele sonho.

Seja pelas novelas Machadianas, pelos dramas de Alencar, as sátiras de Lima Barreto ou as histórias marcantes de Hatoum, Literatura e História sempre caminharam de mãos dadas na biografia nacional, retratando a realidade das massas, criticando essa realidade, influenciando tendências, mentes e acima de tudo assegurando uma fonte inesgotável de história popular, descolada do formalismo científico da Historiografia dominante, que mesmo se valendo de enredos ficcionais consegue ser vívida, autentica e humana.

A LITERATURA COMO FONTE HISTÓRICA

A densidade histórica de algumas obras é tão intensa, que com o advento da História das Mentalidades tornou-se comum o uso da literatura de ficção com fonte histórica. A ideia à primeira vista parece inconcebível, mas diversos historiadores provaram que, mediante procedimentos metodológicos rígidos, grandes frutos podem surgir. A historiadora Sandra Jathay Pesavento é um grande nome neste campo de pesquisa.

Segundo Antonio Celso Ferreira (2009) a ampliação e metamorfose do próprio conceito de fonte contribuiu no crescente movimento de renovação historiográfica no século XX, ocorrido na França com a Escola dos Annales, que implicou a dilatação e a ampliação do território temático do historiador e seu modo de se ver a História. Foi nesse momento que a literatura passou a ser vista como uma possibilidade de estudo histórico, assim como a cultura popular e as mentalidades individuais e coletivas.

Para Pesavento (2002) o diálogo entre história e literatura é bastante antigo, remonta à Grécia Antiga e suas narrativas míticas. Muitas são as semelhanças entre os dois campos, "o historiador busca recriar o que teria se passado, e o escritor de literatura cria um enredo que poderia também ter ocorrido. Nesse sentido, ambas as representações são plausíveis e tratam de convencer o leitor a transportá-lo a um outro tempo". (PESAVENTO, 2002, p.13).

A historiadora considera ainda que a literatura tem produzido representações sobre o urbano, que traduzem tanto as transformações do espaço quanto as sensibilidades e mentalidades dos agentes da sociedade. A obra literária, pois, resgata maneiras de ser de grupos sociais em determinado momento da História. (PESAVENTO, 2002).

Entre as obras analisadas por Pesavento encontramos desde a narrativa da torre de Babel bíblica, passando pelo surgimento da *Encyclopédie* até obras mais recentes como *O Estrangeiro,* de Plínio Salgado, que representa a cidade de São Paulo dos anos 1910.A *Encyclopédie* é apresentada por Pesavento (2002) como fruto de um intenso processo ocorrido no século XVIII, quando houve uma ofensiva cultura da burguesia, que resolve se apropriar do saber da classe popular formada por artesãos e camponeses, unificando, simbolicamente, todo o conhecimento existente no mundo na *Encyclopédie* (GINZBURG, 1989). E a análise da própria narrativa da Torre de Babel bíblica, que independente de ser ou não legítima, representa tanto o domínio do homem sobre a natureza, quanto a unificação de uma identidade coletiva, além de analisar as narrativas sobre uma Paris antiga sob o olhar de cronistas, contraposta a uma Paris industrializada, de espaços onde a tradição e a modernidade dialogam entre si, expressando múltiplas leituras do real. Como exemplifica Pesavento:

> A imponente catedral gótica é emblemática: ela é símbolo da Paris antiga, é a imagem metafórica de uma cidade com um prestigioso passado que ameaça ruir; não somente pela ação do tempo, mas principalmente pelas ações dos homens(PESAVENTO, 2002, p.74).

Mas acerca das transformações arquitetônicas da cidade Pesavento (2002) assevera a importância de saber distinguir e levar em conta, na análise histórica, as tendências universais, provenientes dos valores e transformações capitalistas da modernidade e os processos locais, oriundos da cultura específica da região em questão.

Em suma, a historiadora Sandra Jatahy nos mostrou que a literatura pode fornecer um rico material para historiadores que buscam o preenchimento para as lacunas deixadas pela história documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante o que foi exposto, viu-se que História e Literatura podem estar relacionadas de diversas maneiras. Machado de Assis nos evidenciou tal fato, conforme os estudos de Sidney Chalhoub acerca das obras do literato e da história social do Rio de Janeiro no século XIX, dissertando com maestria as representações e visões de mundo de uma classe social, de um escritor e de toda uma sociedade.

Além disso, vimos outros exemplos de autores que usaram a literatura como um instrumento para contar uma versão da História. Lima Barreto e Milton Hatoum são alguns deles. Barreto crítica, através de seus personagens, o desejo exacerbado da população brasileira em querer a todo custo um ideal de fora do país, tanto que a *Belle Époque* brasileira importou todo o estilo de vida europeu para o país mestiço e em construção chamado Brasil, extinguindo qualquer ameaça aos pilares de papel erguidos pelo Estado e o desejo capitalista desmedido dos empresários em abrir mão de algumas vidas nos seringais e nas periferias para sustentar um modo de vida utópico e destinado a falir.

Nesse sentido, Milton Hatoum também denuncia seu retrato da realidade, apresentando uma face de Manaus pouco divulgada pela historiografia do período. Manipulando elementos fictícios embasados num contexto histórico da transição do século XIX ao XX, Hatoum discorre uma perspectiva crítica da chamada Era da Borracha na região amazônica. Sob os pés de Arminto Cordovil, mostra a miséria, a enfermidade e a loucura trazida pela ambição gomífera, em detrimento ao esforço da elite extrativista em propagar a imagem de uma uniformidade urbana para assim atrair investidores, lucros e a perpetuação de um estilo de vida luxuoso ancorados a emblemas de modernidade e civilização.

Diante de tudo isso, percebe-se que algumas das obras literárias mais aclamadas no Brasil contém alta dose de historiografia explicita ou implícita. Seja com objetivo de resgatar ou construir

uma identidade nacional para nosso país mestiço, seja para apontar problemas sociais mascarados ou ironicamente maquiados.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Helena.* 4. ed. São Paulo:Editora Ática, 1997.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma.* São Paulo: Editora Ática, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira.* 40ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, Vol. I. Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Antônio Celso. "Literatura: fonte fecunda". In.: PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes.* – São Paulo: Contexto, 2009.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história; tradução: Frederico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Escrita, linguagens, objetos:* leituras de história cultural. Bauru, SP: EDUSC, 2004

_____. *O imaginário da cidade:* visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

LITERATURA INFANTIL: LER E ESCREVER NA SEMANA DO LIVRO INFANTIL

Maria Selta PEREIRA
Josefa SEVERINO
EM Francisca de Abreu Lima

RESUMO

O presente artigo Ler e Escrever na Semana do Livro Infantil surgiu a partir dos momentos vivenciados na Literatura Infantil. Tendo como objetivos promover o incentivo às crianças à leitura e escrita e conhecer autores como Monteiro Lobato, Ruth Rocha, Eva Furnari, Ziraldo dentre outros,que fizeram de sua trajetória um caminho para chegar até as crianças.Como referencial teórico utilizamos Cunha (1974) e Cavalcanti (2002)que expressam valores infanto juvenis através da Literatura e desenvolvem conceitos.De acordo com Machado (2001), as crianças não gostam de ler e o fazem por obrigação. Mas afinal, por que isso acontece? Talvez seja pela falta de exemplo dos pais ou dos professores, talvez não.Coelho (2001) afirma "é um fenômeno de linguagem resultante de uma experiência existencial, social e cultural." A abordagem metodológica utilizada foi a observação participante, pesquisa de campo e o Diário Itinerante e foram desenvolvidas no ambiente da Escola Municipal Francisca de Abreu Lima.Os resultados evidenciam o processo de desenvolvimento das crianças no ato da leitura e escrita, e quanto à importância da Literatura Infantil para ação prática no cotidiano escolar, social e familiar.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura. Escrita. Literatura.

REERENCIAL TEÓRICO

Para refletir conosco sobre Literatura infantil nos aspecto da leitura e escrita, Joana Cavalcanti (2002), traz uma abordagem através das dinâmicas vivenciadas e na prática cotidiana que expressa valores infanto juvenis através da diversão da leitura constrói conceitos.

De acordo com Coelho (2001), é um fenômeno de linguagem resultante de uma experiência existencial, social e cultural, que favorece a construção da formação nos aspectos da literatura e consciência de compreensão de mundo diante dos valores construídos.

Outro teórico que nos ajuda a refletir neste aspecto das construções de conhecimento e formação psicológica é o psicólogo Jean Piaget.

Para Piaget (2006), educar é adaptar o indivíduo ao meio social ambiente [...] é encontrar meios e métodos convenientes para ajudar as crianças a superar suas dificuldades que surgem na escola. (FASSBINDER). Jean Piaget apresenta como se dá o processo de formação da imagem na criança estruturante diante da formação cognitiva.

1.2. LITERATURA E A VIVÊNCIA LEITORA DAS CRIANÇAS

De acordo com Bravo-Villasaante:

> A educação estética por meio do folclore afina a sensibilidade, que é inseparável da inteligência, as crianças criadas sem canções, sem contos e sem poesia, são crianças espiritualmente mais pobres do que outras. Os psicólogos e professores sabem-no muito bem. Porque a educação estética começa no berço. (apud GUERREIRO)

Na vivência cotidiana deparamo-nos com diversos, tipos de leituras e motivados por situações de necessidade, prazer, obrigações, lazer. Assim podemos afirmar que a leitura é fundamental para construção de novos saberes, desenvolvimento intelectual, ético e social do ser humano.

As reflexões apresentadas neste artigo são observações das vivências do Projeto Literatura, experiência com as crianças do Programa Mais Educação e uma monitora do OEL (Orientação da Escrita e Leitura).

De acordo com Cavalcanti, (2002) as histórias podem ter muitas representações, que são impressas no cotidiano das pessoas, como também nas páginas de um livro é de fundamental importância, pois isso desenvolve para ele o sentido de integração, de continuidade e desdobramento da experiência simbólica.

O momento de leitura são construções simbólicas no interior pessoal, vivenciando as fantasias, o mundo dos sonhos,

A Literatura Infantil tem início de sua história no século XVIII. Período que a criança começa a ser vista como criança, ante ela fazia parte da vida social de adultos, utilizando a sua literatura.

Já existia uma divisão social as crianças da nobreza liam os grandes clássicos e as crianças pobres liam contos folclóricos, literatura de cordel. Por tanto com evolução, a literatura também evoluiu, os clássicos sofreram adaptações e os contos folclóricos foram utilizados para inspirarem os contos de fada.

No Brasil a literatura infantil foi introduzida com as obras de Carlos Jansen (contos seletos dos mil e uma noite),Figueiredo Pimentel (contos da Carochinha), Coelho Neto, Olavo Bilac e Tales de Andrade.

Mas não podemos esquecer que o escritor mais importante, na literatura foi Monteiro Lobato. Com ele inicia a Literatura no Brasil.E para criança ser conhecedoras de pessoas que constrói algo significativo para o mundo da fantasia e do encantamento é bastante favorável.

O contato inicial com literatura não exige domínio total da literatura, com experiência, contato com narrativas orais, clássicos e populares, trava línguas, advinhas, contos e outras

manifestações culturais, será reorganizada a percepção de mundo, e organização das experiências existentes.

Percebemos como a criança é atraída pelo mundo encanto da fantasia e como sua curiosidade o estimula a descoberta e o aprimoramento da linguagem, desenvolvendo a capacidade de comunicação.

> [...]Todos os educadores de infância referem que o imaginário da narrativa é da parte do ser humano uma demanda constante. Um dos primeiros pedido que a criança de idade semiótica² faz ao seu círculo, familiar e educacional, é a expressão quase universal: "Conta-me uma historia".(CAVALCANTI, 2002,p.45).

Aqui podemos continuar a observando, e levantando os aspectos que refazem as interações das crianças com os livros de sua escolha, mergulhando no encanto das histórias por eles escolhida. São esses momentos de felicidade, que conservamos na memória, mesmo que muitas vezes temos que vencer os obstáculos do dia-a-dia.

De acordo com Cavalcanti,

> Apropriando-se do símbolo, a Literatura é expressão artística, que serve como meio de catarse e sublimação para os anseios, angustias, conflitos e buscas do homem. (CAVALCANTI, 2002, p.12)

Quando a criança é introduzida nesse ambiente da Leitura desperta uma sensação de prazer e emoção, mas quando chega com etapas prejudica, o educador tem que ter um outro olhar para esta criança que não gosta da leitura.

De acordo com Machado (2001), as crianças não gostam de ler e fazem por obrigações. Isso percebemos quando observamos a criança não tem vínculo com leitura, na família, quanto na sociedade é apenas cobrado dela o domínio da leitura como obrigação.

Mas uma vivência de significado reconstrói esses saberes, quando apresentado como algo que vai dar subsídio para compreender a função da leitura para suas necessidades pessoais.

Na realização da leitura, podem acontecer vários discursos, lugar do entrecruzamento de linguagens plurais, transgressão e desejo de representação de um corpo simbólico, provocado pelo desejo do ser leitor, esse desejo é algo que põe na busca do outro, do objeto perdido.

Para Cavalcanti (2009, p. 36) "a literatura espaço próprio para a utilização da palavra, [...] da experiência simbólica".

A criança passa por um processo de aquisição de escrita baseando em cinco níveis de hipóteses. Nesta representação que podemos identificar o nível de leitura dos educando estruturando atividades que pode contribuir para superação das dificuldades. E muitas vezes só a criança que consegue identificar o que escreveu, esta ação se aplica a criança pré-silábica.

Quando a criança diferencia seu grafismo pelas características do objeto preferido, vejamos a palavra e boi e passarinho, o que contem menos letra será o menor e maior numero de letras será o animal maior.

Chegada à última hipótese o processo de aquisição da escrita esta concluída com alfabética. E nesta fase que se conclui que a criança compreende a função social da escrita: comunicação. Como a escrita e a sua cultura são importantes patrimônio da humanidade, direto da criança fazer uso dela.

Aquisição da escrita pela criança é um processo lento que envolve diversos fatores tais como maturidade (falado Piaget).

Segundo Ferreiro (1990), os primeiros estudos das atividades gráficas centraram-se na evolução do desenho. Referindo-se aos desenhos de animais e objetos que algumas vezes servem como mensagens e que são chamadas de escrita pictórica.

1.3 O FAZER ESCREVER NA SEMANA DO LIVRO INFANTIL

> A teoria de Piaget nos permite [...] introduzir a escrita enquanto objeto de conhecimento, e o sujeito da aprendizagem, enquanto sujeito cognoscente[3], (FERREIRA &TEBEROSKY, 2007, p.31).

Diante do fazer (escrever) as expectativas das crianças já não são as mesmas como no espaço da leitura, elas chegam carregadas de medo de errar, de não conseguir fazer opõe foi proposto.As crianças que se negaram a escrever "...são interpretáveis no marco da evolução total". (FERREIRA & TEBEROSKY, 2007, p.193).

Na proposta do escrever na semana do Livro Infantil, era também interagir e conhecer os escritores infantis, como história e vida e sua produções. Entre estes Monteiro lobato, um dos grandes Literários, que tinha em sua fala criar um livro que as crianças não saíssem de lá. E com mundo encantado do Sitio do Pica-Pau Amarelo, Mauricio de Sousa com histórias em Quadrinho da Turma da Mônica; Rubem Alves: Operação de Lili, Ruth Rocha, com Marcelo, Martelo, Marmelo.

Na produção de textos foram identificados diversos aspectos, como nível de escrita, crianças alfabéticas, crianças não alfabéticas, crianças dominantes da escrita.

De acordo com Ferreira (2002), "Algumas negativas em escrever podem ser atribuídas às dificuldades próprias a este nível de transição" (FERREIRA, 2002, p.218).

Outro momento especial é quando a criança tem expectativas para escrever. Diante de suas produções encontramos um desafio para alfabetizá-las ou ajudar a superar as dificuldades da escrita.

[3]Semiótica: Ciência que estuda a relação entre os signos, linguísticos ou não, e seus significados.

De acordo com Piaget, tinha como interesse encontrar meios que pudesse ajudar o aluno a não sofrer na vivência escolar.

Segundo Ferreira e Teberosky(2007):

> A capacidade de diferenciar língua escrita de língua oral é sumamente importante para iniciação à lecto escrita. Com efeito, ao aprender a ler e escrever, a criança defronta-se com enunciados puros de língua escrita (tão língua escrita que ninguém fala assim em nenhum lugar).(FERREIRA & TEBEROSKY,2007, p.189).

Quando a criança descobre o prazer de escrever, passa a vivenciar a escrita diária com valor significativo na sua abordagem, seus textos criam vida.

Ferreira e Teberosky(2007) citam:

> Smith diz assim: "A escrita é uma forma alternativa ou um paralelo de linguagem relacionada à fala e à leitura, tanto como a recepção da fala envolve uma decodificação significativa à direita, ou a compreensão". (*apud* SMITH, 1973).

Vygotsky(1926 e 1930) e outros teóricos buscam compreender a origem e o desenvolvimento dos processos psicológicos do indivíduo, apresentando um enfoque sociointeracionista que afirma que todo conhecimento se constrói socialmente.

Ler e escrever,uma dupla que caminha junto, embora a escola seja mais complexa e exija competências desenvolvidas para representações ortográficas de forma precisa e completa.

As atividades de escrita propostas eram realizadas em formulários pelos educadores que fazem parte da sacola literária que foi organizada para o evento na semana do Livro Infantil.No dia seguinte era feita a troca da sacola na coordenação do Mais Educação e a monitora fazia o acompanhamento de relembrar à criança o compromisso de devolvê-la.

METODOLOGIA

A pesquisa foi realizada no ambiente da EM Francisca de Abreu Lima, situada na Rua Humberto de Almeida, 535, Parque Jerusalém.

O trabalho iniciou com momentos de observação no grupo de 20 crianças que fazem parte do Programa Mais Educação, no horário da manhã, das 8h às 10h.

A segunda parte dos dados coletados foi feita através das observações realizadas e das produções de textos dos alunos com entrevistas e anotações do diário itinerante.

Os Procedimentos metodológicos foram realizados através de:

- Observações realizadas no grupo;
- Produções de textos dos alunos;
- Entrevista presencial e dialogada (em anexo)

- Anotações do Diário Itinerante indicado por:
- Utilização dos registros eletrônicos com imagem (fotos, digitalização dos textos)e
- Empréstimo de livros na sacolinha identificada, uma minifichas para inteiração com o professor coordenador.

RESULTADOS OBTIDOS

Inicialmente, no período das observações, podemos constatar a insegurança das crianças para realização da leitura, da escrita, mas com desenvolvimento das atividades planejadas e programadas, as crianças vão se aliando às vivências e se adaptando e superando os desafios que encontram no processo da leitura e escrita.

As entrevistas foram realizadas entre pesquisador e entrevistador de forma escrita e dialogada, obtendo uma participação e envolvimento pessoal.

Este trabalho obteve um grande êxito e foi bastante realizável, devido à mudança de atitude e postura, para realizar as ações propostas. Com a aproximação cada vez maior das crianças, começam a aparecer outros membros querendo integrar-se à proposta da Semana de Leitura, fluindo novas perspectivas para motivação dos leitores fluentes.

REFERÊNCIAS

ABROMOVICH, F. *Literatura Infantil:* gostosuras e bobices. 5º ed. São Paulo: Scipione, 1995.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretária de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais:* Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEE, 1997. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/arquivo/pdf/livro 02pdf> acesso em: 10 set.2010.

CAVALCANTI, Joana. *Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil.* São Paulo: Paulus, 2002.

DANIELS, Harry. Org. Uma Introdução a Vygotky.< Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=1bFhk1le8scC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Vygotsky+e+outros+teoricos+&ots=Prxayv6vwy&sig=TxHUvlDqTvrrFayob8zROk37Sg#v=onepage&q=Vygotsky%20e%20outros%20teoricos&f=falseacessado em nov. de 2015.

FASSBINDER, Ivanir & FASSBINDER, Paulina. Disponível em <http://pt.slideshare.net/cefaprodematupa/a-importncia-da-leitura-para-o-desenvolvimento-da-escrita>acessado em novembro de 2015.

FERREIRO, Emília. & TEBEROSKY, Ana. *Psicogênese da Língua Escrita.* Porto Alegre: Artmed, 2007.

GUERREIRO,Carla Alexandra Ferreiro do Espírito Santos. Do sentimento mágico da escrita: Um olhar sobre o Conto Contemporâneo para crianças, em Portugal. Disponível

em<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/4207/3/Do%20Sentimento%20m%C3%A1gico%20da%20Escrita-Confer%C3%AAncia_corrigido.pdfacessado em nov. de 2015.

JOLIBERT, J. *Formando Crianças Leitoras.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.v.1.

JOLIBERT, J. *Formando Crianças Produtoras de Textos.* Porto Alegre: Artes Médicas, v.2, 1994.

ANEXO

Fig.1-Apresentação do Projeto

Fig.2 -Monitora do OEL e alunos

Fig.3 -Sacolas Literarias

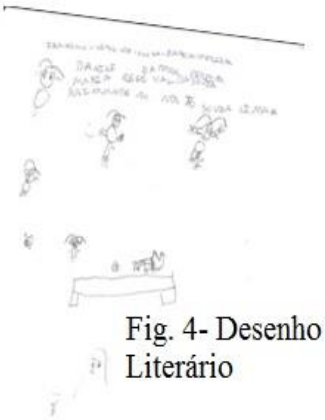

Fig. 4- Desenho Literário

Fig. 5 - Uso de jogos pedagógicos

Fig. 6- Expressão da Escrita no Cotidiano Escolar.

NARRADORES GUIADOS PELA TRADIÇÃO EM UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA, DE MIA COUTO

Verônica Regina de AGUIAR
Francisca Carolina Lima da SILVA
Universidade Regional do Cariri

RESUMO

Este artigo expõe uma análise dos narradores que se baseiam na tradição para contar suas histórias,através dos perfis desenvolvidos por Walter Benjamim e Silviano Santiago. Além de meditar acerca desses conceitos de narradores, pretendemos ainda, exemplificar sua materialização através do estudo da obra U*m rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. Para tanto, embasamos nosso estudo em uma elaborada pesquisa bibliográfica, como também refletiremos sobre a relação entre os narradores encontrados na obra mencionada, sendo o primeiro aquele que narra por meio da experiência daquilo que viveu, e o outro que narra a partir da experiência adquirida diante do que observa. Além do que, nossa finalidade consiste em demonstrar que, embora a modernidade sobrevenha diante do novo tempo, o viés principal adotado na narrativa em questão é o da tradição, que persiste em estar presente como símbolo cultural e representação local do continente africano e, sobretudo, Moçambicano. Através da análise da obra nos foi possível verificar que, efetivamente há a existência desses dois narradores na obra supracitada. O primeiro representado pelo Avô Mariano, que funciona como co-narradorda obra, responsável por levar ao conhecimento do narrador principal, representado pelo personagem de seu neto-filho, Marianinho, todas as informações que permeiam as tradições e histórias locais. O segundo narrador, o principal, irá então realizar a fusão da tradição e da modernidade, a partir daquilo que observa, do contexto da obra e das informações dadas pelo avô/pai.

PALAVRAS-CHAVES: Narrador; tradição; Moçambicanidade.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise dos narradores que se fundamentam na tradição através da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*(2003),de Mia Couto, associando-os aos conceitos de narradores empregados por Walter Benjamim e Silviano Santiago; sobretudo, conhecer o porquê e o como o autor faz para que predomine as tradições na obra mencionada.

Para isso, percorreremos antes de tudo, o universo literário construído por Mia Couto na referida obra, para que possamos compreender o contexto da mesma em relação ao diálogo que ela faz com a realidade histórica vivenciada pelo povo Moçambicano, a qual está inserida na narração de Mia Couto. Discorreremos acerca da relação de proximidade existente entre literatura e sociedade no contexto africano de língua portuguesa.

Além disso, para adentramos ao tema proposto, é de suma importância especificar como é caracterizado o narrador de Mia Couto, visto que a análise deste trabalho parte do pressuposto geral de descobrir quais particularidades possui o narrador por ele criado, para que possamos esboçar os caminhos que os mesmos percorrem na obra, seguindo o caminho da tradição, e, assim enquadrá-los efetivamente à proposta desenvolvida pelos conceitos de narradores abordados por Walter Benjamim e Silviano Santiago, que se resume no primeiro distinguir-se ao narrar pela experiência e sabedoria do que vivenciou, e o segundo a partir da sabedoria proporcionada pelo observar.

Para tanto, no primeiro capítulo, faremos um breve resumo da vida literária de Mia Couto e de seu trabalho de resgate das tradições africanas por meio da literatura.Já no segundo capítulo, daremos destaque ao narrador de Mia Couto, fazendo uma breve análise de sua composição no âmbito de sua obra, assim como desenvolveremos o conceito de narrador moderno do teórico Walter Benjamin, e de seu desdobramento realizado por Silviano Santiago, por meio de seu narrador pós-moderno. Neste capítulo estabeleceremos ainda, o diálogo desses conceitos com o narrador da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de autoria de Mia Couto.Por fim, mas não menos importante, faremos um exame do método dos narradores da obra em discutir a fusão entre modernidade e tradição no âmbito da obra, destacando a necessidade desses conceitos conviverem de forma pacífica e integradora no contexto da literatura africana, para garantir, assim o advento da modernidade e a conservação das tradições africanas silenciadas por tanto tempo.

2. MIA COUTO E O RESGATE DAS TRADIÇÕES

Para melhor compreendermos os engendramentos da literatura escrita por Mia Couto se faz necessário, inicialmente, darmos ênfase à literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa, e a forma como a mesma se configura. Essa literatura é caracterizada em duas grandes fases, a Colonial e a Africana,ambas são distintas, enquanto que:

> A literatura colonial, pelo fato de vincular ao enunciado do universo narrativo ou poético essencialmente o homem europeu, numa perspectiva eurocêntrica. O homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalistamente, o que, quando acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua marginalização ou coisificação.O Branco é elevado à categoria de herói mítico, de terras inóspitas, o portador de uma cultura superior. Ele é, no texto literário e no pensamento de quem o redige e organiza, o habitante privilegiado e soberano, o prolongamento da pátria e o mítico semeador de utopias. (FERREIRA, 1987, p.11)

Já a literatura africana é o oposto, pois "é o africano que normalmente preenche os apelos da enunciação e é ele quase exclusivamente, enquanto personagem ficcional ou poética, o sujeito do enunciado."(FERREIRA, 1987, p.12)Assim, "o texto colonial representa e prolonga a realidade colonial; o texto africano nega a legitimidade do colonialismo e faz da revelação e da valorização

do universo africano, a raiz primordial."(FERREIRA, 1987, p.13)A literatura colonial, portanto, não possuía protagonistas que atuassem nessa área a fim de representar o continente africano, muito menos que envolvesse a cultura desse povo, suas crenças e tradições, até mesmo porque tudo girava em torno de Portugal. Assim sendo, o oposto ocorre com a literatura africana de expressão portuguesa, que é escrita pelos africanos, para os africanos, e possui configurações e fases distintas, adequadas a realidade de cada país, assim como a evolução quantitativa e qualitativa dos escritores africanos.

Dentro desse contexto das Literaturas africanas de expressão portuguesa, encontra-se Antonio Emílio Leite Couto, conhecido no meio literário por Mia Couto, renomado escritor moçambicano, pertencente a vertente literária que visava, sobretudo, a libertação. Libertação de um país que pertencia a Portugal, que de modo geral pretendia ser autônomo em tudo, principalmente na Literatura,repleta da predominância de ecos que gritam em prol de um país livre das amarras opressoras do colonialismo.Após enfim as colônias africanas de Portugal conquistarem sua independência, no caso de Moçambique que se deu em 1975, a literatura pós-colonial passa a trazer o espírito nacionalista, que se tornou predominante como temática, pois através da literatura os escritores iriam fazer crescer a moçambicanidade. Então, Mia Couto,enquanto autor engajado nesse movimento, nos transporta através dessa literatura até a África, para conhecermos características próprias de seu país, no caso Moçambique, como também apreciarmos a cultura e tradição africana, fazendo com que conheçamos de perto a história de seu povo, que fora silenciada e suprimida até então.

Mia Couto, crescera em uma cidade chamada Beira, em Moçambique, tornando-se assim um homem que sempre teve contato com a cultura africana, com os conflitos existentes concernentes a desigualdade social, e com a insensibilidade entre homens de ideológicas raças diferentes,resultando na discriminação racial. Além disso, participara de movimentos políticos no período que antecedeu a independência de Moçambique, como a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Mia Couto como militante do movimento engajou-se na luta contra o colonialismo português foi relevante sua participação nesse movimento como jornalista atuante e comprometido com o novo país que surgia, a fim de servir ao novo poder que iria construir Moçambique após sua emancipação, no sentido de contribuir no processo de busca da nacionalidade e identidade moçambicana.É notório que esse envolvimento tem um respaldo grandioso na sua escrita, pois ela está fortemente ligada a história do seu país, ou seja, "De certa forma, Mia Couto traz à baila uma questão que está intimamente ligada à história de Moçambique: o confronto entre o lembrar e o esquecer, entre a memória oficial e as memórias subterrâneas, jogo conflituoso que é metaforizado pela ação das personagens no romance". (CARREIRA, 2010, p.04)

3. O NARRADOR EM MIA COUTO

Mia Couto, enquanto escritor, se configura como um ilustre contador de histórias, pois extrai suas narrativas da cotidianidade africana, conforme os mestres *griôts*[4] fazem a nível oral. De acordo com a pesquisadora Ilda Rodolfo Trigo Raivoso, autora do Livro *Estatuto e Perspectiva do Narrador em Mia Couto* (2005), as estórias do autor compõem-se de um "realismo mágico", em suas palavras: "Na obra deste escritor são-nos contadas estórias. Estórias comentadas por um realismo mágico doseado com mestria, que eleva as personagens e nos apanha desprevenidos, mas esfomeados de informação no momento menos esperado da leitura." (RAIVOSO, 2005, p.47)

Caracterizamos o tipo de narrador que encontramos nessa obra, ligado ao conceito de narrador pós-moderno desenvolvido por Silviano Santiago, a partir da releitura que o mesmo faz da teoria de narrador moderno construída por Walter Benjamin que não dissocia o narrador da experiência, visto que o narrador tem sempre uma sabedoria a ensinar, ou melhor, "mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela".(BENJAMIN, 1994, p.63) A partir dessa consideração, Silviano Santiago constrói um pensamento diferente, ligado ao narrador pós-moderno, e logo de início indaga o foco de tal narrador, pois,"Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?[...] No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado". (SANTIAGO, 2002,p.44) Assim, Silviano Santiago considera que o cerne da questão diz respeito à autenticidade dos fatos que estão sendo narrados, levando em consideração se os fatos narrados se fazem verdadeiros em função de quem o narra tê-los experimentado, ou apenas observado o seu desenrolar. Essa observação, por sua vez, tem predominância para Silviano Santiago, podemos exemplificar essa atitude dentro da obra em questão, por exemplo, na ocasião em que Marianinho observa que a sua avó dita ordens: "A avó agita o braço para fechar o assunto. Ordena silêncio, quer que todos se voltem a sentar". (COUTO, 2003, p. 33) Vemos que é o próprio narrador que observa, nos informa o que acontece e não participa da ação, que seria ditar ordens no lugar da avó.

4. NARRADORES GUIADOS PELA TRADIÇÃO

O foco geral da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, está relacionado ao regresso de Marianinho à Luar-do-Chão, sua terra natal, para que conduzisse os cerimoniais fúnebres do avô Dito Mariano que acabara de falecer. Entretanto se depara em um meio conflituoso e misterioso a ser revelado, que diz respeito aos segredos que envolvem sua família, inclusive sobre a morte do avô, que não estava vivo por completo e muito menos morto, ou seja, estava vivo/morto,

[4] Como são denominados os contadores de história em África.

pois não poderia partir sem antes, fazer com que o bem fluísse entre os membros da família, e principalmente, que não permitisse as tradições de Luar-do-chão irem consigo no caixão, era necessário garantir sua continuação.

No decorrer da história,Marianinho espera pela cerimônia para cumprir o que lhe competia: conduzir o funeral. Enquanto isso, o jovem universitário se autodescobre, desvenda segredos e revelações que envolvem ele próprio, como também as pessoas de sua família. Essas descobertas se fazem por meio de cartas que chegam até ele de forma também misteriosa, através delas descobrirá até mesmo que seu pai na verdade era o avô Dito Mariano, e por isso fora incumbido de comandar o cerimonial fúnebre do avô/pai. Assim, o Dito Mariano havia depositado nele total confiança, de tal modo que fora delegado a ele a incumbência de resolver as desordens familiares, e com isso resgatar as tradições em meio ao novo tempo que estava prestes a brotar. Entretanto, Marianinho é um jovem que sempre vivera dentro da modernidade, pois desde cedo havia ido embora para a metrópole a fim de estudar, quando retorna ao lugar de sua procedência, desconhece totalmente o meio tradicional em que vive sua família. Para cumprir sua missão aprenderá a conviver em Luar-do-chão, respeitando e zelando as tradições.

Para preservar a tradição, o Dito Mariano como co-narrador, faz intermédio com o narrador Marianinho, possibilitando que o mesmo conheça primeiramente o meio em que se encontra,seguindo os conselhos do co-narrador, proferidos através das cartas. No trecho seguinte, em uma das cartas, vê-se como o conselho aparece explicitamente:

> Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas [...] Você não veio a esta ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver. É por isso que visitará estas cartas encontrará não a folha escrita, mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias [...] Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar aonde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos. Comece em seu pai, Fulano Malta. Você nunca lhe ensinou modos de ser pai. Entre no seu coração, entenda aquela rezinguice dele, amoleça os medos dele.Ponha um novo entendimento em seu velho pai. (COUTO, 2003, p.64-65)

Nessa passagem oco-narrador demonstra conhecer a ilha Luar-do-Chão e os outros em que nela habitam, nesse caso cita o filho fulano Malta, suposto pai de Marianinho. Assim, aconselha o narrador principal a entender o mundo particular dele, essa recomendação por sua vez, parte do que já presenciara antes, quanto ao conhecimento sobre o filho,porque já o conhece de fato. Por isso que é lhe permitido aconselhar. Devemos considerar ainda que a posição de conselheiro do avô se dá também em função de sua vasta experiência de vida, como ele mesmo desvenda: “Sempre tive pensamento baço, com juízo seco. Porque eu, meu neto Mariano, eu era ainda muito novo quando

desatei a envelhecer, tal como agora comecei morrer ainda vivo. Ir falecendo, assim sem dar conta, isso não me dava custo. Mas ficar velho, sim". (COUTO,2003, p.195-196)

Enquanto oco-narrador, narra a partir da experiência da ação e da sabedoria proporcionada pelo que vivera, o narrador Marianinho,para seguir em frente na missão de zelar pela tradição, narra os fatos a partir do que observa, afinal o foco do narrador pós-moderno, categoria na qual o narrador principal da obra se adequa, é o olhar que se lança a ver, pois "ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa." (SANTIAGO,2002, p.60)No seguinte trecho podemos localizar a materialização desse conceito de narrador –observador pós-moderno na obra em questão:

> Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinêncio, profere – O homem trança, o rio destrança. Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinêncio e meu pai avançam para os braços. Voltando-se para mim, meu Tio autoriza: -Agora sim, receba os cumprimentos! (COUTO, 2003, p. 26)

É notável que este trecho é narrado na perspectiva do olhar que recobre o narrador que vê,proporcionando a experiência e a sabedoria para narrar. É importante destacar que o rio ficava entre a cidade grande e a ilha Luar-do-Chão, que funciona como metáfora do cruzamento que o narrador fará a partir daí entre a modernidade e a tradição, além disso, a passagem demonstra também o respeito necessário para se cruzar essa linha, pois era atravessando-o que Marianinho regressava ao passado e a tradição.

Por conseguinte, reiteramos que é recursivo na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a presença e descrição das crenças, costumes e tradições da família dos malilanes e da própria África, trazidas,sobretudo, através dos narradores. Estas tradições remetem ao que é natural da África, como também a própria Moçambique,que depois do período pós-colonial vivia em decadência política cultural concernente a se estabelecer como país independente, e que depois de emancipado nessa firmação não se deixa levar somente pela modernidade, mantendo vivas suas tradições como manifestações de sua identidade cultural, que não fora silenciada pelo processo de colonização e pós-colonização a que foram vítimas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, os narradores são fundamentais no romance, já que é através dos mesmos que, mediante a modernidade, as tradições perduram. Além de descobrirmos o tipo de cada um dos narradores dentro da obra: um

homodiegético e outro autodiegético, comprovamos que os dois narradores em destaque na narrativa, estão intimamente ligados aos conceitos de narrador de Walter Benjamin e Silviano Santiago.

O primeiro representado pelo Dito Mariano, avô/pai do Marianinho, que a todo momento está presente na obra, trazendo sua colaboração diante do que já conhecia do meio em que vivia, Luar-do-chão, mediando o narrador Marianinho na busca de sempre fazer emanar a tradição, por meio das cartas psicografadas, exercendo assim um papel de co-narrador. Quanto ao segundo narrador, que exerce um papel de narrador-personagem principal, percebemos que sua configuração coincide com o conceito de narrador pós-moderno, desenvolvido por Silviano Santiago, pois, para garantir a manutenção das tradições, ele precisava direcionar suas atitudes mediante ao que observava, e, através da experiência adquirida pela observação, narrar os fatos.

Percebemos, portanto, que além dos narradores da obra dialogarem com os perfis de narradores dos teóricos que abordamos, são guiados pela tradição como forma de manter viva sua cultura, fazendo com que houvesse a representatividade da identidade cultural Moçambicana e africana. Por conseguinte, ressaltamos que tal obra representa, em suma, a literatura africana de fato, pois são os próprios africanos, permeados por aquilo que lhe é próprio, ou seja, seus costumes e tradições, que constituem o romance. Destarte, como nos afirma Benjamin: "Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando, e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas". (BENJAMIN, 1994, p.62) Assim sendo, as histórias continuaram vivas através de Marianinho, que como narrador, cumpriu a missão de zelar pela tradição, mediado pelo outro narrador Dito Mariano.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter**.** *O narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.In* Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.7ª Ed. São Paulo: Brasiliense 1994.

CAMPOS, Josilene Silva. *A reconfiguração da identidade nacional moçambicana representada nos romances de Mia Couto.* Disponível em: http://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/01112010_07.pdf Acesso em: 04.03.2015

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Memória, esquecimento e identidade:* A configuração dos narradores em antes de nascer o mundo, de Mia couto. Disponível em: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_3_8.pdf Acesso em: 04.03.2015

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* São Paulo: ÁTICA,1987.

RAIVOSO, Ilda Rodolfo Trigo. *Estatuto e perspectiva do narrador em Mia Couto.* Maputo: PROMÉDIA, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno. In*: Nas malhas da letra: Ensaios. Rio de Janeiro. Rocco,2002.

O ENSINO DE LITERATURA NA PERSPECTIVA DAS NARRATIVAS INFANTIS DE TEMÁTICA HOMEAFETIVA

Benedito Teixeira de SOUSA
Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Tendo em vista que a temática da homoafetividade vem cada vez mais ganhando espaço na literatura infantil brasileira, nossa proposta de trabalho consiste em verificar a importância da abordagem do referido assunto no ensino de literatura nas escolas. O objetivo principal é verificar de que forma narrativas voltadas para o leitor infantil-juvenil abordam o tema da homoafetividade, especialmente com foco nas personagens crianças e/ou adolescentes, na perspectiva dos direitos humanos e da defesa da diversidade sexual. Como a literatura pode ser utilizada pela escola para a conscientização dos seus estudantes quanto o respeito às diferenças e a importância de uma educação humanizadora? A referida análise se mostra ainda de grande pertinência num contexto histórico atual brasileiro dividido entre os que defendem posturas liberais e de respeito às diversidades e aqueles com condutas conservadoras e repressoras em relação a práticas consideradas "anormais". Como *corpus*, utilizaremos narrativas da literatura infanto-juvenil contemporânea que trazem a temática da homoafetividade, reforçadas por textos teóricos sobre literatura-infanto-juvenil, ensino de literatura e homossexualidade/direitos humanos.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infanto-juvenil; ensino de literatura; homoafetividade; direitos humanos

Necessidade? Prazer? Obrigação? Divertimento? Passatempo? Formação? Desde que se começou a falar de uma literatura especificamente destinada à criança – pelo menos desde os textos educativos e morais de Fenélon, no século XVII – a questão da função primordial da chamada literatura infantil vem suscitando debates, gerando polêmica, abrindo novos caminhos e possibilidades. Sabe-se que a leitura de textos literários é fundamental para a construção de conhecimentos e para o desenvolvimento intelectual, ético e estético de quem usufrui dela. No entanto, a literatura deve sempre ser pautada ou, no mínimo, trazer, em seu bojo, objetivos utilitários, informativos e pedagógicos? Ou, pelo contrário, o que realmente importa é o aspecto eminentemente estético da obra, a arte pela arte?

Defendemos neste artigo que literatura deve ser ao mesmo tempo arte e imaginação; provocar sensibilidades; emitir ou defender valores; estimular a adoção de comportamentos, discussões sociais e simbólicas. E a literatura infantil, nesse contexto, tem uma função especial. Nessa literatura potencialmente destinada a um leitor infantil e nas possíveis leituras que se fazem dela, a outridade, que é inerente ao texto literário, se mostra ainda mais evidente. As narrativas para

crianças são quase que em sua totalidade pensadas e produzidas por adultos, com visões de mundo próprias da adultez, recheadas de conteúdos que, imagina-se, sejam adequados ao leitor infantil. Pelo menos desde a Antiguidade ocidental a relação do adulto com a criança sempre foi movida por uma condição de submissão, respectivamente, de regente-regido, ordem-obediência, protetor-protegido.

Além do que a própria literatura infantil – mesmo que em quantidade de publicações supere em muito a literatura destinada ao leitor adulto – embute desde sempre em sua construção histórica e cultural o fato de ser considerada uma literatura menor, desvalorizada em comparação com o que o que se convencionou classificar como "grande literatura", "alta literatura" ou "literatura erudita", feita para adultos e que domina o cânone literário ocidental. Divide espaço com a literatura tida como marginal, popular, de massas, de autoria feminina, de temática homoerótica, do Terceiro Mundo, de autoria africana.

Não por acaso, pelo menos desde que se começou a pensar em textos propriamente destinados à criança, a literatura infantil e sua posterior assimilação pela escola traz fortemente em sua constituição um caráter de moralidade, materializado na manipulação da linguagem, com vistas a doutrinar, deixar uma mensagem pedagógica ao pequeno leitor. Como afirma Leonardo Arroyo, em *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes* (1968), as duas principais características da má literatura infantil: são a puerilidade e o tom moralizante.

Há décadas os estudiosos e críticos defendem que não há necessidade de que os textos literários infantis sejam sempre simplórios, superficiais, pouco preocupados com a questão estética e privilegiando acima de tudo o caráter de doutrinação e moralidade. Maria Helena Zancan Frantz, em *O ensino de literatura nas séries iniciais* (2001), afirma que a literatura infantil deve ser lúdica, fantástica, mas também questionadora, para que ajude o leitor a encontrar respostas às suas indagações, aumentando sua capacidade de percepção.

É preciso então evitar simplismos e uma linguagem que subestime o potencial da criança leitora. E, sobretudo, ver a tal moralidade como um traço desmotivador, artificial, apresentado ao leitor infantil como uma espécie de recompensa, dentro da lógica de dominação da escola e do professor (adulto) sobre os alunos (crianças e adolescentes). Quando não obrigam o aluno a ler textos considerados canônicos – geralmente literatura adulta masculina, branca e burguesa – as obras literárias infantis são escolhidas a dedo por sua função doutrinária e de tom moralista. Márcia Abreu, em *Cultura letrada: literatura e leitura* (2006), assinala que:

> (...) a escola tende a aproximar-se da opinião dos intelectuais e esquecer – ou pior, estigmatizar – o gosto das pessoas comuns. Tomando o gosto e o modo de ler da elite intelectual como padrão de apreciação estética e de leitura excluem-se, das preocupações escolares, objetos e formas de ler distintos, embora majoritários. Se os alunos rejeitam os livros escolhidos pela escola, o problema está nos alunos – em sua ingenuidade, em sua falta de preparo, em sua preguiça. (ABREU, 2006, p. 110).

A estudiosa defende, e concordamos com ela, que as escolas não precisam abandonar os textos literários canônicos, mas devem abrir espaço para uma diversidade maior de textos e leituras. Uma diversidade que, por sua vez, certamente favorecerá o encontro dos leitores com a alteridade de temas, de modos de ler e se expressar, de formas de avaliação.

Jesualdo Sosa, em *A literatura infantil* (1978), observa que para que o livro literário infantil atenda às expectativas da criança deve apresentar alguns elementos, como caráter imaginativo, dramatismo e linguagem. O que nos faz ainda reportarmos a Walter Benjamin, em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002), para o qual a criança mistura-se com as personagens literárias de maneira muito mais forte e visceral do que o adulto. O que nos faz pressupor que a criança pode sim possuir uma sensibilidade estética muito mais aguçada que a do adulto. Por isso, "(...) a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não infantil. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal" (BENJAMIN, 2002, p. 55).

Portanto, em especial para os educadores, é fundamental ter em mente que o aluno, a criança ou adolescente, não deve ser subestimado, como se, por ser um indivíduo ainda em formação, não seja capaz de apreender uma narrativa mais complexa esteticamente, incluindo aqui forma e conteúdo.

Ainda na década de 1980 vários estudiosos e estudiosas da literatura infantil brasileira já constatavam uma nova safra de livros e autores amadurecidos e consolidados quanto aos seus propósitos ao produzirem literatura para crianças. Sem medo de falarem sobre assuntos de real interesse dos leitores e, principalmente, sem preocupações morais e pedagógicas tão ao gosto da literatura infantil até então tradicional.

Um respiro e um alento que se estendeu e ganhou corpo na produção literária infantil contemporânea, principalmente a partir dos anos 2000. Trazemos, então, em uma análise sucinta duas narrativas da literatura infantil brasileira – a fábula *O gato que gostava de cenoura* (2012), de Rubem Alves, com ilustrações de André Ianni; e *Tal pai, tal filho?* (2010), de Georgina Martins, ilustrado por Sergio Serrano. Por meio desses textos queremos demonstrar dois exemplos do que chamamos aqui de literatura inclusiva. Dois textos cujas leituras podem estimular práticas de reinvenção de contextos de vida e de visões sobre práticas consideradas diferentes, marcadas pela outridade, bem como o redimensionamento das consciências. Leituras que apelam para os afetos e para a solidariedade.

Essas narrativas abordam a condição homoafetiva como um dos aspectos que destacam as diferenças entre os indivíduos[5] e a sua real possibilidade de aceitação por parte do outro, do

[5] Em *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil* (2009), Lúcia Facco, citando Erwin Goffman ao abordar a problemática do estigma a que são submetidos os indivíduos diferentes, destaca que, nos tempos modernos, podemos nos referir a três tipos de estigma: "as marcas do corpo (as várias deformidades físicas); as culpas de caráter individual (entre elas a desonestidade e as paixões não naturais), geralmente

diferente. Ainda que se perceba, sutilmente, uma proposta de deixar um ensinamento para o leitor. Até porque concordamos com Nelly Novaes Coelho, em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000), quando defende que intenção artística e intenção educativa, ou seja, atitudes opostas complementares – a literária e a pedagógica – são indissolúveis e estão definitivamente incorporadas nas raízes da literatura infantil.

Certamente, a aposta mercadológica e editorial em narrativas literárias que denominamos de "inclusivas" se justifica por uma franca possibilidade de vendas. Também é preciso levar em conta o fato, apontado por Marisa Lajolo, em *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* (1997), de que é fundamental considerar a infância como uma construção histórica, o que implica, portanto, em perceber que a noção de criança que têm os educadores deve mudar de tempos em tempos. É numa espécie de etecétera que atua a literatura, inclusive a classificada como infantil, o que a faz se ajustar sutil e constantemente a novos comportamentos, sentimentos e atitudes, reforçando-os ou contestando-os. (LAJOLO, 1997, p. 26).

Tendo em vista essa necessidade de mudança que se apresenta na forma como o leitor infantil deve ser visto e tratado pela sociedade apontamos aqui também uma provocação para futuros questionamentos: até que ponto tais narrativas com temáticas ainda consideradas tabus social e culturalmente na sociedade brasileira conseguem entrar nos currículos das escolas para o ensino de literatura?

Pois concordamos com a afirmação de Regina Zilberman, em *A literatura infantil na escola* (1983), de que o fato de, historicamente, a literatura infantil ter sido utilizada como instrumento de doutrinação da criança pela escola não retira desta última sua importância para a consolidação e evolução dos livros destinados potencialmente ao leitor infantil. Ou seja, a escola é "agente de conhecimento" e, ainda que seja muito conservadora em alguns aspectos, propicia, utilizando a literatura infantil como instrumento, o questionamento da realidade por parte de alunos e professores.

Em *O gato que gostava de cenoura*, Gulliver é um gato que nasceu diferente dos outros gatos. Felino e por isso primo dos tigres, leões e onças – animais nobres, ágeis, velozes, caçadores e ferozes –, ao invés de caçar e comer peixes, ratos e pássaros, ele gostava de comer cenoura, como os coelhos, animais desprezados pelos gatos, segundo o enredo. Os pais de Gulliver logo perceberam que havia algo errado com o filho tão esperado, pois ele vomitava os "deliciosos ratinhos recém-nascidos, pardais saborosos, peixes cheirosos (...)" trazidos para ele.

O gato diferente foi levado ao médico, mas nada foi detectado: Gulliver era um animal normal, pelo menos fisicamente. Com vergonha de suas preferências, ele comia cenoura às

---

percebidas por meio de comportamentos problemáticos, como o alcoolismo e a homossexualidade, por exemplo; e os estigmas de raça, nação e religião, transmitidos por meio da linhagem". (FACCO, 2009, p. 13).

escondidas; saía sozinho, não tinha amigos, até que os pais, ao seguirem-no, descobriram que o filho estava mais para coelho do que para tigre. Um verdadeiro desgosto! Os outros gatos, colegas de escola, também descobriram seu segredo e "Gulinho", como os pais o chamavam, carinhosamente, virou alvo de zombaria.

Por ser diferente, Gulliver foi levado ao padre, ao psiquiatra e, finalmente, encontrou um professor que parece ter entendido sua condição. A priori, a narrativa de Alves não remete claramente à condição homoafetiva da personagem felina, representada pela alegoria do comportamento e da alimentação diferenciada, mas dá um sinal quando o referido professor diz para Gulliver o seguinte texto:

> - Os chamados heterossexuais amam o diferente: o corpo dos homens se comove ao ver um corpo de mulher; o corpo das mulheres se comove ao ver o corpo de um homem. Mas o corpo dos homossexuais, quem sabe se por obra do DNA, se comove ao ver um corpo igual ao seu. Tal como aconteceu com Narciso, aquele do mito dos gregos: ele se apaixonou por sua própria imagem refletida na água da fonte. É tão interessante isso: que nosso sexo seja movido por uma imagem!. (ALVES, 2012, p. 16.).

Mesmo que o tema da narrativa seja inclusivo, aborde uma questão ainda polêmica e tabu na sociedade, no final do texto, transparece, mesmo que sutilmente, a intenção de deixar para o leitor uma lição. Não a moral da história no fim da narrativa, como ocorre nas fábulas tradicionais do tipo das de La Fontaine, mas um recado mais discreto. "De repente, Gulliver compreendeu que o professor sabia tudo sobre ele. Sabia e compreendia. Compreendia e não queria consertá-lo, não queria torná-lo igual aos outros. Ele era amigo". (ALVES, 2012, p. 18).

Já *Tal pai, tal filho?* é uma narrativa em forma de versos livres, rimados, que foca na relação entre pai e filho, este ainda criança, depois adolescente, tendo a mãe um papel secundário. O "menino", como é chamado durante todo o texto, é criado ouvindo histórias contadas pelo pai sobre homens valentes do sertão, como o cangaceiro mais famoso da história do Nordeste brasileiro, o Capitão Virgulino Lampião. No entanto, à medida que ia crescendo, o menino deixava o colo do pai, que cada vez mais cobrava uma postura máscula do filho e uma profissão digna de um homem de respeito: advogado, jogador de futebol, médico, mecânico, bombeiro, capitão, general. "- Menino, tome cuidado,/ fale grosso, ande direito./ Não mexa assim com as mãos, seja homem; olhe o respeito!"(MARTINS, 2010, p. 06).

Os dois se afastavam e a postura de fiscalização do pai sobre as atitudes do menino só aumentava. "Meu filho, a culpa é sua, você já é um rapaz./ Homem não fala fino, nem anda mexendo as mãos./ Tome tino, meu menino, que seu pai é valentão." (MARTINS, 2010, p. 09). Para desespero da família, inclusive da mãe, o menino queria mesmo era ser bailarino. O pai jamais aceitaria tal "heresia". Até que o filho decidiu se rebelar, culminando com a sua saída de casa em busca do sonho de dançar.

Como é comum em textos literários destinados às crianças, o enredo acaba com um final feliz, pois o pai, em fim, aceita a escolha do filho. A priori, não há como ter certeza de que a tal diferença destacada na narrativa esteja relacionada com a questão homoafetiva, mas intui-se isto uma vez que o senso comum relaciona atividades menos viris, como a dança, à identidade homoafetiva de meninos homens que a praticam.

Também sutilmente, o texto de Georgina Martins tenta passar uma mensagem, um ensinamento de vida para o pai, a de que as diferenças podem ser aceitas e não determinam o caráter de uma pessoa. Ao presenciar a cena de uma criança que, quando pergunta ao pai se pode ser o que quiser quando crescer, obtém respostas sempre cheias de compreensão, aceitação e afeto, o pai se comove e decide ir buscar o filho ausente. No fim, com orgulho, a profissão que o menino escolheu para si é abraçada pela família.

O jovem então confessa que nunca gostou das histórias de valentia contadas pelo pai, o que remete mais uma vez à postura "diferente" para um menino homem. "- Pai, agora que você me entende, eu preciso confessar:/ do bando Lampião e do bando de Jesuíno,/ desde os tempos de criança, até hoje tenho medo./ Não gosto de valentia, tampouco de toda macheza,/ o que gosto é da elegância." (MARTINS, 2010, p. 30).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: história & histórias* (1987), observam que a produção literária infantil contemporânea ainda que continue se preocupando com discursos de teor educativo mostram-se mais comprometidas com valores praticamente impossíveis de serem tratados nas narrativas de alguns anos atrás, chamados por elas de "libertadores". É exatamente por ser produto de ideologias, em determinadas épocas e contextos, que a literatura infantil pode muito bem questionar a tradição, contestar padrões de comportamento historicamente instituídos.

Lúcia Facco, em *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil* (2009), afirma que a escola representa um microuniverso social e por isso reproduz as relações sociais, inclusive as práticas de discriminação. Na teoria é uma coisa, na prática, outra. Pois, ainda que os estabelecimentos de ensino preguem em seus discursos o respeito às diferenças, a solidariedade, a igualdade, o que realmente acontece comumente são violentas manifestações de preconceitos e discriminação.

Os livros didáticos, por sua vez, continuam reforçando os pontos de vista da ideologia dominante burguesa e defendendo o modelo tradicional de família. O resultado é que a maioria dos professores acaba nem sabendo como lidar com as situações de discriminação. Se existe alguma iniciativa de liberalização, é uma postura meramente individual e não institucional. No entanto, há um alento. Na pesquisa conduzida por Facco, grande parte dos professores tem consciência de que o trabalho de leitura literária pode contribuir para disseminar o respeito ao próximo.

Um dos maiores problemas para a concretização desse potencial da literatura em sala de aula é, conforme as entrevistas realizadas pela estudiosa brasileira, que as escolhas em educação nunca são neutras. Já começam a partir da seleção do material a ser utilizado em sala de aula ou em atividades extracurriculares, geralmente impostos pelas autoridades educacionais. Fica, então, a dúvida suscitada no início deste artigo: até que ponto os livros literários infantis que trazem temas mais inclusivos, mesmo que já sejam considerados um bom filão de mercado, estão sendo utilizados pelas escolas em suas atividades?

Especificamente sobre a questão da orientação sexual, Facco (2009) verificou, em suas entrevistas com professores, que estes ainda têm dificuldades em encontrar com livros literários infantis que tratem desse assunto, mesmo que já seja uma realidade concreta a abertura das editoras para esse tipo de narrativa. Falta, agora, a concordância das escolas, dos entes governamentais e de muitas famílias que ainda consideram a abordagem de temáticas mais polêmicas e inclusivas, como as que são abordadas pelos dois textos aqui selecionados.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.

ALVES, Rubem. *O gato que gostava de cenoura*. Ilustrações de André Ianni. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

FACCO, Lúcia (2008). *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil*. São Paulo: Summus, 2009.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. *O ensino da literatura nas séries iniciais*. 3.ed. Ijuí/RS: Ed. Unijui, 2001.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, Georgina. *Tal pai, tal filho?* Ilustrações de Sergio Serrano. São Paulo: Scipione, 2010.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado: São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura infantil na escola*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 1983.

O OBSCENO EM CENA: CONFLUÊNCIAS ENTRE ARISTÓFANES E HILDA HILST

Amanda Jéssica Ferreira MOURA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Apesar das diferenças entre as comédias produzidas na Grécia do século V a.C e os textos produzidos atualmente, as peças gregas continuam suscitando interesse e influenciando autores. Assim, pode-se promover uma discussão que investigue pontos de confluência entre as produções literárias desses períodos tão distintos. Esse diálogo é possibilitado pela utilização de elementos recorrentes nas produções de ambos os momentos, como a obscenidade, artifício essencial para o teatro de Aristófanes e para a literatura de Hilda Hilst. Considerando a existência da obscenidade e as possibilidades de confluências quanto ao modo de utilização deste elemento em ambos os autores, propomos um trabalho no qual o obsceno é ponto de partida para a apreciação de *Lisístrata* e *Contos d'escárnio: textos grotescos*.

PALAVRAS-CHAVE: Obsceno. Aristófanes. Hilda Hilst

ENTRANDO EM CENA

Embora haja uma enorme diferença - seja em termos sociais, referentes à cultura e sociedade grega; seja em termos estruturais, referentes aos recursos cênicos - entre as comédias produzidas na Grécia do século V a.C. e os textos produzidos atualmente, as peças gregas continuam suscitando interesse e influenciando autores de nosso tempo. Dessa forma, elas não estão tão distantes de nós, e é possível promover uma discussão que investigue pontos de confluência entre as produções literárias desses períodos tão distintos.

Talvez o que possibilite esse diálogo seja a utilização de elementos recorrentes nas produções de ambos os momentos. Cabe, aqui, lembrar a obscenidade, artifício essencial para o teatro de Aristófanes, comediógrafo grego do século V a.C., e para a literatura de Hilda Hilst, escritora brasileira falecida no ano de 2004, aos 74 anos de idade

Acerca da obscenidade, pensamos, genericamente, tudo aquilo que fere o pudor, a moral ou os bons modos - seja para promover riso ou para desestabilizar valores e questionar a ordem. É considerando essa existência da obscenidade e as possibilidades de confluências quanto ao modo de utilização deste elemento entre ambos os autores citados que propomos um trabalho no qual o caráter obsceno é ponto de partida para a apreciação e o diálogo entre as peças aristofânicas *Assembleia de Mulheres* e *Lisístrata* e a obra hilstiana *Contos d'escárnio: textos grotescos*.

Para fundamentarmos teoricamente nossas reflexões, recorremos a alguns pesquisadores da comédia grega, e, mais especificamente, do teatro de Aristófanes, como Ana Maria César Pompeu (1997), e da obra hilstiana, como Vera Queiroz (2000) e Alcir Pécora (2010).

A OBSCENIDADE E A ORIGEM DA COMÉDIA GREGA

A comédia grega originou-se nas festividades ao deus Dioniso. Esse deus teve ampla aceitação no mundo rural, de modo que o povo começou a fazer festas anuais para celebrá-lo. Nessas celebrações, as Dionísias Rurais, ocorria o ritual das Falofórias, que consistia em procissões nas quais se transportava um falo de madeira representativo do deus.

Com o tempo, as festas foram tendo sua duração prolongada, o que incomodou os chefes de Estado. Para dominar a manifestação popular, Atenas instituiu festividades oficiais de Dioniso, nas quais havia concursos para tragediógrafos e comediógrafos. Os textos submetidos aos concursos, inicialmente escritos, deveriam necessariamente ser encenados em festivais dionisíacos oficiais, como as Leneias e as Grandes Dionísias. O primeiro festival, que ocorria no período equivalente aos meses de janeiro e fevereiro, era especialmente voltado à comédia e tinha como público espectador apenas a população ateniense. As Grandes Dionísias, por sua vez, ocorriam entre março e abril e eram abertas aos atenienses e estrangeiros.

Isto posto, observamos que o ritual originário da comédia é, essencialmente, obsceno, de modo que as referências nesse sentido relacionam-se a sua própria formação. Portanto, a comédia grega e os escritores que dela se influenciaram trazem de modo recorrente a obscenidade.

OBSCENIDADE EM ARISTÓFANES E HILDA HILST

Conforme vimos, a obscenidade, artifício amplamente utilizado na comédia e está diretamente relacionado ao seu surgimento, posto que esse gênero se originou dos cultos ao deus Dioniso. Se, na Comédia Antiga, eram recorrentes as referências a órgãos sexuais, a excrementos e a grosserias, também na obra de Hilda Hilst podemos encontrar a utilização desses recursos inerentes ao obsceno.

Lisístrata - uma comédia datada de aproximadamente 411 a.C. e encenada pela primeira vez durante o festival das Leneias, no teatro de Atenas - é apontada como a mais obscena peça de Aristófanes, pois sua temática principal é uma greve de sexo e as referências sexuais são inúmeras nesta obra. Nesta peça, conta-se a história da implementação, por parte das gregas, de uma greve do sexo para pôr fim à guerra que já durava vinte anos entre Atenas e Esparta. Nesse ínterim, as mulheres invocam Eros e Afrodite para que causem desejo sexual nos homens, que ficam em estado

de ereção. Além disso, elas tomam a Acrópole, local onde ficava guardado o tesouro público. Os homens, impelidos pelas necessidades físicas, acabam cedendo e selando acordos de paz entre as duas cidades.

No plano da linguagem, essa obscenidade pode ser constatada logo nas cenas iniciais da peça, no diálogo entre Liberatropa e Vencebela, quando esperavam que as demais mulheres chegassem para que o plano da greve de sexo pudesse ser articulada.

> Li. Mas quando se diz para elas se reunirem aqui
> para sobre algo de muita importância deliberarem,
> dormem e não chegam.
> Ve. Mas, querida amiga,
> elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres.
> Pois uma de nós ao marido inclina-se,
> outra desperta o escravo, o filhinho
> uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela.
> Li. Mas é que mais úteis do que estas, outras coisas havia para elas.
> Ve. E qual é, ó cara Liberatropa,
> a causa pela qual nos convocaste, nós mulheres?
> Que coisa é? De que tamanho?
> Li. Grande.
> Ve. E grossa também?
> Li. E grossa, por Zeus.

Inicialmente, a obscenidade salta aos olhos através da piada com "grande" e "grossa", que automaticamente remete ao órgão sexual masculino, embora as personagens estejam a referir-se ao plano da greve. Além dessa ironia vocabular, o texto aristofânico, para causar riso no público, constrói uma situação que, por si só, já é cômica em vários sentidos. Primeiramente, na Grécia, as mulheres jamais poderiam tomar decisões ou decretar leis, de modo que colocá-las em posição de poder já provocava o riso, dado o absurdo da situação.

Deve-se lembrar que mulheres tomando o poder e alcançando posições de liderança seria, para Atenas daquele período, algo impossível, pois a elas era terminantemente negado o direito de atuar nas decisões da polis.

> as mulheres tomando a Acrópole ateniense e fazendo uma greve de sexo é um quadro exótico, levando-se em conta que elas, na realidade de Atenas, não participavam da cidade, de modo a serem consideradas cidadãs plenas. Embora uma mulher de nascimento cívico fosse também uma cidadã (*polîtis*), não tinha, em Atenas, nem capacidade judiciária nem direito de propriedade (*egktêsis*) (POMPEU, 1997, p.23).

Assim, um dos fatores primordiais que dão a essa peça o valor cômico é colocar personagens femininas em situações que, para os gregos, seriam absurdas. Essa afirmação pode ser evidenciada a partir do uso do verbo "deliberar". Essa palavra não era usada no vocabulário feminino, mas na Assembleia, lugar do qual as mulheres eram excluídas, pois, embora fossem esposas legítimas de cidadãos, não tinham direito à voz nos assuntos referentes à organização da polis, conforme vimos. A elas era destinado o ambiente do lar.

A tomada da Acrópole por parte das mulheres era risível do mesmo modo, pois a Acrópole era um ambiente fundamentalmente masculino. Ainda em épocas de guerra, quando todos os homens jovens estavam fora da cidade, a Acrópole ficava sob o poder dos homens mais velhos, conforme nos explica Pompeu (1997) sobre a situação real na Grécia.

> as mulheres, de um modo geral, e, particularmente, as atenienses, não faziam parte do cenário político na Grécia do século V a.C.. Isto torna absurdo o sucesso de uma greve de sexo, ou mesmo qualquer ação contra os homens no campo da cidade. Pois, em Atenas, ainda que os homens estivessem ausentes pelas expedições militares, o poder da polis estava entregue aos velhos cidadãos, que estão isentos do efeito de uma greve de sexo (POMPEU, p. 2-3).

Não é absurdo, portanto, pensar que a obscenidade - compreendendo esta palavra em seu sentido etimológico de "fora de cena" - desta peça não reside unicamente em seu vocabulário, que traz jogos metafóricos de cunho sexual, mas também na estratégia de centralizar as mulheres, elementos socialmente compreendidos como obscenos, em situações de poder, evidenciando-as, ainda que isso se relacione menos a uma autonomia feminina e mais a um artifício propulsor de riso.

Esta peça aristofânica é retomada muito criativamente pela escritora Hilda Hilst. Em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, a personagem por quem Crasso se apaixona, Clódia, mantém algumas semelhanças com Lisístrata, uma vez que ambas almejam a ruptura de um poder estabelecido por homens. Clódia, que, inicialmente, só aparece na narrativa a partir da fala de Crasso, passa a ganhar voz e espaço na elaboração do texto; ao passo que Lisístrata lidera a greve de sexo, protagonizando aquela situação.

Clódia, pintora que se dedicava a pintar vaginas e falos, acaba sendo presa por atentado ao pudor. Na cadeia, ela insiste para que os policiais permitam que ela veja e pinte o pênis de cada um, o que causa sua internação em um hospício. Ao chegar lá, recebe de presente um livro de receitas contendo minicontos e peças teatrais produzidos pelos colegas do manicômio. Um dessas peças chama-se *O teatrinho nota 0, n. 1* , que trabalha a temática da solidão vivenciada por mulheres abandonadas pelos maridos em decorrência da guerra, o que se relaciona diretamente ao estado no qual se encontravam as personagens femininas de *Lisístrata.*

No entanto, enquanto as esposas gregas, sob o comando de Lisístrata, iniciam uma greve de sexo e enfrentam os mais velhos e o exército a fim de conseguirem um tratado de paz para que seus maridos retornem ao lar, as mulheres do teatrinho do manicômio começam a suspeitar de que seus maridos estão mantendo relações entre si - ao passo que decidem, lideradas por Clódia, praticar também o adultério.

A despeito da ambientação e do desfecho dessas duas obras ocorrerem de maneiras distintas, percebe-se que há uma confluência - seja temática ou estrutural - entre os universos

aristofânico e hilstiano. Ambos constroem uma poética do obsceno, onde se situam os falos, as vaginas, o sexo e os excrementos - retomando, assim, aquilo que é considerado baixo ou colocado à margem, para chegar ao riso e às reflexões acerca da potência da linguagem.

AO FIM, SAINDO DE CENA

A obscenidade pode ser apontada como um ponto de diálogo entre a obra de Aristófanes e a de Hilda Hilst, pois ambos insistem em trazer à cena aquilo que é sempre jogado para fora dela. Em suas poéticas, o obsceno jamais ocorre de modo gratuito, pois é exatamente a arma utilizada pelos autores para realizarem seus intentos: o riso e a reflexão sobre o trabalho com a linguagem. Assim, a obscenidade atua como motor propulsor de força artística e originalidade. Nesses autores, a obscenidade não é gratuita, mas faz parte de um projeto de construção de uma poética do obsceno, que surge do riso para alçar dimensões mais profundas da reflexão - seja sobre o social, seja sobre o fazer literário.

Há de se lembrar, também, que o obsceno é retomado e articulado em dois níveis: tanto no nível vocabular - e, portanto, mais evidente, como as palavras relativas à sexualidade, encontradas nas obras dos dois autores - quanto no nível estrutural. Acerca deste segundo nível, pensemos em Aristófanes, que, para provocar o riso, dispõe, em sua Grécia literária, o poder nas mãos femininas, o que seria improvável na cena política da Grécia real. Hilda Hilst, por sua vez, traz personagens insanos e apresenta a loucura como fator desestabilizante de uma frágil moral social e como uma poderosa insurgência contra o que se considera ordeiro e normal.

REFERÊNCIAS

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos.* São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst.* São Paulo: Globo, 2010.

POMPEU, Ana Maria César. *Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1997

SILVA, Maria de Fátima Sousa. *Aristófanes* - As Mulheres no Parlamento. Coimbra: INIC, 1988

"O OVO E A GALINHA"*: A SOLIDÃO ESSENCIAL* DA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR

Francisca Geane Souza OLIVEIRA
Francisca Liciany Rodrigues de SOUSA
Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA

RESUMO

Neste artigo, nos detemos no estudo do conto "O ovo e a galinha" (1999), de Clarice Lispector, como uma reflexão acerca do ato da escrita, em que o ovo representa a condição essencial para que a escritura tenha início e a galinha é tida como a possibilidade única de captura do olhar da narradora sobre a escritura. A pesquisa bibliográfica utilizou, como um dos principais referenciais teóricos, *A solidão essencial*, de Blanchot (2011), no qual ele desenvolve a metáfora da mão sadia e da mão doente do escritor. A ideia de Barthes (2004) sobre a retirada do autor do centro da narrativa e a colocação da linguagem em seu lugar, também muito nos foi válida. Ao finalizarmos esse trabalho, afirmamos que o escritor não pode ter o ovo essencial (a escritura), porém, possui a galinha, a linguagem para descrever sua experiência na noite essencial.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura. Narração. Experiência. Clarice Lispector.

Em 1964, Clarice Lispector publicou dois livros: *A paixão segundo G.H.* e *A Legião Estrangeira*. O segundo livro, em sua primeira edição, foi dividido em duas partes: uma coletânea de contos e uma segunda parte, intitulada de "Fundo de Gaveta", que traz uma série de crônicas publicadas aleatoriamente em jornais e revistas da época. Após o falecimento de Clarice Lispector, em 1977, é lançada uma nova edição em que as partes aparecem separadas, gerando dois exemplares sob títulos diferentes. Mais uma vez a editoração interfere na obra e retira-lhe o "Fundo de Gaveta", que em 1978, é publicado sob o título *Para não Esquecer*.

O conto que será objeto de nossa exploração neste artigo foi publicado pela primeira vez em 1964, no livro *A Legião Estrangeira*, como já foi dito anteriormente, e em 1971, também figura em uma compilação de contos intitulada *Felicidade Clandestina.*

A narrativa do conto "O ovo e a galinha" é desenvolvida em meio ao um problema de linguagem (galinha), que é percebida como incapaz de capturar a literatura (ovo). Por isso, ela fragmenta-se em estilhaços. Neste, veremos como a linguagem fragmenta-se ao ponto de cessarem quase todos os significados e significantes em um ensaio da obra sempre por vir. Iremos até onde a escritura nos permita contemplá-la sem tentar dominá-la simplesmente aceitar a galinha e tentar descrever o ovo, pois a nossa condição humana nunca permitirá que tenhamos a literatura em nossas mãos.

Podemos perceber que a escritura clariceana é produzida em um ritmo frenético. Que não permitiu, (o que é uma possibilidade) a crítica que se debruçasse com mais esmero sobre este conto (Ou talvez fora uma artimanha da "galinha" para manter seu "ovo" por mais um tempo escondido).

No momento em que foi publicado, a crítica discutia a herança literária comparando-a a escrita da autora com a escrita de outros escritores da época ou com elementos externos ao texto. Álvaro Lins (1963, p. 128), por exemplo, que procurou explicar a obra clariceana com elementos que estão fora do texto como sua idade- "a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente" e Antonio Candido (*apud* SÁ, 1979, p.33), ao afirmar que "o livro da Sra. Clarice Lispector [...] se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf".

Não podemos associar a vida do escritor com sua obra ou até podemos, mas essa não pode ser a explicação única, ou seja, a verdade sobre a obra. Quando deixamos os elementos externos ao texto de fora de nossas análises/leituras, conseguimos chegar um pouco mais próximo da escritura, da Literatura, "do ovo propriamente dito" (LISPECTOR, 1999, p. 47).

As perspectivas em torno da obra de Clarice Lispector foram mudando o que, consequentemente, levou a crítica a revisitar e a se debruçar sobre a mesma. Procurando estudar a autora pelo viés da matéria-prima do escritor, a palavra, que embora falha, é o recurso único que o escritor dispõe.

A escritura vem propor que passemos a ver e a ler o texto como a fonte mais próxima possível do fragmento original da "Coisa" (BLANCHOT, 2011, p. 296), um termo blanchotiano para tentar nomear a literatura. Em Clarice Lispector, a "Coisa", é atribuída no conto "O ovo e a galinha" ao "Ovo". Em uma tentativa de captura do "instante de se ver o ovo" (LISPECTOR, 1999, p. 46).

A "galinha" seria o resultado dessa tentativa de pegar em mãos, ou seja, ela representa a linguagem. O paradoxo em que se encontra todo escritor: de um lado ele possui a visão, escuta o canto inicial do que seja Literatura Essência (Ovo), porém, precisa escrever e, no percurso entre a Literatura/Ovo/Essência, na busca por conseguir narrar o incapturável, esbarra na linguagem de sua condição humana, que não permite que essa Literatura/Ovo seja apreendida. O que temos é a literatura/galinha como um ensaio do livro, que sempre no futuro, sempre por vir. Isso porque o ovo seria a coisa e a escritura a galinha, a linguagem.

O que temos em mãos concretamente é a literatura/galinha, é a narrativa da visão do inenarrável. Neste paradoxo constante do escritor e da produção literária, alguns elementos permanecem perdidos nas falhas do instrumento de captura do escritor que é a linguagem. O que temos em mãos concretamente em formato de livro é literatura/galinha. É discurso. É a narrativa do que seria a essência da Literatura. Em suma, a primeira está além da condição humana. Por isso, a segunda é discurso, é a linguagem sensível dos escritores que seria a literatura/galinha. O escritor

não pode escolher viver somente, ou melhor, sua condição humana não permite que ele fique em um. Ele não possui essa liberdade. Se não nós leitores não teríamos "essa galinha", esse texto em mãos, mas para termos esse conto em mãos, o mesmo teve que fazer um percurso longo e desconfortável. Nós temos em mãos o texto, mas não temos a Literatura, o Ovo essencial.

É o que a narradora clariceana disse e continua dizendo sobre o encontro com o canto das sereias[6] e quando deseja contar sua experiência encontra-se presa "a lembrança de um ovo" (LISPECTOR, 1999, p. 46). Essa lembrança é justamente o que temos hoje desse conto: uma narrativa. O paradoxo do escritor reside em que ele viu um pouco da Essência da Literatura (Ovo), mas tudo que ele disser sobre essa visão é linguagem, é literatura (galinha). O escritor tem a visão do Ovo, mas não tem Ovo em si e sim um texto.

Podemos então, afirmar que o conto "O Ovo e a Galinha", de Clarice Lispector (1999), é uma tentativa completa (ou quase completa), se considerarmos que atingir a essência da Literatura seja impossível. Essa ideia conversa com a percepção de Blanchot (2011) em seu ensaio *"A solidão essencial"* (2011,p. 10), no qual ele disserta sobre o que seja a solidão da própria obra. Contemplemos, então, a sua definição "aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra 'ser' exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando oculta no vazio silencioso da obra" (BLANCHOT, 2011, p. 12). A solidão é uma substância que nem o próprio escritor sabe que possui e que se encontra envolto nela. Essa solidão é inerente a própria obra e não é verificável, pois reside no campo da ideia, do pensamento e não no campo do discurso, do ato. Para Blanchot(2011,p.09) a "solidão essencial" da obra é inerente a jamais exigir, afirmar um livro como terminado ou incompleto. A solidão essência da Literatura é algo que se encontra inerente no próprio fazer da Literatura.

Como nos explica Clarice Lispector "- o que eu não sei do ovo é o que realmente importa" (1999, p. 47). Escritor que tentou buscar a "verdade". Verdade está que na Literatura é inverificável, pois a mesma lida com verdades, com perguntas, sem interesse pelas respostas. Vejamos o que narradora disse a respeito desta verdade inverificável que sempre buscaram em sua obra.

> Houve outro, também eliminado, porque achava que "a verdade deve ser corajosamente dita", e começou em primeiro lugar a procurá-la; dele se disse que morreu em nome da verdade, mas o fato é que ele estava apenas dificultando a verdade com sua inocência; sua aparente coragem era tolice, e era ingênuo o seu desejo de lealdade, ele não compreendera que ser leal não é coisa limpa, ser leal é ser desleal para com todo o resto (LISPECTOR, 1999, p. 52).

O "agente", o escritor que acreditou ter encontrado a "verdade", sepultou todas outras possibilidades, pois, ao encontrar a chave da "verdade", esse "agente/escritor" tenta transformar

[6]Para exemplificar o que seria esse "fora da escritura", Blanchot (2005) vale-se do murmúrio, do som desorganizado emitido pelas sereias para enfeitiçar os homens.

algo que pertence ao campo subjetivo em algo que pertença ao campo concreto. Essa atitude custa-lhe caro. Uma vez quer este "não compreendera que ser leal não é coisa limpa, ser leal é ser desleal para com todo o resto" (LISPECTOR. 1999, p. 52). Além, de estar sendo desleal, está também se enganando, em razão de que ele tem somente uma chave, do que julga ser a literatura. Se, por um acaso, a chave abre alguma porta, esse agente terá somente um prognóstico com setas que apontam para direções pouco compreensíveis e que não revelem nada, e que seguem em direção ao ponto central. Mesmo que encontremos uma verdade, as setas apontam outras inúmeras verdades que podem ser seguidas e que pertencem ao indizível.

A compreensão e a visão plenas estão ligadas ao que foge da compreensão e do tempo humano. A compreensão plena da escritura leva à morte, porque morte é um símbolo da conclusão e ao concluir não temos mais nada a discutir e só resta o desaparecimento. Por isso, a necessária "eliminação do agente" que acreditou na existência de uma verdade concreta, não se convenceu que na escritura existem verdades múltiplas, e jamais cessaram de dizer e de sentir.

A escritura, assim como "O ovo é coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que fica embaixo do ovo" (LISPECTOR, 2009, p.47), a escritura como lembra-nos Blanchot (2011), não está ligada ao descanso e sim ao desassossego.

Esse desassossego no conto de escritura de Clarice Lispector é representado pelo "Ovo" e a linguagem é representada pela "galinha". Nessa passagem, veremos a linguagem representada pelo desassossego da galinha, do escritor para compor, a linguagem, para trazer o texto aos nossos olhos e ao nosso deleite, para botar o ovo.

A "galinha desajeitada. Ovo certo. Galinha assustada. Ovo certo. Como projétil parado. Pois o ovo é ovo no espaço" (LISPECTOR, 2009, p.47). "O ovo" do conto só pode ser verificado como escritura dentro do próprio conto. Fora dele o ovo é somente alimento para saciar a fome, ou seja, ovo concreto. O desassossego da galinha, do escritor, advém disso, pois, enquanto ele se desespera, se debate se consome para capturar "a coisa" (BLANCHOT, 2011), o "Ovo" (LISPECTOR, 1999); o leitor e/ou o teórico olham e crêem ter encontrado a chave que abre a porta para desvendarmos o mistério da obra. Concretizando algo que é perigoso e, pior, que não pertence ao mundo objetivo do tempo humano[7]. Toda a impertinência do escritor vem dessa angústia, de quererem sempre que seu texto caiba no molde que o espectador deseja, mas o texto não pode ser emoldurado, principalmente, a escritura. A estrutura do texto de escritura não admite essa concretização. Nós que equivocadamente fazemos isso. A Escritura não tem nada a ver com isso.

Ao ver o Ovo (o máximo que a condição humana permite que nos aproximemos da essência da escritura), a narradora sente a necessidade de contar o que viu. Para isso, precisa da galinha, da linguagem. A linguagem é a eterna tentativa de nomear o inominável canto original,

[7]De acordo com Blanchot (2011), há na escritura um fora, o outro inacessível por completo ao ser humano.

canto inicial, o Ovo essencial. O Ovo fica localizado no campo das ideias longe de ser capturado por completo pela autora, pois, tudo que esta diz sobre a visão do ovo é discurso, é linguagem. Ela jamais terá o Ovo, a Literatura. Por isso, o olhar sobre o ovo é uma tentativa de apreensão do mesmo, mas o Ovo somente existe no campo das ideias.

A linguagem é representada no conto em estudo pela imagem da "galinha". A escritora faz uma extensa definição do que possa ser essa "galinha". Vejamos uma parte:

> –Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi se quer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida. – a galinha vive como em um sonho. Não tem senso de realidade. Todo susto da galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é o um grande sonho. – A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. (LISPECTOR, 1999, p.49)

A galinha, o escritor vive em um devaneio no qual não há razão, o tempo é o da própria obra, completamente entregue a visão do ovo, do objeto contemplado, tudo isso seria obra da mão doente. A interrupção desse sonho é causada pela mão sadia. A mão da racionalidade.

O escritor, ao colocar o olhar sobre o que seria uma parte (muito pequena) do Ovo, sabe que o mesmo é impossível de ser colhido por completo. Por isso, necessita da galinha, da linguagem, para registrar sua visão do Ovo essencial. Então, ele retorna ao mundo real.

O escritor nesse conto é metaforizado pela galinha. A galinha que viu um pouquinho do que seja a Literatura, mas quando há "intrusão da mão sadia no trabalho da mão doente é condição indispensável para que se escreva literariamente" (OLIVEIRA, 2013, p. 77). A mão racional toma-lhe o lápis tirando-lhe do seu devaneio, essa galinha se torna o escritor. Esse escritor, com sua mão sadia, tentará capturar o olhar que faz devanear a mão esquerda dentro da solidão da noite escura e tornando essa noite em dia.

É o que Blanchot (2005) ilustra como "o canto das sereias", em face ao canto, a visão da narradora que assim, como Ulisses, chega o mais próximo, que sua condição humana permite que ela chegue perto da essência da Literatura (Ovo). Por alguns segundos entrega-se a essa visão, mas como Ulisses, ela só pode ver e admirar, devido a sua condição, a sua língua que não permitem que dessa visão ela possa se apoderar porque a linguagem é "[...] as cordas que prendem Ulisses ao seu barco" (OLIVEIRA, 2013, p.48). Esse empecilho é o responsável pelo texto, pelo conto aqui analisado. É quando a narradora necessita da linguagem (galinha). Então, a galinha é o mal necessário para o ovo, porque sem o desenvolvimento da linguagem, não seríamos humanos, assim, como o canto lindo, mas sem nexo, sem entendimento das sereias que, na falta de um nome, chamamos de Belo, assim, como o fazemos com "O Ovo e a galinha", o conto clariceano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso objetivo foi estudar como acontece na escritura do conto “O Ovo e a galinha”, que foi, portanto, o nosso principal objeto de estudo nessa pesquisa. Afirmamos que a escritura fragmentada é a destruição que silencia no vazio da obra. A língua é vista quando adentramos o conto e é percebida como falha, mas essa falha não é do fragmento e sim de nossa condição humana que é incapaz capturar a Literatura, a Escritura, O Ovo. Essa incapacidade, porém, produz a literatura, o discurso, a galinha, que chega até nós em formato de livro.

Concluímos que, dentro do conto em estudo, “O ovo e a galinha”, podem funcionar como analogias variadas, dentre essas, a que apresentamos: em que os dois elementos funcionam como uma reflexão sobre a fragmentação e o esvaziamento da literatura pós-moderna da autora e sobre o ato de escrever. Assim, a galinha (linguagem) é o mal necessário ao Ovo (Escritura), pois, sem a galinha, não teríamos a literatura assim como também não seríamos tão humanos.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo G. H.*Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Para não Esquecer***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *Felicidade Clandestina***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *Entrevista na TV-2 (TV Cultura)*. Concedida a Júlio Lerner. São Paulo, 1976. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em: janeiro de 2016.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*.Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Avila, 1979.

LINS, Álvaro.A experiência incompleta: Clarice Lispector. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1963.

OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. *Do canto das sereias à Rua dos Douradores***:** os espaços da escrita no *Livro do Desassossego* e em *Água viva*. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, 2013. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9547/1/2013_dis_abloliveira.pdf. Acesso em: janeiro de 2016.

'O QUE VEMOS E O QUE NOS OLHA': DOS CONFLITOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA PERSPECTIVA DA LEITURA LITERÁRIA NA ERA DAS PERFORMANCES

Tiago Nascimento SILVA
Secretaria Estadual da Educação Básica
Auricélio Ferreira de SOUZA

RESUMO

Esta proposta pretende correlacionar campos da arte que, a partir da metade do século XX, passaram a convergir de modo intenso e frequente derrubando a ideia de limites estanques e fortalecendo cada vez mais o fazer artístico como um polissistema, ou seja, uma prática que como um vórtice, põe em interação diferentes saberes, ideologias, ethos, estéticas e crenças. Nesta proposta, elencaremos exemplos nos quais se torna perceptível esse estado convulsivo das artes na superfície da literatura. Assim, o percurso pretendido parte do advento das chamadas vanguardas europeias (em particular *Dadaísmo*, *Cubismo*, *Futurismo* e *Surrealismo*) passando pela explosão das teses políticas sobre o espaço social e a reabertura para o mundo novo, chegando à cena das artes marginais, tanto no sentido estrito quanto simbólico. Mostrar que, na cena contemporânea global, o ato de ler se transversaliza, deixando o fluxo linear, estritamente "textual" e, cada vez mais, exigindo dos sujeitos um alargamento de suas visões de mundo e capacidade de projeção das subjetivações, num processo de autonomia frente aos sentidos convencionados e os em vias permanentes de construção.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, artes, vanguarda, leitura, recepção.

Na presente cena global, é imperativo notar que o processo de composição artística é não apenas dinâmico, como também polissistêmico, em se tratando da maneira como acontece. Dessa forma, tanto o princípio arquitetônico que rege a produção do sensível, quanto à reverberação da obra em si e suas possíveis rotas de significação, ligam-se ambos a possibilidades interpretativas obrigatoriamente abertas. Isso quer dizer, diversificar a maneira como o trabalho estético é desenvolvido pode resultar também em alterar sintomaticamente o modo como se "lê" a própria obra. A propósito desta questão, Didi-Huberman (2012, p. 208), considera:

> Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: *"A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele"*. É o que fazia Baudelaire dizer que a imaginação é essa faculdade *"que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto"*

Nesse sentido, alargar o conceito de leitura é indispensável no trato com a arte, pois, se a maneira de elaborar a criação estética não se quer estanque, pelo contrário, altera-se constantemente com o percurso histórico e em relação aos contextos socioculturais, a ideia de leitura como ato pronto e unilateral igualmente não mais se sustenta. Prescinde de certa reorientação conceitual, haja vista as inúmeras modificações a respeito de plataformas (inter)midiais, artísticas, métodos de composição, intenções comunicativas, elementos utilizados na feitura, ruídos na emissão/recpeção, dentre outros aspectos.

A fim de ilustrar com certa brevidade, porém de maneira significativa os argumentos aqui suscitados, abordar-se-á a repercussão do que foram as vanguardas europeias no sentido de desautomaizar a percepção de leitura linear do texto literário e das demais vertentes artísticas como um todo. Sendo uma proposta na qual uma das principais particularidades era subverter a noção cristalizada do que se concebia como arte, as vanguardas europeias, a partir da segunda metade do século XX, trazem o insólito, o distorcido e tantas outras perspectivas distintas antipadronizadas para os trabalhos estéticos. Refletir sobre a ação vanguardista e suas considerações para as diferentes noções de leitura implica em trazer à tona o fato de que o quesito *performance* é dos mais salutares para a apreensão de um sentido global e polissistêmico do texto/obra no jogo social contemporâneo.

No âmbito da literatura, para se compreender basicamente o desmantelamento intencional provocado pela atmosfera vanguardista, observe-se a complexidade da definição no tocante à arte da palavra. Em termos sintéticos, convenciona-se associar texto literário ao tipo de produção embrionariamente desenvolvido a partir de uma dimensão estética, a qual se propõe a ativar a função *poética da linguagem* e, cujo resultado, é um produto de natureza plurissignificativa. Em contrapartida, o não-literário, restringe a atuação no sentido de esboçar aspectos mais objetivos de linguagem, cumprir papeis comunicativos sem enfatizar, necessariamente, a subjetividade, tendo a *função referencial* como um dos pontos predominantes. Assim sendo, numa primeira compreensão, a Literatura estaria vinculada, por exemplo, a um princípio idealizado de belo na medida em que, em tese, teria como princípio esboçar a magnificência da linguagem à luz do arrojo da estética.

Em uma perspectiva de síntese, podemos afirmar que o desejo de mudança que alimentou os empreendimentos que viriam a se configurar como *vanguardistas*, desejavam justamente o "esfacelamento" da pressuposição acima aludida, não apenas em relação à arte da palavra, como a todos os campos. Subvertendo tal visão, cada uma das propostas inovadoras oriundas da Europa, principalmente na segunda metade do século XX, desconstruía a antes estabelecida ideia de arte, uma vez que projetam nova plasticidade e inusitadas percepções acerca do fazer artístico. Dissertar em poucas palavras sobre cada uma das tendências alternativas contribui no entendimento a respeito da reconfiguração do que é ler um texto numa era em que a estruturação e a *performance* dão novos

ares à arte. Essas alterações não se encerraram na época em que aconteceram. Ao invés disso, estimulam até hoje constantes reavaliações das formas de produção e leitura literária.

Compreendendo a propositura de vanguarda como um permanente estado de "fora do eixo" no qual as manifestações artísticas se colocam na condição de instrumentos para a dispersão e ampliação de novos centros de saber, o conceito de *estranhamento*, estabelecido por Chklovski, é por demais produtivo no que compete à contextualização das vanguardas, pois considera o autor que:

> *O propósito da arte é promover a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. O objetivo da técnica na arte é tornar os objetos não familiares, fazer as formas difíceis, aumentar a dificuldade e capacidade de percepção porque o processo de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado. Arte é sempre um caminho da experiência artística de um objeto; o objeto não é importante*. (Shklovsky, "Art as Technique", apud TODOROV, 1999, p.39)

Um exemplo clássico do potencial singular e desconcertante vanguardista está na Obra *A fonte*, de Marcel Durchamp. O princípio do belo é ferido no momento em que um objeto, o mictório, é tirado da sua condição natural de uso para servir de plano central invertido de uma construção "subversivamente artística". A composição atípica da produção mencionada exige do leitor uma ótica descompartimentalizada no que tange à reflexão interpretativa do que é exposto. Ora, "ler" uma imagem não significa unicamente traduzir em palavras o material observado. A postura de ruptura incita a uma nova forma de olhar o que é arte e de ver/experimentar seus sentidos, estes podendo transpor a linearidade objetal e normalidade/normatividade da vida. Durchamp traz o "feio" para a arte enquanto experiência, logo, para além do objeto. O elemento escolhido (que é apenas o *start* da experiência), causa impacto e, aos olhos não atentos, é tomado apenas pela sua exterior materialidade, como exemplar de não-arte. Isso põe em xeque a suposta acepção cristalizada e socialmente erigida do que é de fato a construção artística.

Incontáveis são os casos possíveis de serem citados na direção de fortalecer a ideia de que ler (e, não apenas o texto!) tem se modificado com grande velocidade, pondo o observador, o observado, o contexto e o ato de observar numa dimensão pluridirecional de caminhos possíveis. Ler, pois, coloca-se como um ato subversivo na medida em que só se pode dar por uma via ativa: dinâmica, conflituosa, cambiante, logo, empoderante.

Nessa direção, ainda ilustrando autores de vanguarda, tem-se em René Magritte outro representante considerável quando se quer notar a diversificação do processo de leitura no que tange à produção da arte. O surrealista pinta *A traição das imagens*, obra na qual se apresenta supostamente um cachimbo, no entanto, a revelia disso, com os seguintes dizeres: *Ceci n'est pas une pipe* (*Isso não é um cachimbo*) põe um jogo-experiência dentro do qual eixo e certeza são dissolvidos. O leitor/observador terá de ir contra os procedimentos "normais" de interpretação de

um texto e de uma experiência verbo-cultural. A imagem "olha" de maneira diferente para o espectador. Ela se mostra com uma proposição de estrutura a qual nega a própria lógica das coisas aparentes e, culturalmente nomeadas, vez que, nega o que diz ao se mostrar dizendo o contrário. Ler já não é mais passar a vista, é comprometer-se com o visto, embrenhar-se nele e através dele, ir-se aceitando a mudança até conseguir ver no objeto, outros numa relação não necessariamente contornável, complementar ou linear. É a performance.

Essa contorção criativa funciona como uma espécie de imperativo para a ativação distinta de sensibilidades muitas vezes adormecida sob camadas de uma educação normocêntrica em que cada coisa é prontamente apenas sua imagem ou o nome que lhe damos, de modo funcional e obediente. De dentro das experiências fora desse eixo o olhar "tradicional" já não basta, não é o suficiente para adentrar significativamente nessa nova proposta de obra. Em *As senhoritas de Avignon*, por exemplo, Pablo Picasso traz à tona a tridimensionalidade do cubismo. Os corpos nus empostados em posições entortadas, as silhuetas pontiagudas e o semblante que foge da representação realista, costumeira no "gênero" retrato, não são assimilados de maneira passiva. Há muito mais que ausência de simetria em meio ao estranhamento das formas usadas. Para além disso, o olhar já é intimado a entender o caráter fragmentário do postulado cubista, a decomposição do homem e de seu tempo. Claro que se está a falar sobre algo que vai além do âmbito interiormente artístico. A proposta vanguardista não é aleatória, há envolvido todo um contexto sócio-histórico político e cultural nos procedimentos acolhidos e/ou rejeitados. Não considerar essas condições de produção faz a leitura das obras não apenas mais estreita, como empobrecida enquanto experiência estética.

Cambiando o foco da observação para o campo da literatura, não são menos pertinentes as possibilidades de observação. A *receita para fazer um poema dadaísta*, de Tristan Tzara, persiste no contexto de estranhamento. A metalinguagem e sua dialética com a estética da negação, do inacabado ou *in progress*, coloca o texto, já desde sua propositura, no âmbito de um convite ao experienciável: o que se anuncia na receita não é a feitura linear de um texto, mas a desconstrução de modelo reificado de sentido e, por extensão, de lógica cartesiana na expressão do mundo. Nesse convite à escritura há como se "ver" um sentido mesmo onde não parece haver. O próprio texto, após a descrição do procedimento, afirma:

> O poema se parecerá com você.
> E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público

Nessa mesma perspectiva da quebra do automatismo expressivo, se pode colocar como exemplo, o poema *Ode triunfal*, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa cujas inclinações futuristas são inegáveis. Nesse texto, a propensão à similitude do "ser completo como

uma máquina" força as propostas de reflexão na direção de uma vida futura, caótica, porém sofisticada, com os recursos da veloz modernidade (mesmo com toda a sua violência e desigualdade). A *ode* – composição poética do gênero lírico, destinada a cantar o sublime – no caso em questão, mais expõe as abominações do que as transcedências de uma urbe metalizada e seu tempo-espaço caótico:

> [...]
>
> Horas europeias, produtoras, entaladas
> Entre maquinismos e afazeres úteis!
> Grandes cidades paradas nos cafés,
> Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas
> Onde se cristalizam e se precipitam
> Os rumores e os gestos do Útil
> E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
> Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
> Novos entusiasmos de estatura do Momento!
> Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,
> Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
> Actividade internacional, transatlântica, *Canadian-Pacific!*
> Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
> Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
> E Piccadillies e Avenues de L'Opéra que entram
> Pela minh'alma dentro!

Metáfora esta também encontrada, a partir de uma leitura comparativa, no filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, no qual a cena de um operário engolido pelas engrenagens atesta fortemente a performance enquanto proposta de experiência, ação *sobre* e *para* o homem presente, com seus dramas presentes e constantes esperas. Ora, "ler" o cinema é perceber esta outra dimensão de escrita não apenas do texto, quanto do próprio ato literário, a que se faz, inclusive com o corpo, igualmente uma nova mídia sobre a qual "rodam" as potencialidades da performance.

Nesta perspectiva a possibilidade de "textos" atuam como ecos e, de maneira própria, a partir de diferentes (e emergentes) plataformas. Mas a percepção disso só se torna possível a partir de profundas e implacáveis mudanças também nas dinâmicas do ato de ler. Isto é, entender uma obra como jogo de armar, logo como dimensão performática, tem importância fundante no próprio modo como se estabelece uma cultura entorno das instâncias de produção, difusão, circulação e recepção da obra literária

Para debater os ecos que os estados de vanguarda disseminaram culturalmente falando, os quais se observam até hoje, é interessante analisar a maneira como a modernidade – apesar da complexidade em definir este termo – apresenta exemplos explícitos do aproveitamento acerca da proposta de renovar como a arte é feita, lida e entendida. A fim de tornar didática a exposição, serão demonstradas desde produções as quais se encaixam numa suposta *doxa* do processo de criação artística, até obras deliberadamente elaboradas para causar certa estranheza, no sentido

Chklovskiano, e, consequentemente, uma mudança na questão da arte, e mais especificamente, quanto à literatura.

As postulações canônicas mais básicas voltadas à divisão dos gêneros literários utilizam-se de uma tripartição, quais sejam, a denominação épico, lírico e dramático. O intento neste trabalho não é se dedicar a uma novíssima conceituação sobre essa divisão e os questionamentos que dela derivam. No entanto, a fim de aclarar a proposta de o quanto a noção de ler foi sendo reconfigurada com o transcorrer do tempo, citar esse esquema é condição, até certo ponto, óbvia para o debate.

Por trabalhar prioritariamente com a palavra, por muito tempo sendo esta privilegiada em se tratando da perspectiva escrita, os gêneros textuais assumiram configurações específicas, não só enquanto características particulares para a feitura, como também na própria disposição do texto em seus suportes variados, com hegemonia para o suporte livro. Todavia, percebe-se que é justamente nos pontos em que reinava essa linearidade que as alterações, via dimensão performática, mais se evidenciaram.

A noção estrutural do gênero poético, por exemplo, indica a sequência sobreposta de versos, em geral, com certa uniformidade na disposição tipográfica. Não apenas isso, a leitura é regrada pela composição imagética da página. Questões de ritmo e altura vocal existem, porém, muitas das vezes ou tendem a ser esmaecidas pelo peso da tradição hegemônica do escrito/impresso ou seguem um fluxo tão plano quanto a própria superfície do registro escrito. A título de exemplificação, leiam-se os versos clássicos de Gonçalves Dias em *Canção do Exílio*.

> Minha terra tem palmeiras,
>
> Onde canta o Sabiá;
> As aves, que aqui gorjeiam,
> Não gorjeiam como lá.
>
> Nosso céu tem mais estrelas,
> Nossas várzeas têm mais flores,
> Nossos bosques têm mais vida,
> Nossa vida mais amores.
>
> Em cismar, sozinho, à noite,
> Mais prazer encontro eu lá;
> Minha terra tem palmeiras,
> Onde canta o Sabiá.

A literatura aqui, tida como exposição do belo, dá aspecto quase que arquitetônico às palavras, pois, se é deste material que se faz a arte literária, há uma espécie de necessidade para compô-la de forma que impressione quanto à presteza de organização, fugindo assim da exposição natural da linguagem não-literária. A ondulação vocálica da leitura se mostra muito provavelmente como uniforme, indicada pelo paralelismo simétrico e consoante das linhas do poema.

Caso semelhante do paradigma associado à "empostação" de uma voz poética quase como ato litúrgico, reside, dentre inúmeros outros autores brasileiros: do romantismo ingênuo, quase infantil de Casimiro de Abreu, à língua artificial de Olavo Bilac, passando até mesmo por um Augusto dos Anjos. Embora o autor de *Eu* mereça extrema atenção quanto a qualquer consideração relacionada à sua obra, pois é caso irreproduzível na literatura brasileira, toma-se aqui apenas um relance acerca de sua composição poética: por se utilizar, em grande parte das vezes, de um modelo poético clássico, para leituras menos instrumentalizadas, Augusto dá margem a um fluxo um tanto retilíneo de conversão. O poema que segue tem como título *Psicologia de um vencido*:

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Produndissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!

A métrica regular não potencializa a dimensão oral do poema, a revolta, espanto ou abjeção frente a fugaz anulação da existência não flui enquanto potência, verve, jorro, oralidade. Ao contrário, se encaixe numa rigidez vocabular. Muito embora não se esteja dizendo que é impossível via ato performático fazer eclodir tal potência de um texto como este, mas apenas que os fatores composicionais presentes nos versos, apontando para uma opção rigidamente engendrada restringem, até certo ponto a dimensão do próprio poema enquanto experiência/vivência performática. Isso fica evidente ao compararmos o poema anterior com o que segue:

POEMINHO DO CONTRA
Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!
(Mário Quintana, *Caderno H* - 1973)

Aqui o próprio texto, a escolha, disposição e sonoridade do elemento palavra, se converte numa postura brincante, onde tudo é movimento e conversão.

Num indicativo dessas alterações permeadas de fatores sociais, alargamento das possibilidades de concepção de linguagem, visão de mundo, dentre outros componentes atuantes na

presente cena global, igualmente ilustra o campo cinematográfico, dentro do qual podemos perceber, inclusive imageticamente, que a expressão "era das performances" precisa ser trazida à tona para os estudos culturais, principalmente do que se chama pós-modernidade. O filme *Dogville*, dirigido por *Lars Von Trier*, é um dos que se revela como na esteira do estranhamento e cuja *performance* segue regras notoriamente divergentes das que se colocam como doxais na conjuntura da encenação cinematográfica.

Sem querer nos deter nos elementos que compõem o gênero dramático, pode-se dizer que é característica regular a presença do cenário a fim de constituir a ambientação e, muitas das vezes, conectar sistematicamente determinadas situações do enredo. No filme, a dinâmica de estruturação funciona numa lógica distinta. É preciso "olhar" diferente para *Dogville*, uma vez que nele, o próprio espaço se constitui como ente performático. As cenas não são gravadas em cidades cenográficas montadas similarmente à vida real, nem muito menos se aproveitam ambientes reais para estabelecer a paisagem. Sem construções de concreto, delimitações gráficas dividem os espaços, portas são dispostas em posição usual, porém sem a ligação natural com paredes. Ao "leitor tradicional", a estranheza do recurso pode influenciar nas primeiras expectativas quanto ao filme. Contrapondo-se a essa expectativa, tem-se da visualização desta estratégia uma percepção arrojada de câmera, haja vista o fato de a delimitada montagem do cenário dar margem para uma ótica tridimensional da cena. O leitor-espectador vê/experimenta o cenário por fora, a rua, por exemplo, e por dentro, os recintos selecionados nos quais também se passa a trama. Não só a morfologia teatral muda, mas também a dinâmica de interação emissão-recepção, visto que o modo de leitura que é ativado não é necessariamente associativo. A partir daí já se começa a perceber que designações fixas não são, na era das performances, o bastante para explicar determinada obra, haja vista a transversalidade, o diálogo e a característica polissistêmica da construção artística e suas infinitas possibilidades: o sentido não cartesiano e dele, a obra enquanto jogo de armar.

Concentrando a análise no âmbito literário, é viável argumentar também em favor de tal perspectiva polissistemática. Herdando, em certa medida, postulados alavancados pelas vanguardas europeias, a poesia tem se mostrado como vertente frutífera, mas não única, das transformações performáticas que põem em xeque a leitura linear de um texto. Para abordar isso, algumas obras serão aqui mencionadas e sucintamente comentadas.

O movimento intitulado primeiramente de Concretismo, no Brasil, possui explícita inclinação às vanguardas vindas da Europa. A literatura afasta-se relativamente da abstração monorrítmica das letras para uma exposição material organicamente distorcida, muitas vezes vista como a-poética. Dentre os nomes que podem ser elencados, veja-se o de Augusto de Campos. Ele escreve *Lygia fingers*, poema dos mais excêntricos no que tange à subversão dos princípios lineares estéticos de produção e leitura de texto. O primeiro impacto diz respeito à disposição tipográfica.

Não há parágrafos, mas também o que há não são versos concatenados respectivamente. Dessa forma, o fluxo de leitura é perturbado. O procedimento padrão da esquerda para a direita e de cima para baixa não fazem mais efeito, dada a suposta desordem imagética. A realização de um poema como este é performática e irreproduzível devido à ausência de marcas que "contenham" a leitura, como pontuação, ritmo e etc. É um derramamento.

Somando-se a isto, não estaria nessa observação o único fator de estranhamento do referido texto. A semiose da obra também extrapola a feição superficial semântica de uma poesia. Poesia, estenda-se também para linguagem como um todo, não significa veículo de "tradução" de pensamentos, muito menos de "transmissão" de mensagens automáticas numa reprodução fiel da natureza reflexiva dos seres humanos. A dimensão caótica implica numa forma díspar de olhar e conceber literatura. Logo, numa poiesis.

A contemporaneidade brasileira, em especial a partir no final do século XX, contrariando um suposto pessimismo sobre a criação artística, advindo da vida tecnológica e sua complexa repercussão nas práticas da manuscrição, não prescinde de obras performáticas cuja inspiração vanguardista é bem significativa. Arnaldo Antunes também pode ser visto como esquipático quanto à sua obra, mutante e aberta a novos sistemas, formatos e midias. Utilizando-se de princípios inclinados à literatura concreta, tem-se um exemplo no poema *Apenas*. Mais uma vez, o formato é indispensável à visão global do texto e a singularidade da organização estética exige uma postura de *performance* muito além da leitura falada, por assim dizer. As palavras vão se sobrepondo umas às outras numa ligadura vertical cuja aparência das letras é de estarem derretendo. Como ler um formato "arbóreo" de palavras? Dizer um texto vai além da noção de recitar, declamar. Encaminha-se mais para senti-lo, absorvê-lo, introspectá-lo por meio de todos os aparelhos possíveis.

Essa perspectiva de reorientação das noções antes cristalizadas e a necessidade de novas visões acerca da realização do texto literário não englobam óbvia e unicamente a poesia. É válido ressaltar que o termo "poesia" está sendo utilizado num sentido amplo, designando o gênero literário com particularidades de articulação estrutural, mas também todas as práticas de transcêndencia. Logo, poesia não diz respeito apenas ao texto escrito em versos e estrofes, sendo, pois um estado da condição humana. Dessa forma, é indubitavelmente possível encontrar um texto em prosa vertido em função poética. Sobre tal aspecto, tem-se, por exemplo, na contística de Marcelino Freire é um caso pertinente. A oralidade é tópico importante em sua obra, de sorte que a linguagem do autor aproxima ficção e realidade a partir dos movimentos de interlocução pragmáticos do dia a dia. A disposição do texto é regular, paragrafal, mesmo assim, indício de fala há que tornam as narrativas do autor semelhantes à língua enunciada por seres humanos reais, e não falantes-ouvintes ideais, o que, na prosa canônica, artificializa a representação. Embora não se trate

de um ineditismo, no caso de Freire há uma ilustração significativa da *performance* no eixo de uma literatura presentificada.

Tome-se o caso do conto (canto) *Nação Zumbi*. Há a aproximação entre conto/poema, narrativa relativamente breve e de poucas personagens, onde a *performance* artística desenvolvida através da execução ritmada e melodiosa da voz, é um recurso de constante estranhamento. No texto, a fala é quase musical na proporção em que segue um ritmo de fala cadenciada e com oscilações de entonação. Além disso, o discurso pontuado e engendrado na fala, dinâmica da oralidade real, exige do leitor, se quiser uma resposta esteticamente proveitosa da interpretação, um comportamento um tanto mais empenhado na realização da leitura. A performance, portanto, se coloca neste e em tantos outros projetos expressivos, como um embate dentro da vida. Jogo de duplos e de comprometimentos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia. Com um estudo crítico de Ferreira Gullar.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 304 p.

DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesia e Prosa completas.* Org Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 201.

QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Porto Alegre, Editora do Globo, 1973.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Ed. Martins Fontes. 1993.

TODOROV, Tzvevtan. *Teoria Da Literatura, V.1 e 2 . Textos dos Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

TOLEDO, Dionisio de Oliveira, FILIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço_tempo_imagem*. Brasília: Editora UnB, 2004.

O SARAU LITERÁRIO MUSICAL NAS TURMAS DO 1o ANO DO ENSINO MÉDIO DO IF SERTÃO PE - *CAMPUS* FLORESTA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

Matheus Henrique da Fonsêca BARROS
Talita de Souza MASSENA
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano - IF Sertão PE
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

Propondo novas formas de entendimento do aspecto interdisciplinar, o presente trabalho apresenta um relato de experiência na realização do "Sarau Literário Musical", evento organizado pelos autores envolvendo as áreas de Literatura e Música, como eixo produtor, mas dialogando com a História e a Sociologia. Realizado com os alunos do 1o ano do Ensino Médio do IF Sertão - PE, *Campus* Floresta, o Sarau passeia pelos períodos da MPB no Século XX, estruturando-se com apresentações musicais, teatrais e didáticas, observando características estético-musicais e todo contexto de produção das obras. Como alguns resultados, tem-se o desenvolvimento do pensamento crítico em relação à produção do cancioneiro brasileiro, o aprofundamento do conhecimento sócio-histórico de tais obras, além do desenvolvimento artístico dos alunos participantes.

PALAVRAS CHAVE: literatura; educação musical; MPB.

INTERDISCIPLINARIDADE

A interdisciplinaridade é um conceito bastante discutido na educação contemporânea, porém difuso dando origem a inúmeros questionamentos (LIMA, 2007). As relações entre os diversos campos de conhecimento, segundo Fucci-Amato (2012), tem recebido diversas nomenclaturas. Porém, todas essas designações expressam basicamente a mesma ideia: de que há conceitos e objetos de estudos comum aos diversos campos do conhecimento humano; de que conceitos e arcabouços teóricos de uma área podem ajudar na solução de questões inerentes a outra área, e vice-versa.

Para Lima (2007), a interdisciplinaridade apareceu para promover a superação da super especialização e da desarticulação entre a teoria e a prática, como alternativa à disciplinaridade. Na educação ela se manifesta enquanto possibilidade de quebrar a rigidez dos compartimentos em que se encontram isoladas as disciplinas dos currículos escolares. Como movimento, a interdisciplinaridade surge na Europa, principalmente na França e na Itália durante a década de 1960, em meio às diversas movimentações estudantis ocorridas à época. (FAZENDA, 2006).

Contrapunha-se à organização acadêmica que desprezava o conhecimento da cotidianidade e da contemporaneidade e que prezava a alta especialização.

A troca de informações entre disciplinas do saber é condição essencial, mas não suficiente, para a interdisciplinaridade. Japiassu (1976) aponta que o processo interdisciplinar só se efetiva quando a intercomunicação entre áreas do conhecimento provoca mudanças sensíveis nessas próprias áreas e em sua interação. Lima (2007) indica que a integração é, sem dúvida, um dos caminhos da interdisciplinaridade, mas não o único. Do ponto de vista educacional ela se processa quando dois ou mais componentes curriculares possibilitam a construção de conhecimento, permitindo uma mudança nos métodos de ensino e nas práticas pedagógicas, em uma perspectiva mais filosófica do que integrativa.

A interdisciplinaridade é mais do que a compatibilização de métodos e técnicas de ensino, é uma necessidade e um problema relacionado à realidade concreta, histórica e cultural, constituindo-se assim como um problema ético-político, econômico, cultural e epistemológico (PIRES, 1998). Sua prática permite uma verdadeira remodelação epistemológica, descontruindo o ideal positivista de a fragmentação do conhecimento instaurada desde a revolução industrial e não tão compatível com as exigências e demandas do mundo tecnológico pós-moderno.

Do ponto de vista da pesquisa científica, segundo Fucci-Amato (2012), a interdisciplinaridade se constrói por meio da interação, da comparação, da análise e da síntese de conceitos oriundos de diversos campos do saber. Isto é, da conjugação de ângulos pelos quais cada ciência e cada modalidade do saber dirigem seu olhar à realidade. É na pesquisa interdisciplinar que o cotidiano escolar pode ser transmutado. Ela exige dos seus participantes, uma filosofia de ação que viabiliza a troca, o diálogo, a transgressão consciente, a parceria, o desapego aos valores já superados, a inclusão de outros, de forma crítica e criativa. (LIMA, 2007)

ENSINO DE MÚSICA E POSSIBILIDADES INTERDISCIPLINARES

A aprovação da lei 11.769/2008, que propõe a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de ensino básico, intensificou discussões em torno de procedimentos metodológicos que possibilitassem o diálogo com as outras disciplinas já estabelecidas. O novo parágrafo determina que o ensino de música seja conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular Ensino da Arte (Brasil, 2008).

Vale salientar que, desde sua origem, a música é tida como elemento essencial para uma formação integral Na *paideia* ateniense, que permitia o amadurecimento do indivíduo pela reflexão filosófica e estética, a música estava presente. No *quadrivium* medieval, temos a música como eixo

estruturante ao lado da aritimética, geometria, astronomia, gramática, dialética e retórica (FUCCI-AMATO, 2012).

A educação musical também se vê categorizada como um ensino, em que, sua área de conhecimento – embora se reconheçam suas virtudes e benefícios é muito técnica e julgada especifica. São essas particularidades que, a exemplo das outras disciplinas, também procuram resoluções interdisciplinares. A música, no cotidiano escolar, é ainda vista como recurso para diversas outras áreas, e seus benefícios podem ser perfeitamente verificados e utilizados para resolver problemas no meio educacional. Entretanto, mais do que recreação ou ilustração, a música confere em si mesma, linguagens de comunicação, de exposição de pensamentos e comportamentos resultantes da tessitura entre o homem e seu meio. Esses fatos nos permitem estabelecer relações com os diversos conhecimentos, contextualizando-os sob a perspectiva interdisciplinar, aqui entendida como intercâmbio de saberes. (LOPES; KAISER, 2014)

Para Snyders (1992), o ensino de música pode dar um impulso exemplar à interdisciplinaridade, fazendo vibrar o belo em áreas escolares cada vez mais extensas. Penna (2006) enfatiza que a área de educação musical precisa estar em diálogo com outras áreas, e não somente entre as linguagens artísticas, numa busca por uma maior compreensão da realidade. Fucci-Amato (2012) destaca que a interdisciplinaridade tende a ser um estado dinâmico no campo musical.

A Música Popular Brasileira (MPB) é um dos conteúdos que podem ser trabalhados dentro do componente curricular Música. Percebe-se que a MPB vem sendo cada vez mais utilizada em sala de aula em diversas disciplinas. Esse interesse não vem somente pela praticidade ou ar prazenteiro dessas produções, mas sim, representando uma consciência cada vez mais crescente da grande importância da produção literomusical na construção da identidade brasileira (COSTA, 2003). Para Green (2012) a música popular pode ser educacionalmente valorizada, por si só ou por seu potencial de conduzir os alunos a uma esfera mais ampla de apreciação musical. Além disso, indica que a sala de aula é notoriamente um local para o entrelaçamento de significados, valores e experiências musicais.

O SARAU LITERÁRIO MUSICAL

Compreendendo as questões apresentadas e propondo novas formas de entendimento do aspecto interdisciplinar, o presente trabalho apresenta um relato de experiência na realização do “Sarau Literário Musical”, evento organizado pelos autores envolvendo as áreas de Música e Literatura, como eixo produtor, mas dialogando com a História e a Sociologia.

ESTRUTURA

Realizado com os alunos do 1o ano do Ensino Médio Integrado (Informática e Agropecuária) do IF Sertão - PE, *Campus* Floresta, o Sarau estrutura-se com apresentações musicais, teatrais e didáticas. No presente formato, o evento se encontra no segundo ano seguido de promoção. O Sarau passeia pelos diversos períodos da MPB no Século XX, sendo assim divididos: *Teatro de Revista e Música; Era do Rádio; Bossa Nova; Jovem Guarda, Música de Protesto dos anos 60; Tropicália; Clube da Esquina; Rock Brasileiro 70,80,90; Manifestações musicais do fim do século XX*. (SEVERIANO, 2008).

Para as apresentações, os alunos são desafiados a discorrer sobre os seguintes tópicos:

i) contexto histórico-social de produção das obras: entendendo que o processo artístico criativo é resultado de todo um momento histórico, social e político, os alunos apresentam um panorama do período em que as obras foram concebidas;

ii) características estético-musicais: todo movimento artístico apresenta aspectos estético-musicais específicos. Com um respaldo teórico de unidades anteriores, os alunos são desafiados a encontrar os traços de cada período;

iii) associação do momento musical com o literário: as três turmas leram o livro "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, e foram instigados a encontrar no enredo uma cena que contivesse a mesma ideologia/mensagem da época musical que estavam apresentando – a revolta do rock, o protesto da Tropicália, etc.;

iv) contextualizar aspectos históricos, filosóficos, sociológicos e tecnológicos com o momento literário: cada momento musical deveria estar associado com a literatura, sem esquecer de falar sobre os aspectos sociais e filosóficos que estavam intrinsecamente ligados ao momento histórico. As equipes da turma do Curso Técnico de Informática ainda tiveram que adequar o livro literário ao movimento tecnológico que predomina no Século XXI, parodiando cenas para inserir o contexto da informática e da tecnologia dos dias atuais.

As apresentações do Sarau Literário Musical ocorreram no auditório do IF Sertão – PE, *Campus* Floresta, sempre com lotação máxima. O Sarau já entrou para o calendário acadêmico da instituição e é sempre um evento muito esperado, mobilizando toda a comunidade acadêmica, contando com a participação de alunos, ex-alunos, professores, técnicos e pais dos alunos.

RESULTADOS

Alguns resultados podem ser elencados como frutos do desenvolvimento do trabalho do Sarau Literário Musical:

i) entendimento da forma canção (estrutural, estético): o substantivo *música* no termo *Música Popular Brasileira* pode provocar uma certa confusão, visto que boa parta das produções de MPB não só contem música, mas também letra. Costa (2003) indica que a grande maioria da produção artística de autores da MPB é do gênero canção. Para o autor, a canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, resultado da conjugação entre a materialidade verbal e materialidade musical, sendo estas inseparáveis. Debruçando-se sobre as obras, os estudantes passam a ter um conhecimento, mesmo que básico, dessa forma literária, entendendo sua estruturação e apresentação.

ii) desenvolvimento do pensamento crítico em relação à produção do cancioneiro brasileiro: ao se dedicar sobre temas como a estruturação estética das obras, as relações entre os diversos movimentos da MPB, os contextos de produção e criação, o estudante começa a desenvolver um olhar diferenciado, tanto para a produção atual do cancioneiro brasileiro, quanto para às suas próprias preferências artísticas, além de ampliar os conhecimentos de novos movimentos até então desconhecidos.

iii) aprofundamento do conhecimento sócio-histórico das obras: o estudo mais aprofundado do processo de concepção das obras, levam os estudantes entender que a produção artístico-musical não é só fruto do acaso, mas sim de todo um contexto social e histórico que servem de força motriz para o processo criativo.

iv) desenvolvimento artístico dos alunos participantes: embora a Música e a Literatura sejam os eixos produtores principais, no Sarau, os alunos são motivados a desenvolver atividades nas diversas linguagens artísticas. São representações teatrais, números musicais e de dança, idealizados e desenvolvidos pelos próprios estudantes. Toda essa mobilização faz com que muitos possam descobrir ou desenvolver suas habilidades artísticas, superando medos, receios, a timidez, surpreendendo a todos com a qualidade e originalidade das apresentações.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento de projetos interdisciplinares, independente de quais sejam as áreas de conhecimento envolvidas, exige um trabalho conjunto de profissionais, além de qualidades como a comunicação permanente e a constante busca pela compreensão das mais diversas maneiras de

entendimento. Seus resultados são bastante estimulantes, pois aproximam o espaço escolar das situações vividas no "mundo real", onde o conhecimento não é dividido ou compartimentalizado.

Com as demandas de um mundo pós-moderno cada vez mais conectado e cheio de informações, a iniciativas interdisciplinares não podem ser uma exceção. Segundo Santomé (1998, p.66), "a interdisciplinaridade é um objetivo nunca completamente alcançado e por isso deve ser permanentemente buscado. Não é apenas uma proposta teórica, mas sobretudo uma prática". O autor destaca que a interdisciplinaridade é realizada efetivamente, na medida em que propostas reais de trabalho em equipe são realizadas com suas possibilidades e limitações.

REFERÊNCIAS

COSTA, Nelson Barros da. *Canção popular e ensino da língua materna:* o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portugeusa**.** Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 4, n. 1, p. 9-36, jul./dez. 2003.

FAZENDA, Ivani. *Interdisciplinaridade:* qual o sentido? São Paulo: Paulus. 2003.

_____ ***Interdisciplinaridade:*** história, teoria e pesquisa. Campinas: Papirus. 2006

FUCCI-AMATO, Rita. *Escola e educação musical:* (Des)caminhos históricos e horizontes. Campinas: Papirus, 2012.

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música:* uma pesquisa atual em sala de aulaDiscutindo a formação do educador musical**.** Revista da ABEM, Londrina, V. 20, n.8, 61-80, mar. 2012.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber.* Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LIMA, Sônia Albano. *Interdisciplinaridade:* uma prioridade para o ensino musical. Música Hodie, Goiânia, Vol. 7 - Nº 1 - 2007.

LOPES, Luciana Soares da Silva; KAISER, Izaura Serpa. *Vivências interdisciplinares na transmissão de conteúdos de música:* caminhos para a educação musical no ensino regular. In: Anais IX Encontro Regional Sudeste da ABEM Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento. Vitória, 15 a 17 de outubro de 2014

PENNA, Maura. *Desafios para a educação musical:* ultrapassar posições e promover o diálogo. Revista da ABEM, Porto Alegre, n.14, p. 35-43. 2006.

PICCHI, Achille. *Interdisciplinaridade e música.* Mimesis, Bauru, v. 31, n. 1, p. 65-74, 2010.

PIRES, Nair. *A identidade das licenciaturas na área de música:* multiplicidade e hierarquia. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 9,81-88, set. 2003.

PIRES, Marília Freitas de Campos. *Multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade no Ensino.* Interface – Comunicação, Saúde, Educação 2. fevereiro, 173- 181, 1998. www.interface.org.br/revista2/debates 1.pdf. Acesso em 19/02/2005.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. *Novas perspectivas para a formação de professores de música:* reflexões acerca do projeto político pedagógico da Universidade Federal da Paraíba. Revista da Abem, n. 13, p. 83-92, set. 2005.

SANTOMÉ, J. T. *Globalização e interdisciplinaridade: o* currículo integrado. Porto Alegre: Ed Artes Médicas, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira:* das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* São Paulo: Cortez, 1992

OS FILÓSOFOS E A TRADUTOLOGIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO

Antonia de Jesus SALES
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente artigo apresenta um breve panorama das teorias que fundamentam os Estudos da Tradução em seus primórdios pelo viés filosófico implicado nas primeiras reflexões no âmbito da tradução, visto que boa parte de filósofos se dedicaram à tarefa de tradução e, por conseguinte, a reflexão da práxis desta em diferentes contextos históricos. Grandes filósofos, como Humboldt, Schleiermacher, Shopenhauer, Walter Benjamim, discutiram a natureza metalinguística do processo de tradução. Estes textos filosóficos e de cunho metalinguístico geralmente vinham como paratextos (prólogos, prefácios, epígrafes, etc.), textos de apoio em obras literárias. Tais ensaios e obras iniciais das teorias da tradução são importantes para a formação do tradutor, visto que o pensamento constituído filosoficamente embasa as teorias hodiernas da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: filosofia da tradução, teoria da tradução, metalinguagem.

1. INTRODUÇÃO

A Tradutologia, também conhecida como Teorias da Tradução, Estudos da Tradução, Translatologia, Ciência da Tradução, etc. se desenvolveu através do pensar de inúmeros estudiosos provenientes de diversas áreas de atuação e correntes do pensar. Profissionais como historiadores, humanistas, poetas, escritores, filólogos, críticos literários, religiosos, teólogos, diplomatas, filósofos etc. que se dedicaram a teorizar a tradução em seus momentos iniciais. No caso dos filósofos que se adentram ao âmbito da tradução, muitos deles ao serem também tradutores, acabaram por refletir sobre sua tarefa tradutória e teorizando a práxis da tradução.

Grandes filósofos, como Leonardo Bruni Arentino (1374-1444), Giordano Bruno (1548-1600), Jean Le Rond d'Alambert (1717-1783), Wilhelm von Humboldt (1767-1835), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Arthur Shopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Benedetto Croce (1866-1952), Walter Benjamim (1892-1940), entre outros que se dedicaram a teorizar a tradução, a partir do pensar filosófico para construir uma fundamentação para a teoria da tradução. Alguns destes serão discutidos aqui.

O objetivo deste artigo é observar algumas considerações, contribuições que a Filosofia, como ciência do pensar, através dos filósofos citados acima, trouxe para a constituição inicial dos Estudos da Tradução. A Filosofia se entrelaça indiretamente com os Estudos da Tradução pelo fato

de a tradução se constituir como construção e reelaboração do pensar, também pelo viés estético e de forma direta ao se ter filósofos atuando e discutindo sua práxis neste campo.

2. UM POUCO DE FILOSOFIA NA HISTORIOGRAFIA DA TRADUÇÃO

O nascimento da filosofia foi consolidado com o advento da escrita. Os mitos gregos, enraizados na tradição, eram transmitidos pelos rapsodos, cantores que recitavam em praça pública. Homero foi um deles e é conhecido como o provável autor das epopeias *Ilíada* e *Odisséia*. Lívio Andrônico, originário de Tarento, Grécia, chegou à Roma (em 272 a.C.) como escravo. Anos depois, ao ser libertado pelo seu senhor, escreveu várias obras e entre estas, Lívio atuou como tradutor. Lívio traduziu a *Odisséia* de Homero. A *Odisséia* foi o primeiro texto que se tem notícia que foi traduzido (tradução feita por volta de 250 a.C.) e foi utilizado no ensino. Lívio Andrônico utilizou este texto épico em suas aulas, quando era preceptor em Roma.

Não se pode esquecer que a literatura latina se baseia na literatura grega em seus primórdios. Também é relevante considerar a importância da retórica, focada na excelência da oratória tão defendida pelos filósofos sofistas. São de Cícero, os primeiros comentários sobre as maneiras de traduzir. Cícero (106-43 a.c), famoso pensador e orador romano, e discute se a tradução deve ser palavra por palavra ou fiel à transmissão do sentido do texto, em sua obra *De optimo genere oratorum*, que é um prefácio, visto que suas obras, lamentavelmente, foram perdidas no tempo. Na época de Cícero, o tradutor assinava o texto, ou seja, o tradutor tinha mais liberdade, pois a tradução existia como um exercício intelectual, já que boa parte dos leitores falava grego. Sendo assim, a tradução não tinha um caráter informativo. Essa discussão inicial sobre tradução literal e tradução de sentido perdurou de forma coetânea com os diversos momentos históricos.

3. FILOSOFIA E LINGUÍSTICA NA TEORIA DA TRADUÇÃO

No período do Renascimento (séc. XV e XVI), a imprensa alavancou a difusão entre culturas e com isto a tradução se consubstanciou à escrita. O Renascimento é o período onde mais se produziu traduções e por esta razão, mais se teorizou sobre ela. Leonardo Bruni Arentino (1374-1444), como um erudito da Renascença, dedicou-se à tradução latina de obras gregas, como Platão e Aristóteles. Escreveu *Da Tradução Correta*, onde discute questões concernentes ao mal tradutor. Para Arentino, o bom tradutor deve conhecer bem ambas as línguas em questão, deve dominar a natureza e as nuanças das palavras para evitar má-interpretação, combinar o conteúdo com a ornamentação, preservando a ambos. (ARENTINO, 2006, p. 59). Arentino inova ao falar dos aspectos estilísticos implicados na tarefa do tradutor, ao afirmar que:

> Uma vez que cada escritor tem uma maneira peculiar de escrever, Cícero a magnificência e a abundância, Salústio a austeridade e a brevidade, Tito Lívio a grandeza semi-agreste, o bom tradutor deverá se adaptar ao estilo de cada um. Assim, ao traduzir Cícero, terá que acompanhar os longos períodos, redundantes e exuberantes, umas vezes agilizando o discurso, outras sintetizando. (ARENTINO, 2006, p. 61)

Na época do Iluminismo (séc. XVIII), na França, como filósofo e teórico da tradução, temos Jean le Rond d'Alambert (1717-1783) – matemático, físico e filósofo francês, escreveu o ensaio: *Observações sobre a arte de traduzir em geral e sobre este ensaio de tradução em particular* (1759). D'Alambert não vê a tradução como criatividade, ele a vê como uma mera cópia. Ele reconhece que o tradutor precisa conhecer bem as duas línguas implicadas no traduzir. Ao falar da má tradução, d'Alambert reconhece que: "traduções bem feitas seriam, portanto, o meio mais seguro e rápido de enriquecer as línguas" (D'ALAMBERT, 2004, 77).

Em D'ALAMBERT (2004, p. 67) tem-se um exemplo claro de metalinguagem, característica comum dos filósofos que se debruçaram sobre a tarefa de traduzir, quando ele afirma que:

> Mas é certo, pode-se perguntar, que as línguas tenham um caráter diferente? Não ignoramos que literatos modernos, que ostentavam espírito filosófico, e que às vezes deram mostra disso, sustentaram opinião contrária: absurdo que, segundo o costume, foi muito injustamente atribuído ao espírito filosófico que estava muito longe de ditá-lo. Nas mãos de um homem de gênio, cada língua se presta sem dúvida a todos os estilos; ela será, de acordo com o assunto e o escritor, leve ou patética, ingênua ou sublime; nesse sentido, as línguas não tem um caráter que as distinga; mas se todas são igualmente apropriadas a cada tipo de obra, elas não o são igualmente para exprimir uma mesma ideia: é nisto que consiste a diversidade de seu espírito.

Wilhelm von Humboldt (1767-1835), diplomata, literato e filósofo, considerado o fundador da linguística moderna e importante nos Estudos da Tradução. Humboldt teve contato com muitas línguas não indo-europeias e se impressionou com as diferenças entre as estruturas das línguas. Segundo REALE E ANTISERI (2005, p. 351):

> (...) Humboldt pensava que era possível instituir uma relação tão estreita entre a língua e a mentalidade de um povo que facilitasse deduzir uma da outra. Em todo caso, para Humboldt a língua é uma *enérgeia* e não um *érgon*[8]. E é ela, precisamente, que cria o pensamento: assim como os números nos servem para calcular, do mesmo modo as palavras nos servem para pensar.

No séc. XIX, na Alemanha, as traduções são vistas como constituintes da cultura. Esta visão reflete o movimento da *Bildung*, onde o nacional teria que passar também pelo estrangeiro para se constituir culturalmente. Friedrich Daniel Ernest Schleiermacher (1768-1834) juntamente com seu irmão August Wilhelm Von Schlegel foram grandes expoentes do romantismo alemão. No romantismo alemão, o original é cultuado e assim a genialidade do autor é exaltada. Segundo BERMAN (2013, p. 111):

[8] Na filosofia grega, *energeia* é atividade e *ergon* é produto.

> Ademais, a filosofia da tradução elaborada por Herder, Voss, Goethe, Humboldt, A. W. Schlegel e Schleiermacher se opõe explicitamente à tradição francesa das *Belas Infiéis*, tradição representada na Alemanha por Wieland, que, como Voltaire na França, retomava Shakespeare, se autonomeava "mediador melhorador". A partir de então, tratou-se de restituir da forma mais fiel possível todas as "particularidades dos originais, e esta exigência tem um duplo fundamento: *a sacralização das obras e de sua língua*, e a lei anunciada acima – a tradução só pode ser uma passagem pelo estrangeiro *formador* se ela não for uma simples aclimatação/anexação deste. Os únicos limites desta passagem são aqueles fixados por Humboldt.

Para Berman (2013, p. 94), o objetivo primordial da tradução seria triplo: seria ético, poético e "filosófico" (grifo do autor). Seria filosófico, segundo Berman por sua relação com a verdade. Para SHLEIERMACHER (2010, p.57), em seu famoso ensaio *"Sobre os Diferentes Métodos da Tradução*", o tradutor enfrenta duas situações quando tenta aproximar o escritor e o leitor: ou ele, tranquiliza o autor, trazendo o leitor até ele ou ele tranquiliza o leitor, trazendo o escritor até ele por meio da tradução.

Em seu ensaio "*Sobre Língua e Palavras*", SHOPENHAUER (2010, p. 187) defende que o poliglotismo funciona como um meio direto de formação intelectual do espírito, uma vez que o domínio de uma língua acaba aumentando a agilidade do pensar:

> (...) conquanto, pelo aprendizado de várias línguas, o conceito passa a se desligar cada vez mais da palavra. Isso é mais característico nas línguas antigas do que nas novas em virtude da grande diferenciação das delas em relação às nossas línguas, diferenciação esta que não nos permite traduzir palavra por palavra, mas que nos exige uma completa refundição de todo o nosso pensamento e uma remodelação do mesmo em outra forma. (...)

6. BENJAMIN E A TAREFA DO TRADUTOR

Benjamin escreveu o ensaio "A Tarefa do Tradutor" como prefácio de uma obra de Baudelaire que ele traduziu e foi publicada em 1923 na Alemanha. Para Benjamin, considerar o destinatário de uma obra de arte não auxilia na análise e conhecimento desta, pois a arte se concretiza a partir da existência do homem, mas não focada na obtenção da atenção deste. No caso da tradução, ela não pode focar em um leitor que não entende o original. Esta é a questão chave no ensaio de Benjamin. (...) Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes. (BENJAMIN, 2008, p.66). A tradução, diferentemente da arte, almeja elevar a obra original. Já a arte almeja perdurar por si própria. A tarefa do tradutor é "encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado" (BENJAMIN, 2008, p. 75)

O original não é dependente do leitor. Sendo assim, a tradução existe da mesma forma. A tradução teria, então, uma função derivativa. Benjamin defende que "uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. " (BENJAMIN, 2008, p.

69) No entanto, a tradução está em grande proximidade com o original. Segundo Benjamin (2008, p. 68):

> (...) Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sentimento ou alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história. E não será ao menos a continuação da vida das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? (...) Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem existência. Nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento.

DERRIDA (2002), grande filósofo do séc. XX[9], em sua obra Torres de Babel, faz uma profícua análise do ensaio A Tarefa do Tradutor de Benjamin. Derrida compara a tarefa do tradutor a um casamento ao observar os limites entre a tradução e a obra original. A metáfora é um recurso fundamental na obra Derrida para definir o intocável de Benjamin. Vejamos:

> O sempre intacto, o intangível, o intocável (unberruhrbar), é o que fascina e orienta o trabalho do tradutor. Ele quer o intocável, o que resta do texto quando se extraiu o sentido comunicável (ponto de contato), lembre-se infinitamente pequeno), quando se transmitiu o que pode transmitir, até mesmo ensinar: o que faço aqui, após e graças a Maurice de Gandillac, sabendo que um resto intocável do texto benjaminiano restará, ele também, intacto ao final da operação. Intacto e virgem apesar do labor da tradução, por mais eficiente e por mais pertinente que ela seja. Aqui a pertinência não interessa. Se se pode arriscar uma proposição de aparência tão absurda, o texto será ainda mais virgem após a passagem do tradutor, e o hímen, signo da virgindade, mais enciumado dele mesmo após o outro hímeneu, o contrato passado e a consumação do casamento. (...) (DERRIDA, 2002, p. 52)

BRITO (2012, p. 19), um dos grandes expoentes da tradução literária no Brasil, atualmente, defende a tradução como um trabalho criativo e considera que fidelidade e beleza são elementos compatíveis. Os filósofos-tradutores discutidos acima nos ajudam a compreender a formação do pensamento tradutório nas diferentes épocas aqui citadas e que culminaram na autonomia dos Estudos da Tradução. A tradução, no início da Idade Moderna, mantém seu compromisso de transmissão de conteúdo, mas passa para o viés competitivo com a obra original.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução surge como um campo de contradição. Os problemas no campo babélico da tradução foram, inicialmente, observados pelos filósofos que ao traduzir refletiram sobre seus questionamentos iniciais, pela metalinguagem. Da visão da tradução como mera transposição linguística até a tradução como fator permeado pela cientificidade, a tradução percorreu um longo

[9] Jacques Derrida, argelino, que iniciou seus estudos em Paris e que tem ensinado filosofia em universidades americanas e europeias, recebeu, em 2001, o prêmio Adorno pelo conjunto de sua obra.

percurso e a partir do cotejamento das reflexões elencadas acima, é possível compreender alguns questionamentos no âmbito dos Estudos da tradução que ainda perduram hodiernamente. Tem-se, então, a tradução como um processo dialético, onde o tradutor dialoga indiretamente, com o seu autor e com o seu leitor quando analisa as relevâncias e impactos da tradução referentes ao texto de partida e o de chegada. O tradutor, assim, precisa ser bicultural. As expressões idiomáticas são um exemplo claro desta questão, pois elas são determinadas pela cultura e o tradutor perpassa questões como essa nas escolhas que terá que fazer no processo tradutório.

De Lívio Andrônico a Benjamin, as teorias da tradução se mostraram crescentes em seu caráter multifacetado e multidisciplinar em sua constituição como ciência. Cícero discute pelo ponto de vista da oratória, os padres da patrística seguem os dogmas cristãos como foco da tradução. No Renascimento, Arentino perpassa as discussões acerca do mau tradutor. No Iluminismo, d'Alambert discute a tradução como mera cópia. Humboldt observa a tradução pelo viés linguístico. No séc. XIX, Schleiermacher, pelas concepções da estética romântica alemã, discute o tripé: autor-tradutor-leitor. Benjamin surge como grande expoente da do séc. XX por suas observações quanto à tarefa do tradutor. Após esses filósofos junto com outros teóricos, a tradução ganhou impulso para se constituir como ciência no séc. XX.

Não mais se discute a questão da tradução literal e da tradução de sentido (originada no império romano). Já se compreende que traduzir um manual de instruções exige bem menos que traduzir uma obra clássica de literatura. A abstração gerada por esta é complexa e necessita de um tradutor consciente das dificuldades e das soluções necessárias no decorrer do processo tradutório, Benjamin delineou bem tal questão. A filosofia da tradução auxilia na compreensão dessas dificuldades, visto que grandes filósofos, conforme visto acima, se debruçaram sobre as questões relativas à práxis tradutória e tais formulações de pensamento são fundamentais para a formação dos tradutores, visto que o pensamento é gerado a partir dos problemas que nos cercam e os fenômenos implicados no processo de tradução são instigantes para os que se aventuram à descortiná-la.

REFERÊNCIAS

ARENTINO, Leonardo Bruni. *Da Tradução Correta* (Trad. De Rafael Carmolinga). In: Clássicos da Teoria da Tradução, v.4, Renascimento. Florianópolis: UFSC, 2006

BASSNETT, S. *Translation Studies*. London and New York: Routledge (revised edition). 1994.

BASSNETT, S. *Estudos da Tradução* (tradução de Vivina Campos Figueiredo). Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2003.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo.* (Trad. de Marie-Hèlène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini). 2ª ed. – Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/ UFSC, 2013.

BRANCO. Lúcia C. (Org**.)** *A tarefa do Tradutor, de Walter Benjamim:* quatro traduções para o português. Belo Horizonte, FALE/UFMG. 2008.

BRITO, Paulo Henriques. *A tradução literária.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Observações sobre a arte de traduzir em geral e sobre este ensaio de tradução em particular.* (Trad. de Lea Maria Valezi Staut. In: Clássicos da Teoria da Tradução, v. 2, Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Translators through history.* Amsterdã: John Benjamin, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel.* (Trad. de Junia Barreto). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. http://global.britannica.com

LUTHER, Martin. *Carta aberta sobre a tradução.* Tradução de Mauri Furlan. In: Clássicos da Teoria da Tradução, v.4, Renascimento. Florianópolis: UFSC, 2006.

MARTINS, Márcia A. P. *As relações nada perigosas entre história, filosofia e tradução.* Cadernos de Tradução, Florianópolis, n.1, p. 37-51. 1996.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia, 5: do romantismo ao empiriocriticismo* (Tradução de Ivo Storniolo). – São Paulo: Paulus, 2005.

SHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Sobre os diferentes métodos da tradução*. (Trad. de Celso R. Braida). In: HEIDERMANN, W. (Org). Clássicos da Teoria da Tradução.v.1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre Língua e Palavras.* (Trad. de Ina Emmel). In: HEIDERMANN, W. (Org). Clássicos da Teoria da Tradução.v.1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2010.

SCARLETT O'HARA: UM BREVE OLHAR LITERÁRIO-PSICOLÓGICO SOBRE UMA DAS ANTI-HEROÍNAS MAIS EMBLEMÁTICAS DA LITERATURA NORTE-AMERICANA DO SÉCULO XX

Yls Rabelo CÂMARA
Universidad de Santiago de Compostela
Yzy Maria Rabelo CÂMARA
Centro Universitário Estácio do Ceará

RESUMO

Scarlett O'Hara está vinculada ao desencontro amoroso e ao romance conturbado entre ela e Rhett Butler, plasmado na obra-prima de Margaret Mitchell e nas telas de cinema sob a produção de David O. Selznick. Detrás da jovem rica, atraente e bem-criada, nascida no sul dos Estados Unidos pré-Guerra Civil, está a figura da mulher manipuladora, egoísta, ambiciosa e superficial. Analisamos a personagem sob os enfoques literário, psicológico e psicopatológico. O levantamento bibliográfico e os resultados atingidos apontam para o caráter autocentrado de Scarlett, enquadrando-a no transtorno da personalidade narcisista, justificando este trabalho como um instrumento a mais para se avaliar esta que é uma das personagens mais emblemáticas e, ao mesmo tempo, mais controversas da literatura dos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Norte-Americana, Psicologia, Psicopatologia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Scarlett Robillard O'Hara, despretenciosamente criada pela pena criativa de Margaret Mitchell, é uma das personagens literárias mais lembradas pelo público quando o assunto é o amor, o romance. No entanto, para nós, autoras deste trabalho, a verdade é exatamente o oposto no que tange à sua personalidade: Scarlett é a antítese da empatia e da generosidade humanas. Consideramos que a protagonista de "E o Vento Levou" é uma das personagens mais ardilosas que a literatura americana já produziu. Dona de uma personalidade impermeável à frustração, Scarlett personifica a maldade quando se propõe ultrapassar tudo e todos a fim de ter seus objetivos plenamente alcançados.

Ao expormos nossas considerações acerca do assunto, dividimos nossas ponderações em três sessões, a saber: na primeira, tecemos nossos comentários sobre autora e a protagonista de sua obra-prima; na segunda, tratamos da personagem Scarlett O'Hara literariamente e, na terceira, a analisamos à luz da Psicologia e da Psicopatologia.

1. ALGUMAS LINHAS SOBRE MARGARET MICHEL E SUA ANTI-HEROÍNA SCARLATT O'HARA

Scarlett O'Hara foi concebida primeiramente como Pansy O'Hara (MACGRAW, 2000) no romance que ainda não se intitulava "E o Vento Levou", mas "Amanhã é Outro Dia". Fruto da necessidade de escrever sobre o "Old South" americano, sua criadora, Margaret Mitchell, uma jornalista feminista que se descobriu escritora na convalescência de um acidente automobilístico, que piorara com um ataque de artrite, segundo Brown e Wiley Jr. (2011), desenhou a personagem para ser sua protagonista naquela que seria sua única obra importante e o fez de maneira polêmica e ambígua. No filme não fica claro, mas podemos comprovar no romance homônimo que Scarlett gostaria de ser tão fina e educada como sua mãe, Ellen Robbilard O'Hara, uma aristocrata de origem francesa, nascida em Savannah, e que se casara muito jovem com o já maduro e emergente imigrante irlandês Gerald O'Hara. As duas irmãs de Scarlett (Suellen e Carreen), contrariamente a ela, correspondiam ao ideal de gentileza e compostura que se esperava das jovens de seu status na sociedade à qual pertenciam, conforme Jabour (2007). Neste sentido, Scarlett havia herdado do iracundo Gerald o temperamento facilmente irritável e ainda que anelasse ser meiga e gentil como sua mãe, amada e respeitada por todos como ela o fora, não lograva sê-lo, pelo menos não naqueles tempos de desdita.

Infelizmente o destino reservou-lhe um caminho marcado por percalços, desencontros e inquietações que ela, carente de senso crítico e movida pela praticidade que a ambição normalmente provoca, ultrapassou, deixando de lado a honestidade e assumindo-se como vilã, justificando seus atos como necessários em um contexto social que havia mudado completamente com o final da Guerra de Secessão, finda em 1865, e que lhe exigia tomadas de decisões peremptórias, onde nem sempre a ética estava incluída.

Até que ponto Margaret Mitchell e Scarlett O'Hara coincidem em termos de personalidade e história de vida? Basicamente no fato de serem ambas descendentes de irlandeses, sentirem um amor imensurável pela terra e terem muito internalizado o ideal de conservá-la. A autora era mais vinculada às tradições sociais sulistas do que Scarlett, até porque seu pai fora o Presidente da Associação Histórica de Atlanta e o tema da guerra civil e de suas consequências ainda faziam parte da pauta de conversas dentro da família Mitchell quando a pequena Margaret ainda era uma criança impressionável. Podemos perceber, através de algumas das biografias escritas sobre ela, que esta característica *sui generis* de seu caráter e de sua formação afloram na obra, quando constatamos que um dos divertimentos vespertinos favoritos das famílias sulistas de então era visitar os vizinhos e comentar sobre a guerra, terminada trinta e cinco anos antes do nascimento da autora da obra que analisamos (BROWN e WILEY JR., 2011).

"E o Vento Levou" foi publicado em 1936 e chegou-se a vender 50.000 cópias em um único dia; este número aumentou com as constantes traduções – ao todo, para mais de trinta idiomas. Com tanta repercussão entre o público leitor, a obra levou sua criadora, a ganhar o Pulitzer já em 1937. Em 1939, suas personagens ganhavam vida nas telas de cinema sob a produção de David O. Selznick e direção de Victor Fleming. A imagem de Scarlett, literariamente falando, é o que analisamos a seguir.

2. ANÁLISE LITERÁRIA DA PERSONAGEM SCARLETT O'HARA NA OBRA *E O VENTO LEVOU*

Temperamental, impulsiva, superficial, infantil e, em muitos momentos, histriônica. Scarlett era tudo menos o que lhe haviam inculcado desde a mais tenra infância a sua "*bá"* e a requintada Ellen. Indócil e mimada, como a filha primogênita de um homem que não sabia impor-lhe limites, a caprichosa Scarllet se afirmava sobre suas irmãs por ser mais impositora do que elas, que obedientes e desejosas de serem sempre consideradas moças delicadas e recatadas, não a afrontavam.

Pelo que fica patente no livro, mas não no filme, Scarllet O'Hara não é propriamente bela, mas sabe utilizar suas armas de sedução em benefício próprio, o que *per se* denota um traço patológico de sua personalidade e que vamos analisar mais adiante. Tem ela a necessidade de ser sempre o centro das atenções e de jamais perder, tal como o vislumbramos já no início do livro e do filme, no churrasco na casa dos Wilkes, em Twelve Oaks, onde se senta rodeada por todos os rapazes casadoiros do lugar e que de bom grado e para mimá-la, se oferecem para servi-la. Ela, no entanto, com a inexperiência própria de seus dezesseis anos, anela os cuidados do único rapaz que não faz parte desta egrégora: Ashley Wilkes, que estará oficializando o noivado com sua prima Melanie Wilkes naquela ocasião. Frustrada por não poder demovê-lo deste plano e com a intenção de ferir-lhe, causando-lhe ciúmes, casa-se com o cunhado de Ashley, Charles Wilkes (que estava comprometido com sua prima India Wilkes), no dia seguinte ao casamento de Ashley e Melanie. Infelizmente, o jovem Charles morreria de sarampo ainda muito no início da guerra, mas não sem antes deixar-lhe um filho como legado de seu brevíssimo casamento.

Com sua morte, Scarlett será obrigada pela austera e vigilante sociedade à qual pertence a fechar-se em luto eterno no ápice de seus dezessete anos. Longe de querer encaixar-se no papel de viúva para sempre desolada, ao perceber-se pobre quando os nortistas apoderam-se de Tara e apossam-se de quase todos os bens tangíveis do solar dos O'Hara, sem sua mãe nem ninguém sobre quem alijar a pesada carga que a vida obrigou-a a carregar, Scarlett vê no casamento com Frank Kennedy, seu futuro cunhado, a possibilidade não só de não perder o único bem da família, o

enorme solar onde moravam, como também de construir um patrimônio a partir da madeireira do futuro marido, em um momento de reconstrução em Atlanta, cidade onde já morava. Não lhe importa a dor que provocará em sua irmã Suellen, que havia sido cortejada por Frank durante muitos anos e que todos davam por certo que se casariam. A vergonha que lhe causa jamais será assimilada nem perdoada por Suellen, que permanece solteira até casar-se com um sitiante manco, calado, sensato e trabalhador que aparece em Tara no final da guerra e que representa o mais baixo que uma pessoa do status dos O'Hara pode ambicionar: o enlace matrimonial com um desconhecido pobre e ignorante.

Em uma sociedade e em um momento que viam a maternidade como necessária para o repovoamento do sul pós-guerra, Scarlett não foi um exemplo de boa mãe. No livro ela teve três filhos, e no filme, por uma questão de economia e adaptação roteirísticas, apenas uma. Esta última, a voluntariosa Bonnie, foi a única de seus três filhos a quem Scarlett possivelmente amou, ainda que com toda a indiferença que lhe era inerente. Via na filha um retrato de si mesma e não suportava a ideia de que Rhett a mimasse tanto enquanto ela, sua esposa, já não era mais o alvo de sua generosidade sem limites. Os dois outros filhos seus, frutos dos dois casamentos anteriores, eram crianças silentes e tímidas, ainda que Rhett as tratasse com doçura. O filho de Charles era um apaixonado pelo tema da guerra civil, dos confederados, da honra intacta dos sulistas e pela memória de seu pai, que Rhett e Melanie faziam questão de manter incólume, como se de um herói de guerra se tratasse, apesar de Charles haver morrido enfermo e não ter tido tempo de adentrar um campo de batalha. Ella, filha de Scarlett e Kennedy, era uma menina feia, acanhada e nota-se que sua mãe a repudiava, que a rechaçava continuamente e que preferia Bonnie a ela.

Podemos afirmar que Scarlett foi um desastre em termos de inteligência interpessoal, tal como a define Gardner *et al.* (2010) na teoria das Múltiplas Inteligências. Scarlett foi uma filha dissimulada para Ellen e caprichosa para com Gerald O'Hara; foi uma irmã egoísta, uma esposa interesseira para seus três esposos, uma mãe distante e uma patroa insensível para com seus empregados domésticos e para com os presos das galés que trabalhavam para ela na serraria que Frank Kennedy montara antes de que se casassem e que somente não estava em melhor condição financeira porque Kennedy era demasiado cavalheiro para cobrar quem lhe devia, característica esta que Scarlett ignorou e tomou o controle da situação, desbancando-o e assumindo a função de cobradora, para vexame social e a mais completa vergonha para seu esposo.

A cegueira emocional da protagonista de Mitchell a impediram de enxergar o óbvio: que Melanie Wilkes era sua mais leal amiga, ainda que Scarlett a considerasse sua rival; que Ashley Wilkes jamais trairia seus princípios por respeito à esposa, ainda que levasse adiante um casamento insípido, focado na honra que somente um sulista brioso como ele entendia como necessária à manutenção da dignidade; e que, depois de tantos desencontros, Rhett Butler era o grande amor de

sua vida. Desgraçadamente ela somente o reconhece no final, quando a relação entre os dois está fragilizada o bastante para se sustentar, especialmente após a morte da filha de ambos, aos cinco anos de idade, e depois de Rhett perceber, quando no velório de Melanie, que sua esposa continuava aparentemente apaixonada por Ashley Wilkes.

Em termos literários, Scarlett é uma personagem plana, a protagonista vista por muitos como a antagonista que personifica a figura da anti-heroína no romance. Como esta obra foi elaborada no decorrer de dez anos, Mitchell preocupou-se em mostrar esta mulher inabalável como símbolo da nação que resignificava suas dores naquele momento de reconstrução e retomada de rumos. Mas até que ponto seu comportamento pode ser visto como não patológico, uma vez que Scarlett se comporta como uma pessoa extremamente calculadora e egoísta, incapaz de esboçar uma verdadeira empatia por outrem? É o que analisamos na sequência.

3.ANÁLISE PSICOLÓGICA DA PERSONAGEM SCARLATT O'HARA NA OBRA "E O VENTO LEVOU"

Coincidentemente, a atriz que encarnou Scarlatt O'Hara no cinema, Vivien Leigh, foi uma das mais famosas portadoras de transtorno afetivo bipolar. Conhecida por sua instabilidade emocional, Leigh foi uma incurável sofredora psíquica que emprestou muito de sua dor ao papel que a consagrou e fez de Scarlett O'Hara ainda mais Scarlett O'Hara.

Por tudo o que foi exposto na análise literária da protagonista de "E o Vento Levou", Scarlett pode ser considerada narcisista. À luz da teoria psicanalítica, segundo Nasio (1989), o narcisismo é um conceito crucial para a integração do sujeito. Ao nascer, o bebê é completamente dependente do meio e percebe-se igualmente indiferenciado, não reconhecendo seus próprios limites físicos. Gradativamente vai distinguindo seu esquema corporal em relação a terceiros, a partir de um amadurecimento neuro-osteo-muscular e do autoerotismo, ao mesmo tempo em que vai integralizando seu *self* através de um processo de construção subjetiva.

Por ser estruturante do psiquismo, o narcisismo é extremamente necessário e salutar. No entanto, quando existe alguma falha nesta transição natural da saída do auto centramento do bebê para o progressivo convívio social, o sujeito entrará no aspecto negativo do narcisismo: a permanência em um estado emocionalmente imaturo no trato interpessoal, a intolerância às frustrações e a extrema necessidade de ser atendido plenamente em seus desejos. Distinto do impulso autoerótico, que é inato e muito presente no bebê (a forma como o mesmo vai dominando seu esquema corporal), o narcisismo reflete uma construção psíquica. Uma vez não elaborada, esta estrutura torna-se fixada, transformando-se no transtorno de personalidade narcisista.

Segundo a DSM-IV (2003), este transtorno levará o sujeito a construir sua subjetividade pautada em um padrão invasivo de grandiosidade, em uma sensação de ser único e em uma perene patologia de vazio emocional. Por viver em fantasias de sucesso, tende a ser autoritário e intolerante diante de suas frustrações não atendidas. Torna-se autocentrado e é incapaz de desenvolver a sensibilidade empática para com as necessidades e limitações alheias; pelo contrário: exige atenção e admiração excessivas.

Percebemos que Scarlett O'Hara alinha-se com os critérios diagnósticos de tal transtorno, uma vez que não aceitava ser rejeitada e não atendida em seus desejos. O transtorno de personalidade não tem em si origem genética ou orgânica, mas é o resultado de ambientes violentos, negligentes ou permissivos, onde o limite é visto ora como punição física ou psicológica, ora como completamente ausente. Para tornar-se sujeito no sentido pleno do amadurecimento emocional, faz-se necessário vivenciar crises e frustrações. A protagonista era imersa em cuidados excessivos que a transformaram paulatinamente em uma criança temperamental, impulsiva e, consequentemente, manipuladora, com afeto superficial e infantil no trato com terceiros. Através da educação recebida, que era favorável à sua falta de limites, tornou-se caprichosa na realização de suas demandas subjetivas.

Por estar imersa em uma patologia do vazio, segundo Dalgalarrondo (2008), nunca conseguiu satisfazer-se com o que tinha ao seu alcance e nem com a realidade que lhe era possível. Foi desta forma que Scarlett foi capaz de seduzir Charles Wilkes e de fazê-lo desfazer um noivado somente para causar ciúmes ao homem que acreditava ser seu objeto de amor, da mesma forma que também não se intimidou em deixar a própria irmã Suellen sem pretendente, ao casar-se com Frank Kennedy somente para tentar sair da miséria na qual estava submetida. Em nenhum destes atos encontrou a realização de seus desejos de forma concreta, somente mais vazio emocional. Nesta imaturidade, não foi capaz de perceber que o grande amor de sua vida era o homem que estivera sempre ao seu lado e que lhe devotava afeto: Rhett Butler.

A insensilidade empática de Scarlett era desmedida tal como com qualquer narcisista. Para atingir seus interesses e/ou ser sempre o centro das atenções, foi capaz de manipular, trair, mentir, seduzir, matar e destruir quem ou o que fosse que se interpusesse ao seu desejo. Suas relações sociais eram superficiais e não foi diferente com seus filhos: dos três, demonstrou um pouco de maternagem apenas para com a mais jovem por ser esta muito parecida com a protagonista, mas, mesmo assim, não suportava ver Bonnie mais notada e amada por Rhett do que ela, que era a esposa e, supostamente, a merecedora de todos os mimos.

É da natureza do transtorno de personalidade narcisista a necessidade de dramatização e de um sentimento constante de inveja em relação aos outros ou de se sentir invejado pelos seus feitos ou qualidades a fim de que possa estar sempre evidenciado no meio social. É constante a

hipersensibilidade às críticas, a arrogância no trato interpessoal e a extrema necessidade de ser reconhecido e admirado. (DSM-IV, 2003). Quanto mais se sentia ameaçada pelas críticas, mais nossa anti-heroína procurava agir de modo que elas fossem constantes. Scarlett buscava ser alvo de comentários para ser evidenciada e podemos perceber esta conduta em vários momentos da obra escrita e plasmada em filme *a posteriori*: quando ficou rodeada de rapazes no churrasco da família Wilkes, quando dançou em um evento solidário (mesmo estando recentemente viúva), quando administrava a empresa de Frank (o que era algo impensável para uma dama de sua época) e outras tantas passagens. Tinha por certo que era alvo constante de inveja das mulheres de sua convivência, quando, na verdade, desejava ser e ter a vida de Melanie, sua suposta inimiga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos este trabalho, apreciamos a contribuição da literatura para com o retrato de aspectos relevantes do psiquismo humano e de adoecimento. "E o Vento Levou" o faz com perfeição.

Scarlett, por ser portadora de transtorno de personalidade narcisista, tinha uma índole ruim, mas não porque assim o quisesse. A perversão é uma estrutura onde habitam os transtornos de personalidade e ela é marcada pela ausência ou falha no mecanismo interno e complexo de censura, que é o superego. No caso da protagonista, a falha no superego fez com que ela não tivesse a lei imposta pelo social incorporada, mas que fosse ela própria lei e esta peculiaridade a tornara incapaz de empatizar com seu entorno.

REFERÊNCIAS

BROWN, Ellen; WILEY JR., John. *Margaret Mitchell's Gone with the Wind*. A Bestseller's Odissey from Atlanta to Hollywood. Maryland: Taylos Trade Publishing, 2011.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais*. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DSM-IV – *Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais*. 4ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

GAILLARD, Dawson. Gone with the Wind as Bildungsroman or Why did Rhett Butler leave Scarlett O'Hara. *The Georgia Review*, v. 28, n.º 1, pp. 9-18. 1974.

GARDNER, Howard et al. *Múltiplas Inteligências ao Redor do Mundo.* Tradução: Roberto Cataldo Costa, Porto Alegre: Artmed, 2010.

JABOUR, Anya. *Scarlett's Sisters.* Young Women in the Old South. North Carolina: The North Carolina University Press. 2007.

MACGRAW, Eliza Russi Lowen. A Southern Belle With Her Irish Up: Scarlett O'Hara and Ethnic Identity. *South Atlantic Review,* v. 65, n.º 1, pp. 123-131. 2000.

http://charactertherapist.blogspot.com.br/2011/01/movies-madness-scarlet-ohara.html (Última Consulta: 02-05-2016).

MOLINA, Isabel Castells. ¿Y comieron perdices? Amores adúlteros vs. comedia romántica. *Revista Latente*, v.3, pp. 161-178, 2005.

NASIO, Juan. David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise.* Coleção Transmissão da Psicanálise. 6ª ed. São Paulo: Editora Jorge Zahar, 1989.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO ESTÉTICO FEMININO ENTRE A PINTURA *MACK SENNETT* DE RENÉ MAGRITTE E O POEMA *THE APPLICANT* DE SYLVIA PLATH

Antônio Fernandes de Lima SOBRINHO
Diane Xavier de SOUSA
Luana Paula dos Santos SILVA
Fernanda Cardoso NUNES
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO:

O artigo pretende analisar os aspectos sociais femininos e sua estética encontradas nas obras de René Magritte e Sylvia Plath. Observaremos os reais objetivos alcançados pelo pintor e a recriação poética de Plath, aproximando-os através de suas concepções e críticas consolidadas na época.Faremos uma pesquisa bibliográfica em torno dos conceitos intersemiótico de tradução teorizados por Júlio Plaza, entre artes plásticas e poesia. Consideramos também pertinente essa análise intersemiótica de tradução entre pintura e poesia, já que ambos são capazes de traçar um paralelo em suas criações através do contexto histórico-social e de lugar e tempo. Consolidando a ideia de que a poesia é capaz de dar o pensamento escrito de uma arte, e a pintura a criar as formas idealizadas pela poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Artes, Poesia, Mulher, Submissão, Estereótipos.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa trabalhar os aspectos sociais femininos e sua estética do século XX, sendo esses transmitidos pelo quadro de René Magritte(1898 – 1967) em paralelo com o poema *The Applicant* de Sylvia Plath (1932 – 1963), que foi inspirado na obra do artista citado. Contudo,passaremos a observar os reais objetivos alcançados pelo pintor e a recriação poética de Plath, aproximando-os através de suas concepções e críticas consolidadas na época.

Traçaremos também um breve relato histórico-social do período no qual esses artistas viveram, e o que a influência deste meio proporcionou para a criação e recriação dessas obras. Além das intervenções socioculturais, levaremos em consideração a forma de tradução que Plath utilizou-se para a criação de seu próprio poema, e quais os objetivos superficiais propostos por ela na essência de sua obra.

A partir dos conceitos intersemióticos de tradução teorizados por Júlio Plaza, poderemos sintetizar o verdadeiro objetivo criativo que ambos os artistas tiveram ao construir suas obras. O

intersemiótico,muitas vezes, está ligado pela conexão ou assemelhação entre o verbal e não verbal, a arte e a escrita, a estética e o conceito. Para Plaza (2003) essa tradução intersemiótica ou essencialmente conhecida por "transmutação", é caracterizada por uma tradução de interpretação dos signos verbais por meio de um sistema de signos não verbais, ou a passagem de um sistema de signos para outros, sejam por meio da música, dança, cinema, pintura, etc.

Ademais, pretendemos tecer análises a respeito dessa passagem tradutória entre pintura e poema sobre a influência do original (antigo) para a recriação da tradução (novo).Essas análises não apenas definem seus conceitos de criação e muito menos desmerece nenhuma das inspirações artísticas em questão, mas sintetiza o ideal de que cada arte tem sua própria verdade.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Desde a pré-história os seres humanos utilizavam imagens para se comunicar, expressar e representar suas vontades.A imagem durante muitos anos foi utilizada para contar fatos e histórias às pessoas. Com a utilização da escrita desde os povos egípcios, os símbolos (letras) eram parecidos com desenhos.Na idade média utilizavam o texto escrito seguido de desenhos para facilitar a compreensão, conhecidas como iluminuras, os chineses também utilizavam os chamados ideogramas. Atualmente, o nosso alfabeto atual também atua muitas vezes com aspectos visuais para refinar os significados.

As artes plásticas eram consideradas obras feitas por artesãos e operários, no qual produziam apenas adornos e não obras de arte. Horácio escreveu em *ut picturapoesis,* sobre o absurdo que era misturar à poesia as artes plásticas. Entretanto, na renascença se procurou o diálogo entre pintores e poetas, e esse paralelo promoveu o desejo desses pintores em representar o ambiente e seres presentes em versos famosos, ou os poetas em darem uma linguagem escrita diferenciada às pinturas.

Para Plaza (2003 p.2) "a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana".Portanto, vemos esse forte entrelaço entre a pintura e a poesia, sendo capazes de transmitir uma linguagem em diferentes formas.

A pintura assemelha-se a poesia pelo fato de ambas representarem o imaginário, unidade de composição, personagens principais e secundários além de submeterem-se ao julgamento do intelecto. Kristeva (1974 apud AGUIAR E SILVA, 1990) afirma que "a gestualidade é uma prática e como tal, o gesto que transmite uma mensagem num quadro é mais do que uma linguagem,é a elaboração da linguagem". Eisenstein (1980 apud PLAZA p. 2) também afirma que "uma obra de

arte viva é aquela que permite uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto”

Quando levamos a arte e a poesia ao conceito intersemiótico de tradução, temos a certeza que nenhuma definição de imitação ou fidelidade terá o foco em sua criação. É perceptível que a tradução parte juntamente com seu próprio período histórico.Júlio Plaza (2003, p. 1) acredita que essa operação tradutora não tem muito a ver com a fidelidade, mas cria sua própria verdade, tramada e conceituada em seus diversos momentos, como passado-presente-futuro e lugar-tempo onde processam o movimento de transformação de estruturas e eventos. Ou seja, essa influência temporal e/ou local interfere gradativamente durante o processo de tradução.

Observando bem o processo de criação da pintura de René, temos de levar em consideração as suas outras obras e seu processo de criação artístico. O titulo da obra que nos propomos a analisar, pouco se relaciona com o conceito proposto pelo pintor. *Mack Sennett*, na verdade, foi um diretor de comédia Hollywoodiano que teve sua aposentadoria precocemente por não superar a grande depressão em seu estúdio.Entretanto, René criou sua obra em homenagem a sua mãe que suicidou em um rio e foi encontrada vestida com uma camisola.

Ademais, partindo para as representações da pintura, temos um guarda-roupa que traz tons marrons escurecidos,preenchendo totalmente o quadro e assim nos conduzindo a uma sensação claustrofóbica de angústia e desespero. Vemos uma porta aberta que nos convida a buscar por algo além da singularidade transmitida pelo vestido pendurado. Um vestido ou camisola, que possui inúmeras dobras e seios que imprimem um conceito delicado e feminino, dando assim, uma referência a elementos do suicídio da mãe do pintor.

FIGURA 1*MACK SENNETT* DE RENÉ MAGRITTE

Ao se deparar com o quadro, Sylvia Plath propôs uma tradução de imagem e uma transcriação em um poema inspirado através dos traços imagéticos femininos encontrados na pintura. Para Plaza (2003, p 97) "o pensamento desenvolvido na tradução não é do tipo evolutivo, embora abstrato e reflexivo, dando mais ênfase ao pensamento por semelhança". Portanto, Plath não considerou o contexto real do quadro, e sim, utilizando-se de seus próprios conceitos na construção do que via.

The Applicant (A Candidata) foi o resultado criado por Plath em relação à obra de René. Esse poema traz o conceito representacional feminino dos anos 60, no qual Plath critica essa busca constante da sociedade por uma mulher enquadrada em perfis e estereótipos. O poema traz descrições feitas para essa "Candidata" que busca se enquadrar esteticamente nas necessidades sexuais de uma sociedade machista e patriarcal, onde viam as mulheres de forma submissa a eles.

I

First, are you our sort of a person?
Do you wear
A glass eye, false teeth or a crutch,
A brace or a hook,
Rubber breasts or a rubber crotch.

Na primeira estrofe podemos encontrar a seguinte pergunta "*First, are youoursortof a person?*" em que o eu lírico faz para esta candidata. Esse questionamento busca saber se a persona em questão está realmente enquadrada nos requisitos que a sociedade procura. Plath utiliza palavras como *glasseye, false teeth, crutch, brace, hook, rubber breasts*e *rubber crotch* como substituição de características fisiológicas naturais do ser humano pela artificialidade projetada do ser.

II

Stitches to show something's missing? No, no? Then
How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand

III

To fill it and willing
To bring teacups and roll away headaches
And do whatever you tell it.
Will youmarryit?
Itisguaranteed

A segunda estrofe se inicia com outro questionamento feito pelo eu lírico para a persona, procurando saber o que ainda lhe falta para estar completa. O terceiro verso vem seguido de palavras como "*Stop Crying*", o que transmite a insatisfação da persona por ainda não estar

satisfeita com tudo o que já tem, fazendo com que o eu lírico peça para que ela abra a mão e diga que está vazia, e assim dar-lhe outra mão. Essa representação da "*hand*" (Mão) está fortemente representada na terceira estrofe como um instrumento de servidão ao homem, em trazer xícaras de chá para aliviar as suas enxaquecas.

V

Black and stiff, but not a bad fit.
Will you marry it?
It is waterproof, shatterproof, proof
Against fire and bombs through the roof.
Believe me, they'llburyyou in it.

Durante o poema, podemos notar a insistente repetição da pergunta "*Will youmarryit*? ", criando uma reflexão se é realmente essa pessoa que a sociedade pretende enquadrar. Plath satiriza a figura da persona com palavras como "*Waterproof*", "*Shatterproof*" por caracterizarem um ser capaz de fazer tudo como um objeto a prova de qualquer defeito, idealizando as mulheres como produtos de uso e desuso.

VI

Now your head, excuse me, is empty.
I have the ticket for that.
Come here, sweetie, out of the closet.
Well, what do you think of that ?
Naked as paper to start

Plath critica fortemente no primeiro verso da quinta estrofe, quando diz que a cabeça desta persona está vazia. Essa busca constante em mostrar perfeição estética para se enquadrar em uma sociedade doentia, faz com que as mulheres se tornem cada vez mais alienadas, sem muito a oferecer intelectualmente.

Essa alienação está de suma importância para a sociedade patriarcal que idealiza o espaço da mulher somente em casa, cuidando das crianças e os servindo. No terceiro verso, o eu lírico diz para a persona sair deste armário em que está presa, como forma de liberdade e contestação no estado onde se encontra, presa pelos estereótipos impostos pela sociedade machista.

VII

But in twenty-five years she'll be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk , talk.

VIII

It works, there is nothing wrong with it.
You have a hole, it's a poultice.
You have an eye, it's an image.
My boy, it's your last resort.
Will youmarry it, marry it, marry it.

Podemos notar o uso de *"Silver*" e "*Gold*" como um marco dos anos de casados, que serão duradouros, já que casar-se com uma "*Living Doll*" não haveria muitas contestações da parte dela. Os objetivos dessa mulher caracterizada como uma boneca modelada pela sociedade está apenas em servir como um objeto ou maquina, atividades como costurar, cozinhar e entreter seu marido.

Contudo, na última estrofe o eu lírico finda em relatar que esse ser não possui nenhum defeito aos olhos da sociedade machista, e sim, em representara perfeição que todos os homens anseiam. Caso essa persona sofra algum dano, isso poderá ser corrigido no uso do termo "*Poultice*[10]". Por fim, o eu lírico menciona que será sua última opção em ter que aceitar esse ser sem volta, quando afirma "*It'syourlast resort*".Terminando, então, com a insistente pergunta como reflexão de tudo que foi dito "*Will youmarry it, marry it, marry it*" deixa essa repetição final para a fixação da palavra "*Marry*" na cabeça, caracterizando o casamento como a única forma de aprisionamento entre ambos.

Contudo, essas formas de representação poética que Plath fez em cima do quadro de René, foram capazes de introduzir a crítica em relação ao que a poetiza viveu durante a década de 60. Utilizou-se de uma multi interpretação, atribuindo-lhe uma linguagem verbal ao não verbal. Plaza (2003. P. 98) defende que,

> "Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: Se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma (tradução), que faz ver o instante".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que, além dos conceitos determinados por René e Plath pudessem parecer distintos em suas obras, ambos construíram um objetivo comum nelas: A representação feminina. Por um lado, René utilizou do suicídio de sua mãe como fonte de inspiração para a criação artística.Como também soube representar bem os traços de uma figura feminina em um vestido, encontrando-se aprisionada na sua própria estética e vaidade, dentro de um guarda-roupa,

[10]Conhecido como cataplasma, um curativo a base de ervas medicinais.

oferecendo-lhe uma porta aberta para se sentir livre e viver longe dos estereótipos impostos a ela ou ficar e permanecer presa e submissa na sociedade machista e patriarcal.

Vimos que Plath se utilizou da arte para a criação poética, retirando suas próprias interpretações do quadro e definindo conceitos críticos sobre sociedade em que vivia. Representou em seu poema "*The Applicant*", a descrição de uma persona/mulher que busca estar esteticamente enquadrada aos ideais masculinos que idealizam uma representação feminina submissa a serviço dos seus propósitos. Deixando-a isenta de qualquer pensamento crítico para ir contra essa sujeição social.

Portanto, consideramos pertinente essa análise intersemiótica de tradução entre pintura e poesia, onde ambos são capazes de traçar um paralelo em suas criações através do contexto histórico-social e de lugar e tempo. Considerando que a poesia seja capaz de dar o pensamento escrito de uma arte, e a pintura a criar as formas idealizadas pela poesia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias.* Lisboa:universidade Aberta,1990.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Literatura e pintura.* In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009

EISENSTEIN, S. M. *Cinematisme, peinture et Cinéma*. Bruxelles, Complexe, 1980

Figura 1: http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_09_06_23_39_200.jpg

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo: Editora Perspectiva S.A – 1° edição. 2003

_____ PLATH, Sylvia. *Ariel: The Applicant.* 1966

UM LEITOR À JANELA: ALGUMAS CENAS DE *PASSEIO AO FAROL*

Rafaela de Abreu GOMES
Odalice de Castro SILVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Esta é uma discussão para compreendermos a visualidade no capítulo I da primeira parte do romance **Passeio ao farol** (1927), de Virginia Woolf, a partir do *estilo indireto livre*, discutido por James Wood (2014). Nesse sentido, é preciso que nos aproximemos do narrador para ilustrarmos de que modo o recorte que fizemos no livro de Virginia Woolf pode ser um exemplo que relaciona literatura a outras artes – neste caso, literatura e pintura. Nossa constatação é a de que o texto literário sugere ampla possibilidade de interpretação ao leitor crítico, quando este parte de sua leitura para relações e discussões, encontrando, em seu universo, motes para discussões variadas.

PALAVRAS-CHAVE: Visualidade. Leitura. Pintura.

Por acreditarmos que o discurso literário se abre a várias perspectivas e objetivos (respeitados os limites textuais) é que ora nos propomos a escrever sobre a visualidade no capítulo I da primeira parte do romance **Passeio ao Farol** (1927), de Virginia Woolf, a partir daquilo a que James Wood chamou "estilo indireto livre" (2014, p. 23). Sabemos, assim como Adauto Novaes, que "O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver" (NOVAES, 1989, p. 9) e, por isso, nos lançamos à leitura da primeira parte do capítulo I do livro de Virginia como leitores que desejam participar do texto, enxergando todas as suas relações com o real e com a condição humana, mesmo que elas sejam possíveis à nossa percepção apenas através de reflexos e sombras, já que nosso olhar é incapaz de apreender o real em todos os seus detalhes.

Assim, constatamos que um texto nos mostra imagens de um objeto, não ele e sua natureza e, conscientes dessas imagens que refletem o real, nos propomos a ler uma cena de **Passeio ao Farol** (1927) e, a partir dela, entender de que modo um escritor é capaz de elar a visão do leitor ao espaço textual e, ao mesmo tempo, às cenas que tal espaço propõe e provoca, no leitor, a sensação de que este integra o texto, como se este fizesse parte, através de seu olhar sobre o texto, do espaço da narrativa, dividindo-a com as personagens que a compõem.

O romance está dividido em duas partes, "A Janela" (constituída de dezenove capítulos curtos) e "O Tempo passa" (catorze capítulos, também curtos) e, em cada período do texto, somos confrontados com um cenário que, se por um lado está claramente definido – trata-se de uma família inglesa que passa férias com alguns amigos na ilha de Skye, na Escócia, num período que

vai de 1910, em "A Janela" até 1920, em "O Tempo passa" –, por outro, nos ensina a pensar a respeito da condição humana e da dificuldade inerente às relações, mesmo as mais familiares. Por isso, constatada a grandiosidade do romance de Virginia Woolf, consideramos mais honesto nos deter numa discussão que compreenda as duas primeiras páginas do capítulo I de "A Janela", a saber: páginas sete e oito da edição do livro em estudo (LP&M, 2013).

É preciso esclarecer, logo neste ponto, que nossas intenções para a leitura de **Passeio ao Farol** (1927), mesmo concentradas em duas páginas, estão distantes das do "leitor totalmente ingênuo, que sempre lê o texto como uma autobiografia ou como uma espécie de crônica disfarçada de experiência não vivida" (PAMUK, 2011, p. 45) e das do "leitor totalmente sentimental-reflexivo, que acha que todo texto é constructo e ficção" (PAMUK, 2011, p. 45). Situar-nos-emos (ou gostaríamos de fazê-lo) no limiar entre os dois tipos, os quais Orhan Pamuk, a partir de sua leitura do ensaio de Shiller[11], nos alerta para os perigos de um e de outro. Com essa perspectiva, partimos para leitura do texto de Virginia e, mesmo com muitas possibilidades a observar, analisar e sobre as quais pensar, elencamos a relação do recorte que fizemos do livro com a visualidade, na medida em que o título ("A Janela") e o texto inicial são exemplos concretos do modo como, a partir das palavras, construímos cenas que, uma vez definidas em nossa mente, funcionam como "portas" para que tenhamos intimidade suficiente com as personagens ao ponto de conhecer alguns de seus sentimentos.

No capítulo I de "A Janela" isso é possível; primeiro, porque o título nos sugere que, daquele ponto em diante, nos acomodaremos numa janela imaginária para conhecermos a família Ramsay, então de férias na ilha de Skye, na Escócia, a partir da enorme vontade do filho mais novo do casal, James Ramsay, de visitar o farol que não fica longe da ilha onde estão.

Uma vez instalados na janela imaginária, nos aproximaremos dos Ramsay: Sr. e Sra. Ramsay, seus oito filhos, os criados da casa e alguns amigos, então hospedados com eles. Tal aproximação só é possível porque o discurso de Virginia Woolf é o indireto livre ou "onisciência ou terceira pessoa íntima ou 'entrar no personagem'" (WOOD, 2014, p. 21). O fato de nos referirmos à escrita de Virginia a partir de um estilo indireto e livre se justifica simplesmente por uma questão metodológica: precisamos tecer comentários sobre um texto de autora do século XX cuja escrita é livre e ao mesmo tempo articulada e consideramos que a discussão proposta por James Wood em **Como funciona a Ficção** (2008) não se prende a rótulos nem limites demarcados, mas se ampara numa tradição acerca da ficção para entender um pouco mais (e ensinar o leitor a fazê-lo) sobre o universo ficcional. Por isso, é preciso deixar muito claro: não nos referimos ao estilo indireto livre

[11] Trata-se do ensaio "Poesia ingênua e sentimental". In: **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

como se estivéssemos imprimindo um rótulo para a escrita de Virginia Woolf em **Passeio ao Farol** (1927); nós utilizamos o termo porque ele compreende a flexibilidade de um texto e a proximidade do leitor com aquilo que esteja lendo:

> Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. (WOOD, 2014, p. 23)

Da janela imaginária oferecida pelo texto, observamos a vida dos Ramsay como se estivéssemos diante de um quadro de pintura, ao mesmo tempo em que reconhecemos a parcialidade da autora (escrevendo um texto a partir do contexto da 1ª grande guerra), mas sabemos que não é o autor real do texto quem nos apresenta o que vemos, há um narrador que intercala sua voz em movimentos ritmados e compartilha o espaço da narrativa com as vozes das personagens e com as imagens que o leitor constrói a partir de sua leitura do texto.

Vejamos o que diz o primeiro período do capítulo I de "A Janela": "– Sim, claro, se amanhã estiver bom – disse a Sra. Ramsay. – Mas você vai ter de levantar com os passarinhos – acrescentou ela" (WOOLF, 2013, p. 7). Esta é a voz que o leitor escuta, à janela do romance. Primeiro fala a Sra. Ramsay para que, em seguida, o narrador a apresente, antes mesmo que sua ela complete o que precisa dizer, "Mas você vai ter de levantar com os passarinhos". O diminutivo final sugere que o interlocutor da Sra. Ramsay não pode ser alguém com quem se deva falar muito seriamente, é o que pensamos após lermos rapidamente o início do texto. Mal temos tempo para questionar quem, afinal, está falando com a Sra. Ramsay e o narrador, como se estivesse ao nosso lado, na janela, nos conta (como quem divide um segredo):

> Para seu filho essas palavras transmitiram uma alegria extraordinária, como se estivesse ausente, a excursão estivesse destinada a acontecer, e o prodígio que ele tanto esperara, parecia que por anos a fio, estava, depois de uma noite de escuridão e um dia de travessia, logo ali. Como, mesmo aos seis anos de idade, ele pertencia àquele grande clã que não consegue separar um sentimento do outro, mas precisa deixar que as perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, anuviem o que está realmente próximo, como para tais pessoas mesmo na mais tenra infância qualquer girada na roda das emoções tem o poder de cristalizar e imobilizar o momento sobre o qual pousa sua sombra ou seu esplendor, James Ramsay, sentado no chão recortando figuras do catálogo ilustrado dos Armazéns do Exército e da Marinha, dotou a figura de um refrigerador, enquanto a mãe falava, de uma felicidade celestial. (WOOLF, 2013, p. 7)

Então sabemos: James é filho dos Ramsay e, mesmo estando apenas um dia e uma noite na ilha, seu entusiasmo para ir ao farol é como o de quem esperara anos pelo passeio. O narrador está próximo a nós na janela e decide que já é o momento de sabermos que existem sentimentos conflituosos em James em relação à ida ao farol – ele parece esperar que algo seja dito e impeça o

passeio, já que pertence a um "grande clã que não consegue separar um sentimento de outro", mas isso não o faz menos feliz com a possibilidade: "se amanhã estiver bom", alimentada por sua mãe.

A partir dessa primeira proximidade que temos com o narrador, percebemos que ele nos acompanhará na janela durante todo o romance. Somos aproximados dos sentimentos de James, por um lado e, por outro, nos convencemos de que estamos, de fato, apoiados numa janela ao lado do narrador porque ele nos diz sobre James: "sentado no chão, recortando figuras (...), dotou a figura de um refrigerador, enquanto a mãe falava, de uma felicidade celestial". Acabamos de conhecer os Ramsay e já construímos uma imagem para a circunstância que observamos logo à primeira página do romance: somos instalados com força na janela que dá para a casa porque o narrador nos diz que James está sentado no chão enquanto sua mãe fala. O narrador nos conduz pelos sentimentos de James ao passo que nos lembra de que estamos olhando para uma cena na vida da família Ramsay.

Com a cena que observamos, constatamos a existência de uma atmosfera conflitante no romance e as páginas iniciais de "A Janela" são fundamentais pra entendermos onde reside o conflito. Ao nosso lado, o narrador tece considerações sobre o que estamos vendo da janela e entendemos que James, aos seis anos de idade, sabe que seus sentimentos e os de sua família são dissonantes. Tal atmosfera, já sabemos, está ligada diretamente à mãe, a Sra. Ramsay e ao farol, lugar aonde o menino gostaria muito de ir. Todavia, ainda não sabemos que elemento(s) age(m) para causar em James a sensação de que ele pertence a um clã que não separa sentimentos. Dessa vez não é o narrador quem nos diz; com uma pausa em sua voz, lemos: "– Mas – disse seu pai, parando diante da janela da sala de visitas – não vai estar bom." (WOOLF, 2013, p. 7).

O pai diante da janela da sala de visitas parece falar ao filho e a nós, ao mesmo tempo. O "mas" intercalado com a apresentação que nos faz o narrador do homem que então nos fala – é o Sr. Ramsay, agora nós o sabemos – e seguido de "não vai estar bom" nos mostra de que modo os conflitos entre sentimentos de naturezas distintas habitam a mente do menino. Se há positividade e possibilidades na voz da mãe, há desconfiança e dúvida nas palavras do pai. Por isso, é preciso mostrar o que o "mas", dito calmamente pelo Sr. Ramsay, provocou em James. E o narrador, ao nosso lado, nos explica a cena, pois James não diz mais nada:

> Tivesse um machado fácil, um espeto ou qualquer arma que abrisse um buraco no peito do pai e o matasse, ali na hora, James o pegaria. Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay despertava no peito dos filhos com sua mera presença; de pé, como agora, fino feito uma faca, estreito feito uma lâmina, com um largo sorriso sarcástico, não só pelo prazer de desiludir o filho e lançar ridículo na esposa, que era dez mil vezes melhor do que ele em todos os aspectos (pensava James), mas também por alguma certa vaidade pelo acerto de seu juízo. O que ele dizia era verdade. Era sempre verdade. Ele era incapaz de dizer inverdades; nunca falseava um fato; nunca alterava uma palavra desagradável para atender ao prazer ou à conveniência de qualquer mortal, e muito menos dos próprios filhos, os quais, nascidos de sua carne, deviam aprender desde a infância que a vida é difícil, os fatos inflexíveis e que a jornada até aquela terra fabulosa onde nossas mais vivas esperanças se extinguem, nossas frágeis embarcações soçobram nas trevas (aqui o sr.

> Ramsay aprumava as costas e estreitava os olhos azuis miúdos no horizonte), exige, acima de tudo, coragem, verdade e a força de resistir. (WOOLF, 2013, p. 8)

Em nosso ponto de vista, essa passagem é decisiva para entendermos o lugar ocupado pelo Sr. Ramsay em sua família. O narrador, que conhece os Ramsay e, ao nosso lado, os observa em férias, ao mesmo tempo em que nos conta acerca de suas particularidades, parece certo quando fala sobre a vontade de James diante do "mas" dito por seu pai. Na cena que ora observamos, nos movimentamos entre o momento em que o Sr. Ramsay comenta a ida ao farol, o que o narrador nos diz sobre a reação de James (conhecemos os pensamentos de James em relação ao pai), os sentimentos dos filhos diante do pai e o modo como o Sr. Ramsay, magro, sarcástico e de olhos azuis (segundo a descrição feita pelo narrador) conduz sua vida e os ensinamentos que dá a seus filhos.

Quando lemos "(...) de pé, como agora, fino feito uma faca", entendemos como o estilo indireto livre nos ensina a pensar e a perceber que há diferenças enormes entre a presença e a ausência de "como agora" no período. Conduzidos pelo narrador, nós estávamos próximos dos pensamentos de James acerca do pai, depois sabemos que o Sr. Ramsay provoca confusões nos sentimentos dos filhos e, então, retornamos à sala de visitas dos Ramsay, na ilha de Skye porque o narrador utiliza a imagem que construímos em nossa mente como exemplo para que também nós possamos conhecer o Sr. Ramsay; por isso ele diz: "de pé, como agora" e, imediatamente, sabemos que a imagem do pai aterroriza os filhos e até mesmo o narrador considera que o Sr. Ramsay é inflexível em suas decisões, com enorme necessidade de mostrar aos filhos e aos amigos que sua palavra é incorrigível, mesmo que a Sra. Ramsay alimente qualquer possibilidade na imaginação dos filhos.

O estilo indireto livre é empregado com maestria por Virginia Woolf. Nós, que nos distanciamos dos extremos relativos aos leitores ingênuos e sentimentais, também nos sentimos intimidados pelo Sr. Ramsay e, como se já não estivéssemos certos de sua rigidez, de sua estreiteza de lâmina, somos trazidos à sala de visitas dos Ramsay mais uma vez, após termos ouvido do narrador que o Sr. Ramsay ensinava aos filhos a dificuldade da vida desde a primeira infância, agora por uma explicação entre parênteses: "(aqui o sr. Ramsay aprumava as costas e estreitava os olhos azuis miúdos postos no horizonte)". Tal postura é familiar ao narrador e aos que conhecem o Sr. Ramsay – nos parece que essa seja a imagem que ele preserva e que, também na sala de visitas, ao dizer "mas", fosse essa a sua postura. Talvez ele não tenha dito nada além disso, mas talvez sua forma de ficar parado olhando para o horizonte, com meio sorriso nos lábios fosse o bastante para trazer à memória de todos um comportamento que era característico dele e do qual os filhos sentiam medo.

As idas e vindas que fazemos no tempo, diante das percepções de James, dos outros filhos e do narrador sobre o Sr. Ramsay nos mostram que "(...) não sabemos muito bem quem 'possui' a palavra" (WOOD, 2014, p. 23), mas não somos mais aqueles leitores ingênuos que se perguntam o tempo todo quem disse o quê, tampouco nos demoramos ou nos cansamos, insistindo em falas que pertençam a determinadas personagens. O que nos interessa nas páginas inicias de "A Janela" são as relações humanas originadas da realidade e trabalhadas pelo discurso ficcional, de modo que nos reportamos para uma janela imaginária e, como uma espécie de *flaneur*[12] que não anda pelas ruas, mas que percorre distâncias incalculáveis através da memória (nossa, das personagens, do narrador), possamos entender alguns motivos que dificultem ou mesmo impossibilitem proximidades nas relações, mesmo as mais próximas.

Em "A Janela", além de compreendermos melhor as dificuldades de James e dos irmãos diante do pai, temos a oportunidade de construir imagens particulares e muito bem definidas para o que estamos lendo: a palavra é trabalhada a partir de uma clareza objetiva, porém psicológica, e nós, se ainda não conhecíamos a possibilidade de intercalar vozes sem longas pausas discursivas, precisamos reconstruir nosso horizonte de expectativas[13] para nos convencermos de que estamos olhando pela janela que dá para o cotidiano em férias da família Ramsay e acompanhar tudo o que nos dizem a família e o narrador sobre as relações em torno do casal Ramsay.

Desse modo, além de termos constatado algumas dificuldades no convívio dos Ramsay, aprendemos que as palavras, sob determinadas organizações formais e discursivas, nos convencem a participar de universos diferentes dos nossos e a observar cenas, circunstâncias e realidades diferentes das nossas, mas possíveis para nós. É assim que aprendemos e ensinamos através da Literatura: nos detivemos apenas em duas, dentre as 219 páginas de **Passeio ao Farol** (1927), romance repleto de motes para estudos literários, historiográficos, estruturais (sempre que forem respeitados os limites do texto, sob risco de superinterpretações) e de ensinamentos para a vida, mas constatamos que participamos (um pouco) da narrativa, olhando através de uma janela, imaginária porém muito convincente, em companhia de um narrador capaz de calar e dar voz às personagens, de modo que pudéssemos construir nossas considerações sobre que vimos dessa janela, oferecida pelo romance de Virginia Woolf.

[12]Ou o "observador apaixonado" é aquele que anda pelas ruas, observando as pessoas, a multidão e seus costumes. As expressões *flâneur* e "observador apaixonado" foram retiradas de **O Pintor da Vida Moderna**, ensaio publicado por Charles Baudelaire em 1863 no jornal francês *Figaro*.

[13]De acordo com Hans Robert Jauss, na sétima tese da Estética da Recepção, é preciso que o leitor reconstrua suas expectativas diante de uma obra todas as vezes em que elas foram confrontadas com elementos novos em um texto. In: **A História da Literatura como provação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo, Editora Ática, 1994 (p. 31).

REFERÊNCIAS

NOVAES, Adauto [et. al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAMUK, Orhan. *O Romancista Ingênuo e o Sentimental.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOD, James. *Como funciona a Ficção*. 2 ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify Portátil: 2014.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao Farol.* Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

UMA ANÁLISE DO ESPAÇO GEOGRÁFICO E DAS QUESTÕES FILOSÓFICAS DO SERTÃO MATO-GROSSENSE NO LIVRO INOCÊNCIA DE VISCONDE DE TAUNAY

Moisés de OLIVEIRA
Universidade Federal do Ceará
Leonardo Silva SIDNEY
Cristiane Maria MARINHO
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do livro Inocência, um romance escrito em 1872 por Visconde de Taunay. Em tal proposta abordaremos o desenvolvimento do Romantismo brasileiro do final do século XIX, por meio de uma orientação filosófica e geográfica inserida no processo de formação do povo brasileiro visto na concepção regional mato-grossense.Indagando aqui sobre os aspectos morfoclimáticos e fitogeográficos, que configuram o cenário descrito, e como estes influenciaram de forma significativa as construções metafísicas relativas aos costumes éticos e morais do povo sertanejo. Em uma análise da leitura espacial,explicitaremos os elementos geográficos que caracterizam o cenário ilustrado pelo autor, tais como a presença de animais, vegetação predominante, existência de relevos e os caracteres climatológicos do local, buscando assim compreender os dramas vivenciados pelos personagens do romance, e como estes fatores naturais influenciaram na cultura do povo sertanista, contribuindo como elemento determinante para o processo de formação da identidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Moral. Espaço. Regionalismo.

O AUTOR E A SUA OBRA

O escritor Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay (1843 - 1899), ou simplesmente Visconde de Taunay, publicou diversas obras literárias, muitas delas relatando as suas vivências durante a Guerra do Paraguai, de 1864 a 1870. Porém, a sua carreira como romancista só consolidou-se em 1872, com a publicação de "Inocência",considerado o melhor livro do Regionalismo brasileiro, por causa da habilidade que ele descreve o meio físico e as características culturais do sertão mato-grossense, pois, ele assimilou a cultura,nas expedições militares, absorvendo a linguagem, os hábitos e tudo de mais que a região tinha de característico. (CANDIDO, 2002)O livro “Inocência” conta uma história de amor que se passa no interior do Brasil e mostra, com tom romântico e realista, as cores daquele lugar e daqueles costumes até então inéditos na literatura.

A HISTÓRIA DO LIVRO INOCÊNCIA

A história se passa em uma fazenda localizada no interior do Sertão de Santana do Paranaíba, onde Martinho dos Santos Pereira vive com a sua filha Inocência. Pereira, um homem simples, de comportamento autoritário e presunçoso, criou sua filha longe dos olhos do mundo, submetendo-a a uma educação rígida, a fim de que ela se mantivesse casta para um casamento arranjado, no qual havia sido prometida a um negociante de gado, conhecido como Manecão: homem de índole violenta, embrutecido pelas dificuldades da vida no sertão. Certo dia, a jovem ficou muito doente e o pai encontrou-se com um jovem que caminhava pela região e que se dizia médico. Seu nome era Cirino, um excelente farmacêutico, que havia iniciado seus estudados em Ouro Preto e concluído no colégio do Caraça. Cirino hospeda-se na casa de Pereira, onde conhece a jovem Inocência que se encontrava bastante debilitada em virtude da doença. Com os seus conhecimentos, Cirino curou Inocência e apaixonou-se por sua excepcional beleza.

Passando-se alguns dias, um homem chega trazendo consigo uma carta de recomendação do irmão de Pereira, pedindo que o irmão o acolhesse em sua fazenda. Dr. Meyer era um naturalista alemão, que embarcou no Brasil com o objetivo de encontrar novas espécies de insetos e de caçar borboletas. Embora Sr. Pereira o tenha acolhido de bom grado, em sua simplicidade de homem do campo, não compreendeu os elogios proferidos pelo recém-chegado a sua filha, alimentando assim uma perigosa desconfiança. Pereira encarrega o seu criado de vigiar Inocência temendo que Dr. Meyer desrespeitasse a honra de sua casa, abusando da ingenuidade de sua filha. Neste momento, Cirino declara o seu amor à Inocência e se surpreende em ver que tal sentimento também era sentido pela moça. Em uma noite decidem se encontrar secretamente em um laranjal próximo à casa, mas não sabiam que Tico, o guarda mudo de Inocência, estava vigiando-a. Em meio a juras de amor, Cirino sugere uma possível fuga dos dois para que o amor pudesse finalmente se concretizar, mas a moça recusa-se temendo a enorme dor que essa atitude causaria a seu pai, aconselhando seu amado a procurar o apoio do senhor Antônio Cesário, que era um homem bastante estimado por seu pai.

O pai de Inocência não desconfiava de Cirino, pois via na figura do médico um amigo em que podia confiar. Mas o mesmo não era sentido em relação ao cientista, Dr. Meyer. Em uma de suas andanças descobre uma nova espécie de borboleta, e resolve batizá-la com o nome da jovem Inocência. Tal atitude despertou ainda mais a desconfiança de Pereira. Contudo, concluído os seus estudos, o cientista alemão vai embora e isso faz com que o pai da moça se tranquilize. Durante esse episódio, Cirino também sai em viagem para encontrar-se com Antônio Cesário. Manecão chega de viagem e Pereira se sente feliz, pois finalmente poderia acertar os detalhes do casamento da filha com o homem que ele escolhera. Inocência discorda do pai e recusa-se a casar com o homem, e

Pereira não entende a atitude da filha e agride violentamente inocência. Tico o revela, mediante muitos movimentos, que Cirino e Inocência alimentavam um amor proibido. Manecão, com o orgulho traído, sai em busca de Cirino e criminosamente assassina o jovem médico. Algum tempo depois, Inocência se vê obrigada pelo pai a se casar com o assassino do amado e a tristeza toma conta da bela jovem levando-lhe à morte.

INOCÊNCIA E O ROMANTISMO NO BRASIL

O Romantismo no Brasil significou um movimento que a literatura tornou-se nacionalista, quebrando a dependência que existia com Portugal, obtendo então as suas próprias características, que para Candido é "uma tomada de consciência que se estabelecia como posição pré-portuguesa ou antiportuguesa" (2006, p. 98). Nesse contexto de um romantismo voltado para o território nacional, foi que surgiu o movimento regionalista, o qual nasceu do contato da elite cultural com o homem do campo, visto na época como provinciano e arcaico.

O livro "Inocência" se destaca, nesse âmbito, por ser considerado a melhor obra regionalista já escrita no Brasil. De acordo com Bosi (1978, p. 160):

> No âmbito de nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere Inocência em simplicidade e bom gôsto, méritos que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado, se fizeram em quase tôdas as línguas cultas.

O ESPAÇO GEOGRÁFICO E OS ASPECTOS CULTURAIS EM INOCÊNCIA

A utilização do espaço geográfico se tornou um elemento importante para a literatura no Romantismo, pois nesse movimento a natureza se tornou peculiaridades locais, envolvendo componentes geográficos, históricos e culturais. Para o desenvolvimento da análise aqui proposta, tomaremos como base os princípios fenomenológicos e existencialistas, levando em consideração a cultura, os valores e a subjetividade humana, a fim de compreender as relações do homem com o espaço vivido. Em outras palavras, podemos aqui sustentar que iremos tomar pressupostos da Geografia Cultural. Segundo o geógrafo francês Paul Claval, é somente por meio do conhecimento das características culturais que podemos compreender a paisagem. Claval escreve:

> Não há compreensão possível das formas de organização do espaço contemporâneo e das tensões que lhes afetam, sem levar em consideração os dinamismos culturais. Eles explicam a nova atenção dedicada à preservação das lembranças do passado e à conservação das paisagens (CLAVAL, 1999, p. 420).

A paisagem está diretamente ligada às características culturais, pois o homem é um ser que produz o espaço se relacionado de diferentes formas com a natureza. Ele pode destruir os ambientes naturais para criar cidades de concreto ou interagir de forma harmoniosa, comportando-se como um ser integrado. Paisagem é o domínio do visível e não se forma apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc. É o conjunto de objetos que nosso corpo alcança e identifica (SANTOS, 1988).

No romance "Inocência", é muito marcante os aspectos culturais descritos pelo autor, sendo ela a principal característica do livro e o que levou a sua popularidade.A história é contada na Vila de Sant'Ana do Paranaíba, região que atualmente se localiza as cidades de Paranaíba, e Inocência no Estado do Mato Grosso do Sul, é uma área estratégica, pois está no limite entre os Estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás (Taunay, 1872).Nessa época a população do interior do Brasil ainda era muito pequena.Podemos então afirmar que a região era bem isolada, porém muito importante para o período, pois o Brasil e os demais países, da América do Sul, travaram guerra contra o Paraguai, no qual o Visconde de Taunay participou.

Por meio de inúmeras expedições militares, Taunay conheceu de perto a diversidade das paisagens brasileiras, aprendendo a cultura dos povos e parte de suas historias. Tal fato lhe possibilitou ser reconhecido como um dos autores pioneiros a empregar expressões linguísticas usadas em diversas regiões a seus personagens, gerando assim uma mistura harmoniosa entre ficção e realidade retratada mediante os antigos costumes e espaços físicos, descritos pelo autor em questão. Essa tendência ficou conhecida como romance regionalista, no qual se buscava mostrar o Brasil ao povo brasileiro, desenvolvendo no individuo a ideia de um país grandioso, rico em costumes e tradições até então desconhecidos por muitos, formando uma nova concepção de identidade nacional[1].

Mediante as paginas do romance, o autor busca apresentar aspectos peculiares existentes nessa identidade nacional, formada pelos mais diversos costumes regionais, sendo um dos mais evidentes o antigo sistema patriarcal ainda existente na vida do homem do campo, na qual os filhos são submetidos aos caprichos dos pais com grande reverencia e respeito. Entre outros aspectos, Taunay busca também explicitar a visão machista do homem sertanejo por meio de seu personagem Pereira, que tece argumentos absurdos contra as mulheres demonstrando assim a antiga cultura de uma superioridade masculina.

Contudo é importante ressaltar que, embora o autor criticasse tais costumes, ele parece nos apresentar um homem vitima dessa antiga tradição, pois se, por um lado Pereira era um homem bruto e de visão machista que sacrificou a felicidade da filha, para manter a honra da família onde sua palavra era lei, por outro, ele era um homem simples, de boa índole que embora tenha feito escolhas erradas, amava a sua filha incondicionalmente. A história de "Inocência"exprime aspectos

socioculturais encontrados no sertão do Mato Grosso, que possuí características particulares em virtude de suas especificidades morfoclimáticas e fitogeográficas.

O cenário do livro "Inocência" está localizado no interior do Brasil, em uma região que segundo Aziz Ab'saber (2003), é chamada de Chapadões tropicais interiores com cerrados e matas-galerias, ou Domínio Morfoclimático e Fitogeográfico do Cerrado. O Cerrado corresponde, de maneira geral, ao clima tropical típico ou sub-úmido, com verões chuvosos e o inverno seco. A vegetação de cerrado é adaptada a essa sazonalidade, sendo do tipo caducifólia, ou seja, perde as folhas na estação seca para evitar o excesso de transpiração. No geral, a vegetação é esparsa com a maioria das árvores com caráter retorcido e de casca grossa, com inúmeras gramíneas cobrindo o solo.Os solos são profundos e ácidos, com alto teor de Alumínio, o que acaba sendo um elemento limitante ao desenvolvimento de algumas espécies vegetais.

Existe grande diversidade de Cerrados, como os Campos limpos e sujos, Campos Cerrados, Cerrados e Cerradão. A diferença entre eles é a quantidade de vegetação florestada, sendo os Campos limpos os com menor densidade e o Cerradão com a maior, se assemelhando muitas vezes com florestas tropicais densas. Podemos perceber a diferença dos tipos de Cerrados na fala de Taunay (1872, p. 3), quando ele compara a vegetação da região do sertão mato-grossense com os demais que ele conhece. Segundo ele escreve:

> Ora e a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta

O livro também retrata um problema ambiental muito comum no Cerrado que são as queimadas naturais ocasionadas pelo clima quente e seco em boa parte do ano. Segundo Taunay."Se falham essas chuvas vivificadoras, então, por muitos e muitos meses, ai ficam aquelas campinas, devastadas pelo fogo" (1872, p.3). Apesar das condições que o Cerrado impõe, o homem do campo se adapta a aquele ambiente e à monotonia do trabalho. Sente-se deveras feliz. Nada lhe perturba a paz do espírito ou o bem-estar do corpo. Nem sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar (TAUNAY, 1872, p. 6).

O sociólogo Antony Giddens atentou para essa estreita relação entre natureza e sociedade. Comumente a ideia de natureza está fortemente ligada a uma paisagem campestre distante da correria dos grandes centros urbanos. Contudo essa ideia reforça uma visão errônea de que natureza é tudo aquilo que existe longe das intervenções humanas. "Mas 'natureza', neste sentido, realmente preserva traços há muito associados à sua separação da intervenção humana. Em muitas tradições, é claro, a natureza foi personalizada; era o domínio dos deuses, espíritos ou demônios" (GIDDENS, 1997 p.97). Esse primitivo pensamento de atribuição dos eventos naturais a manifestações divinas

influenciaram a cultura dos antigos povos indígenas elaborando assim um complexo sistema moral que regido pela vontade dos deuses manifestados mediante a implacável força da natureza.

Muitos filósofos, ao longo da historia, compartilharam do mesmo pensamento acerca da influência climática sobre a cultura dos povos. Montesquieu dizia que *"o calor excessivo diminui a força e a coragem dos homens" (*MONTESQUIEU, 1996.) O próprio Aristóteles em seu "Livro Quarto da Política" diz que: "[...] Os povos que moram nos países frios e nas diversas partes da Europa são, em geral, audaciosos, porém inferiores em inteligência e iniciativa. Por esse motivo é que eles sabem manter sua liberdade". (ARISTÓTELES, 2001 p. 129).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo isso, fica explicito a relação entre as condições geográficas e a cultura de um povo, esse tipo de pensamento é conhecido como "determinismo ambiental"que, como vimos, é um pensamento antigo nos pensadores e que foi trazido para a geografia por meio da escola alemã, tendo Friedrich Ratzel como maior expoente de seu pensamento.

> Não podemos fugir das influências precisas de nosso ambiente, principalmente das que atuam em nossos corpos; lembro as que se referem ao clima e à oferta de alimentos. É sabido que também o espírito encontra-se sob influência dos caracteres gerais do cenário que nos cerca. Mas, por outro lado, o grau que essa influência desempenha vai depender, em grande medida, da força da vontade que a ela resista. Podemos nos defender dela, contanto que o queiramos. Um rio que, para um povo preguiçoso, constitui um limite para um povo decidido pode não ser uma barreira [...] não há coação nem nenhuma lei inflexível, mas sim amplos limites, dentro dos quais o homem consegue impor a sua vontade e até mesmo seu despotismo. E é isto precisamente que tanto dificulta todos os estudos sobre a relação entre história e ambiente natural, a ponto de podermos falar apenas de gerais especificadas. Pois há um fator nessa relação, nessa ligação, que não é precisamente calculável para cada caso isolado, porque é livre; trata-se da vontade humana (RATZEL, 1906, p. 36).

Taunay apenas representou, em forma de arte, todos os conceitos e preconceitos da época a respeito do povo sertanejo, além de conhecer o território que ele descreve, fazendo então um trabalho de um verdadeiro geógrafo. As marcas culturais que ele releva mediante do seu livro revela que ele é capaz de observar todos os aspectos da paisagem e todas essas qualidades e competência fez com que ele presenteasse a sociedade com o maior romance regionalista escrito por corta da sua sutileza e aplicabilidade em diversas épocas.

REFERÊNCIAS

AB' SABER, Aziz. *Os domínios de Natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas***.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ARISTÓTELES (384-322 a. C*). Política. Livro Quarto*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil.* São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP: Ouro sobre Azul, 2009.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural.* Florianópolis, Editora da UFSC, 1999.

MONTESQUIEU. *O Espírito das Leis.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RENAN, Ernest. *Oeuvres complètes*. Paris: Calmann-LévyÉditeurs, 1947.

RATZEL, F. *Lasrazas humanas.* Barcelona: Montaner y Simon, 1906. v 1.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia.*Hucitec. São Paulo. 1988.

TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Saraiva, 2009.

UMA RÁDIO TROVADORESCA: LITERATURA E ARTES TRAZENDO AS TIC PARA A SALA DE AULA – RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Talita de Souza MASSENA
Matheus Henrique da Fonsêca BARROS
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano - IF Sertão PE

RESUMO

O presente trabalho pretende mostrar um exemplo de prática pedagógica que privilegiou a compreensão do conteúdo didático da área da Literatura – o Trovadorismo, e a criatividade discente de trabalhar com esse conteúdo, inserindo-o em sua realidade diária, associando-o com sua vivência e contemporaneidade através do projeto denominado "Rádio Trovadoresca". Acredita-se que a competência discursiva está intrinsecamente ligada à compreensão de mundo de qualquer que seja a época histórica que se queira observar e aprender e a atividade serviu como ferramenta para testar essa crença – objeto de vários estudos conceituados. Como resultados, tivemos a produção de programas radiofônicos representando o Trovadorismo com "roupagem" de século XXI, unindo a Literatura com a Música e a Informática em turmas de 1º Ensino Médio.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; rádio; TIC.

RÁDIO CULTURAL E SABER ESCOLAR

Para entendermos a importância do rádio no cenário da interação interpessoal e dos programas radiofônicos para as relações sociais, precisamos fazer um breve histórico. Na década de 30 do século passado, um intelectual alemão chamado Bertold Brecht defendia a tese de que o rádio poderia ser um instrumento que ampliaria as vozes dos que costumeiramente não eram ouvidos, como também seria um canal de interação para que o ouvinte também pudesse se expressar, conectando-se ao mundo. Ou seja, a rádio deveria ser um instrumento dialógico de comunicação. No Brasil o educador Paulo Freire, nos anos 60, já havia desenhado um projeto de alfabetização de adultos denominado MEB: Movimento de Educação de Base, utilizando o rádio como principal ferramenta. Esse projeto, que compunha a ideia de Anísio Teixeira de associar comunicação à educação, previa criar 15 mil radiopostos, mas foi interrompido pelo golpe militar de 64.

Na linha de concepção do que hoje se conhece por "educomunicação", o interacionismosociodiscursivo (ISD) postula, em suma, que

> "as ações humanas devem ser tratadas em suas dimensões sociais e discursivas constitutivas, considerando a linguagem como principal característica da atividade social dos homens, que interagem no intuito de se comunicar, por meio de atividades (coletivas) e ações (individuais) de linguagem, concretizadas por intermédio de textos de diferentes

> gêneros. Dentro desse quadro, o termo **agir** é utilizado para designar toda a forma de intervenção orientada de um ou vários seres humanos no mundo. (BALTAR, 2008, p. 187)

Trazendo o instrumento "rádio" para a sala de aula, é possível prever uma sutil transformação nos alunos que participam da atividade de produção de programa radiofônico, em partes por perceberem minuciosamente como se dá o passo-a-passo da confecção do programa, em partes por terem que transformar determinado conteúdo didático em conteúdo midiático, com todas as suas especificidades.

Com relação ao letramento midiático radiofônico, a análise da mídia convencional e de como se dá o processo de criação de um programa abordando determinado tema, favorece a abertura a uma leitura diferenciada, podendo influenciar decisivamente na construção de uma mídia do futuro. Além disso, o acesso a essas práticas permite modificar o modelo convencional de letramento escolar, ainda mecânico, individualizado, centrado no domínio da escrita como tecnologia desvinculada da vida social. Assim, a utilização da rádio como instrumento didático permite conduzir uma ampliação significativa das competências linguísticas do aluno, modificando-lhe também a capacidade interdiscursiva e a criatividade, além de todos os aparatos tecnológicos de que pode dispor.

LETRAMENTO LITERÁRIO E LETRAMENTO TECNOLÓGICO

É inegável que a sociedade do Século XXI tem uma faceta diferenciada no tocante ao tratamento com a informação. A explosão do uso de eletrônicos e de redes sociais, o acesso vasto à internet possibilitou outra interação com informações em tempo real e com velocidade estonteante. O aprendiz está cada vez mais conectado, mas apresenta, em contrapartida, certa dificuldade em interpretar, em filtrar, em selecionar ou até mesmo em encontrar as informações corretas das quais precisa. O professor perdeu totalmente o papel de "detentor" do saber e passa a assumir o papel de mediador do contato do discente com esse mundo de informações com as quais ele tem contato.

Surge, nesse cenário, a necessidade do "letramento", em diferentes vertentes. Kleiman (2003) discute o papel do formador no processo de apropriação e uso da tecnologia escrita, propondo que ele assuma uma função de agente de letramento, organizando, em contextos situados, atividades de linguagem que permitam o desenvolvimento, nos discentes, de múltiplos letramentos como o literário, o acadêmico, o midiático, o digital, o jurídico, em cinema, em música, etc.

Reafirme-se que, para o sucesso dessa nova empreitada por parte do professor, é necessário que ele mesmo esteja moldado às novidades exigidas pela contemporaneidade.

É necessário entender o termo 'letramento', utilizado aqui, como o domínio de atividades e ações de linguagem (de qualquer tipo) que tem um sujeito em contextos especializados, o que vai lhe dar poder de agir em sociedade utilizando-se desse domínio.

De posse desse entendimento, cabe então o questionamento a respeito da encantadora estratégia de inclusão digital, quando se minimiza o processo de oferecer tecnologia resumida a recursos e produtos, esquecendo-se de oferecer os caminhos para um acesso efetivo, para que assim todos possam usufruir de todas as possibilidades que a rede oferece. Isso sim configuraria o processo de letramento digital ou tecnológico, pois o professor estaria sinalizando ao aluno como tirar o máximo proveito de um recurso que passa a fazer parte de seu cotidiano.

INOVAÇÃO TECNOLÓGICA COMO INOVAÇÃO PEDAGÓGICA

No ambiente educacional, o professor deve estar continuamente renovando seu fazer pedagógico, com vistas a um melhor resultado, ou à melhoria de uma prática, ou mesmo a uma adequação às necessidades de determinada turma com especificidades distintas. Assim, ele busca inovar. O que não significa inventar novos produtos ou artefatos, mas inventar novas formas de trabalhar com um produto/artefato/ideia que já esteja no "mercado" há tempos. Segundo Coscarelli (2003), o atributo novo ou velho não está no produto, no artefato em si mesmo, ou na cronologia das invenções, mas depende da significação do humano, do uso que fazemos dele.

Assim, ao observarmos a busca contínua por resultados mais significativos para o aluno, no manejo com o conhecimento didático/científico trabalhado em sala de aula, percebe-se que

> O que os professores fazem a cada dia de sua vida profissional para enfrentar o problema de ter que ensinar a um grupo de estudantes determinados conteúdos, durante certo tempo, com a finalidade de alcançar determinadas metas, é conhecimento em ação, é Tecnologia (SANCHO, 1994, p. 28).

Esse deve ser o traço contínuo e consciente do fazer pedagógico e científico docente na atualidade: associar os mecanismos de que dispõe, tanto novos quanto os mais antigos, com o conhecimento que se quer provocar no discente, orientando-o a inovar seu contato com as informações recebidas, para direcionar conscientemente o que se pretende fazer com elas.

A ATIVIDADE PROPOSTA

O projeto da produção de um programa radiofônico em sala de aula nasceu da necessidade de levar o aluo a compreender efetivamente a produção literária proveniente das características sociais da época do Trovadorismo, fugindo do lugar-comum de transmissão de nomenclaturas e exemplos finalizados em si mesmos para a realização de uma avaliação escrita.

No universo técnico e tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia e com a ampla difusão das TIC na sala de aula, pensou-se em excitar a criatividade dos alunos das três turmas de 1º ano do Ensino Médio de 2015, dos cursos de Informática e de Agropecuária,

propondo-lhes a produção de um programa de rádio, de modo a explicar e exemplificar as características do Trovadorismo mas com toda roupagem do Século XXI.

Outrossim, percebeu-se a necessidade de apresentar àqueles adolescentes um meio de comunicação já bem desconhecido na comunidade: o rádio. Essa falta de conhecimento e de contato se dá, primordialmente, por dois motivos: não há rádio nem na cidade nem se capta sinal de rádio dos municípios circunvizinhos; e pela preferência da geração Y (e Z!) em utilizar aplicativos *online* pelo celular para ter acesso ao seu repertório musical e em utilizar a televisão ou o computador para ficar a par das notícias e outros interesses.

Assim, além do conhecimento didático sobre o Trovadorismo e suas expressões literárias, haveria também o conhecimento social acerca de um programa de rádio (com análises da quantidade e da qualidade de informações a quem se tem acesso através do rádio), com todo o aparato que circunda esse mundo: vinhetas, entonação da voz do locutor, quadros do programa, adequação da linguagem e do vocabulário, etc. Aqui entrou o conhecimento também da área da Informática com os *softwares* que poderiam ser utilizados pelo aluno para editar músicas e gravar vinhetas e recursos auditivos especiais para incrementar o programa. Assim, o aluno foi inserido, de maneira natural, ao mundo das TIC para compor sua aprendizagem, sendo ele mesmo coprodutor de seu próprio conhecimento.

Para criar os programas, cada grupo buscou, pela internet, conhecer programas de sucesso de várias rádios FM, para então, formatarem seu programa, adequando-o à proposta de trabalho: trazer o Trovadorismo para o século XXI – toda a expressão linguística retratou os dias atuais, mas no vocabulário predominaram palavras trovadorescas; as músicas veiculadas (pedidas pelos "ouvintes") retrataram as cantigas trovadorescas (de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer) e as outras produções literárias do Trovadorismo (novelas de cavalaria e prosas doutrinárias) também foram inseridas no programa radiofônico, nas mais inusitadas e criativas demonstrações: entrevistas, enredos de filmes em cartaz, carta do leitor, contação de histórias, interpretação de radionovelas.

Durante todo o processo de produção dos programas, os alunos contaram também com suporte dos professores de Música e de Informática, num produtivo trabalho interdisciplinar, para as necessidades de manuseio de mídias e *softwares* para adequação musical.

As apresentações dos programas foram feitos por sala, com a equipe explicando posteriormente a escolha de cada música tocada e a composição dos programas, identificando os traços e características trovadorescas que desejaram evidenciar em cada quadro ou parte do programa. Depois, socializou-se cada programa nas três turmas. A avaliação aconteceu analisando-se a amostragem e explicação das equipes sobre o que se intencionaram retratar das produções

literárias do Trovadorismo, a adequação das músicas utilizadas, a variedade de quadros do programa, além de aspectos linguísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se trabalhar com recursos diferenciados na sala de aula, voltados ao reforço da aprendizagem do aluno, provocando a análise do que está sendo estudado e tentando associá-lo ao seu dia-a-dia, percebe-se uma espécie de resposta positiva no comportamento discente, porque ele estará sendo considerado como protagonista de sua aprendizagem, ele terá responsabilidade no seu aprender, ele poderá filtrar, analisar, questionar e adequar as informações que o professor medeia de modo a ter compreensão efetiva.

A interdisciplinaridade une conhecimentos e fazeres pedagógicos, provendo o aluno de uma unidade didática que só traz benefícios aos envolvidos no processo ensino-aprendizagem.

A utilização das TIC na rotina escolar promove o letramento digital, tecnológico e social e aumenta a possibilidade de desenvolvimento das habilidades linguísticas, interpretativas e discursivas do educando, além de prepará-lo para a atuação efetiva na sociedade como cidadão capaz de filtrar e adequar as informações de que necessita.

A proposta da produção de um programa de rádio como forma de demonstrar a compreensão acerca de um conteúdo de Literatura – o Trovadorismo – permitiu um trabalho interdisciplinar utilizando as TIC dentro da sala de aula e resultou em criações autênticas e inusitadas, comprovando a aprendizagem discente do conteúdo e de todos os vieses que a atividade favoreceu.

REFERÊNCIAS

BALTAR, M. *Competência discursiva e gêneros textuais:* uma experiência com o jornal em sala de aula. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

_____. O conceito de tipos de discurso e sua relação com outros conceitos do ISD. In: *O interacionismosociodiscursivo:* questões epistemológicas e metodológicas. Campinas-SP, Mercado de Letras, 2007.

_____. *Multimídia na escola:* letramentos e gêneros textuais. Caxias do Sul, 2008. Inédito.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COSCARELLI, Carla Viana (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio:* o veículo, a história e a técnica. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

FILHO, André B. *Gêneros Radiofônicos:* os formatos e os programas em áudio. São Paulo: Paulinas, 2003.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler:* em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1981.

_____ *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 31. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

KLEIMAN, A. *Significados do letramento.* Campinas: Mercado de Letras,1995.

_____ *A formação do professor:* retextualização e práticas de letramento. Campinas: Unicamp/Fapesp, 2003. Inédito.

_____ Processos identitários na formação profissional: o professor como agente de letramento. In: CORRÊA, M. (Org.) *Ensino de línguas: letramento e representações.* Campinas-SP: Mercado de Letras, 2005.

RIBEIRO, V. *Letramento no Brasil*. Reflexões a partir do INAF. São Paulo: Global, 2003.

SANCHO, Juana Maria. "La tecnología: um modo de transformar el mundo cargado de ambivalencia." In: *Para uma tecnologia educativa.* Barcelona: Horsori, 1994.

SOARES, M. *Letramento:* um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica,1998.

_____Letramento e escolarização. In: RIBEIRO, V. *Letramento no Brasil.* Reflexões a partir do INAF. São Paulo: Global, 2003.