

# UNILETRAS

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS - ESTUDOS LITERÁRIOS

# UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR

João Carlos Gomes

VICE-REITOR

Carlos Luciano Sant´Ana Vargas

DIRETOR DO SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Jeane Silvane Eckert Mons

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Marly Catarina Soares

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

Dilma Heloisa Santos

## UNILETRAS

EQUIPE EDITORIAL

Marly Catarina Soares

Rafael Munhoz

REVISOR ORTOGRÁFICO

Marlon Magno

REVISOR LÍNGUA INGLESA

Thaís de Andrade Jamoussi

CONSELHO EDITORIAL

Agnès Levécot - (Sorbonne - Paris)

Alexandre Soares Carneiro - (UNICAMP)

Angélica Soares - (UFRJ)

Clarice Nadir Von Borstel - (UNIOESTE)

Danglei de Castro Pereira - (UEMS)

Fernando de Moraes Gebra - (UNILA)

Luciana Marino do Nascimento - UFAC (Universidade Federal do Acre)

Luís Isaías Centeno do Amaral (UFPEL)

Marcus Vinicius de Freitas - (UFMG)

Maria Cristina de Almenida Mello Laranjeira - (Universidade de Coimbra)

Maria Cristina Fernandes Salles Altman - (USP)

Maria Marta Furlanetto - (UFSC)

Maria Tereza Amodeo - (PUCRS)

Orna Messer Levin - (UNICAMP)

Pedro Carlos Louzada Fonseca - (UFG)

Regina Dalcastagnè - (UnB)

Rosane Cardoso - (UNIVATES)

Rozana Aparecida Lopes Messias - UNESP/ASSIS

Tânia Regina Oliveira Ramos - (UFSC)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG)

Valdirene Zorzo-Veloso - (UEL)

Vilson Leffa - (UCPel)

ISSN 0101-8698

# UNILETRAS

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS - ESTUDOS LITERÁRIOS

V. 33, N. 1

JAN./JUN. 2011

*Editora*  
UEPG

CAPA  
Luísa Cristina dos Santos Fontes

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA  
Marcia Smaniotto

TIRAGEM  
500 exemplares

---

UNILETRAS (Universidade Estadual de Ponta Grossa). Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras. Ponta Grossa, PR, Brasil, 1979 -

Anual de 1979-2007.  
Semestral 2009-.

ISSN 0101-8698 - impresso                      CCN 078192-4  
1983-3431 - on-line

---

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Periódico referenciado pelo Projeto Qualis-Capes  
Revista indexada em GeoDados: <http://www.geodados.utfpr.edu.br/>  
[www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html](http://www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html)  
[www2.univille.edu.br/biblioteca](http://www2.univille.edu.br/biblioteca)

CORRESPONDÊNCIA/DISTRIBUIÇÃO/PERMUTAS

Revista Uniletras  
Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Departamento de Letras Vernáculas  
Praça Santos Andrade, nº 1  
Ponta Grossa – Paraná – 84010-919  
Fone: (42) 3220-3376  
E-mail: [uniletras@uepg.br](mailto:uniletras@uepg.br)  
<http://www.revista2.uepg.br/index.php/uniletras>

**Permutas:** [intercambio@uepg.br](mailto:intercambio@uepg.br)

**VENDAS** - Editora e Livrarias UEPG  
Fone/fax: (42) 3220-3306  
E-mail: [editora@uepg.br](mailto:editora@uepg.br) / [livraria@uepg.br](mailto:livraria@uepg.br)  
<http://www.uepg.br/editora>

# Sumário

## Apresentação

7

Profundezas do tempo no romance português do último quarto do século XX

**Agnès Levécot**

9-28

A espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles,  
Adélia Prado e Renata Pallottini

**Angélica Soares**

29-41

Ensino de língua portuguesa: focalizando as práticas discursivas

**Maria Marta Furlanetto**

43-59

A poesia realista de Bernardino Lopes

**Danglei de Castro Pereira**

61-74

Cidade de papel e floresta: uma leitura de A represa: romance da Amazônia,  
de Océlio Medeiros

**Luciana Nascimento**

75-86

O *brasildeutsch* em enunciados no ato de cozinhar

**Clarice Nadir von Borstel**

87-98

Getúlio Vargas, dramaturgo: o político e a construção da personagem

**Marcus Vinicius de Freitas**

99-112

Sobre a narrativa cubana contemporânea: O estilo *noir* de  
Leonardo Padura Fuentes

**Rosane Cardoso**

113-126

Tradução e ideologia: tradição e ruptura na tragédia *Electra*, de Eurípides

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**

127-140

Língua portuguesa no ProJovem Urbano

**Cláudio Roberto Pinheiro**

141-165

“Gripe hespanhola”, morte e subjetividade na *Estrada Perdida* de Telmo Vergara

**Fábio Augusto Steyer**

167-187

### **Resenha**

Resenha. Traduções de Cioran são relançadas no Brasil

**Alexandre Soares Carneiro**

191-196

**Normas para encaminhamento de trabalhos**

197

## **Apresentação**

A Uniletras, revista do Departamento de Letras, tem apresentado nos últimos algumas inovações importantes na sua forma de circulação para melhor atender seus objetivos de oportunizar o desenvolvimento e a ampliação da área de atuação e promover maior integração da comunidade à vida universitária.

Durante os 30 anos de publicação ininterrupta, a Revista Uniletras avançou em direções inimagináveis tornando-se um espaço legítimo de discussão e reflexão sobre os assuntos pertinentes a área de Letras e afins. Este número apresenta uma renovação no seu conselho editorial com renomados professores de diferentes instituições de ensino superior do Brasil e do exterior.

Para acompanhar a evolução tecnológica, no ano de 2007, a Revista Uniletras passou a circular também on-line, além da circulação impressa, disponível no site <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/index>. Com essa iniciativa ampliamos e aprimoramos os laços com a comunidade acadêmica e não acadêmica do mundo da web.



## Profundezas do tempo no romance português do último quarto do século XX

### Depths of time in the portuguese romance of the last quarter of the 20<sup>th</sup> century

Agnès Levécot\*

---

**Resumo:** Os romances portugueses do último quarto do século XX apresentam características comuns quanto à representação do tempo. O discurso irônico dos escritores convida para uma releitura do presente à luz do passado. Através da reinterpretação dos grandes mitos nacionais, questionam a imagem identitária que o país se forjou ao longo dos séculos, que perpetua as mentalidades e condiciona a sua evolução. Reenviando o discurso individual para uma problemática nacional, propõem revisitar e reavaliar a História para esclarecer o tempo que lhes é contemporâneo. As estruturas circulares e as “mises en abyme”, múltiplas e interativas, realçam narrativamente o tema do eterno retorno que revela a preocupação essencialmente ontológica dos autores. Permitem englobar os diferentes níveis temporais numa dimensão superior: a universalidade.

**Palavras-chave:** Romance português. Tempo. Pós-modernidade. Metaficção historiográfica.

**Abstract:** Portuguese novels written in the last quarter of the twentieth century present the same characteristics for the representation of time. The ironical discourse is an invitation to reread the present in the light of the past. Through the reinterpretation of the great national myths, the writers question the identity image the country has been building for centuries, the one which perpetuates mentalities and influences its evolution. By transferring the individual discourse to a national problem, they propose to revisit and reassess History so as to throw light on a time which is contemporary to them. The circular structures and the multiple and interactive ‘mises en abyme’, reinforce the theme of the eternal return which reveals the authors’ ontological concern. They enable the inclusion of different temporal levels within a superior dimension: the universality.

**Keywords:** Portuguese novel. Time. Post modernity. Historiographic metafiction.

---

O século XX literário parece atormentado pela questão do tempo. Essa obsessão tem a ver com a rapidez das mutações e com a consequente diminuição dos períodos históricos: a ciência moderna, e em particular a

---

\* Maître de conférences – Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Professora de Literatura Contemporânea Portuguesa e Africana de Língua Portuguesa, autora de **Le roman portugais contemporain: profondeur du temps**. Paris: Editions de l’Harmattan, 2009. 327p. <agneslev@gmail.com>

revolução tecnológica e informática, revolucionou a noção de tempo, reenviando o indivíduo para o desconforto da instabilidade. Essa preocupação manifesta-se em todas as artes e especificamente na produção romanesca: a literatura contemporânea encontra uma das suas principais fontes de inspiração na complexidade do tempo individual e coletivo, intrinsecamente ligado à posição do homem no mundo.

Destas noções dimanam as mudanças de categorias das personagens e do tempo no espaço metamorfoseado do romance. Há sempre mais, por aquém e para além do que se diz, do que se vê, do que se faz, do que se sente: descobrir as camadas profundas do mundo e, portanto, dos textos que refletem esse mundo passa por uma indagação relativa ao tempo.

No entanto, a expressão dessa consciência evoluiu conforme as épocas. Por mais que Santo Agostinho tenha mostrado que a experiência fictícia do tempo produzida pela configuração narrativa é fundamental na sua maneira de suprir a impossibilidade de uma experiência real deste mesmo tempo, só no século XX é que este questionamento se alargará ao campo da literatura. Será o *nouveau roman* francês que romperá verdadeiramente com a concepção romanesca tradicional, jogando com as construções e procedimentos narrativos que obrigam a uma leitura menos passiva e portanto mais construtiva: o romance ganha uma nova forma em que o dinamismo produtivo do ato de configuração tem implicações fortes sobre a representação do tempo. O *nouveau roman* propõe, com essa ruptura, novas formas de expressão da experiência temporal: a narração não se limita mais em refletir ou em representar um tempo preexistente e a elaboração textual produz o seu próprio tempo, diferente da experiência da realidade. Como o demonstra Paul Ricœur, (1986) ela permite levar até as consequências mais produtivas a espacialização do tempo, ou seja, a sua representação conceptual, a linguagem constituindo então o único meio à disposição do homem para ele se deslocar no tempo, apoiando-se na sua memória e numa função que é própria da linguagem: a sua função evocadora.

Essa problemática torna-se crucial na época pós-moderna em que se procuram modos de representação artística da experiência do tempo que permitam exprimir a nova relação que o homem estabelece com a modernidade. Às “verdades fortes” dos grandes relatos de legitimação da época moderna opõe-se então uma polifonia de “minirrationalidades locais de interpretação” (RICŒUR, 1986. p.14) que resistem à irracionalidade global. O romance português pós-moderno não escapa a essa tendência. Antes, pelo contrário,

parece inscrever-se quase totalmente nela: a produção romanesca do último quarto do século XX participa daquilo que E. Lourenço define como sendo “uma insólita remitificação iconoclasta de acontecimentos-chaves do [nosso] percurso europeu e universal” (LOURENÇO, 1980, p. 74).

O conjunto dos romances do período considerado (1975-2000) são categorizados por Carlos Reis segundo três grandes tendências: (REIS, 1996) a primeira é fruto do fascínio sobre certos autores, como José Saramago ou Mário de Carvalho, da história nacional, próxima ou remota. A segunda tendência, cujo principal representante é António Lobo Antunes, caracteriza-se pela valorização da efabulação narrativa. A terceira categoria é constituída por romances que o ensaísta qualifica de “verdadeiras narrativas da revolução (a política e a da linguagem)” (REIS, 1996, p.44-45). Deste grupo fazem parte numerosas escritoras, como Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Olga Gonçalves, Lídia Jorge e Wanda Ramos. O romance português dessa época apresenta de fato inovações em que o corpo da linguagem se revela tão necessário quanto o compromisso com o presente histórico: realidade histórica e linguagem alcançam uma situação-limite que não pode ser ultrapassada senão pela reestruturação. O que a ficção moderna portuguesa evidencia é uma linguagem que é também corpo da história. Por isso, entre outras consequências, numerosas personagens escrevem ou formulam o desejo de escrever: a escrita também representa para elas uma maneira de se afirmarem, de se emanciparem, libertando-se do presente e investindo no futuro. Além disso, a escrita dentro da escrita provoca um espelhismo que desmultiplica os planos espaciais e temporais.

Assim, a partir do presente, a narração convida ao mesmo tempo para o regresso em direção ao passado e à projeção para um futuro possível. Os diferentes posicionamentos das personagens no tempo vivido, desejado ou imaginado, configuram o que Carlos Cunha, a propósito das personagens de Vergílio Ferreira, qualifica, numa expressão ao mesmo tempo paradoxal e apontando para uma totalidade constituída de particularidades, “mundos (im) possíveis” (CUNHA, 2000). Confrontando-se com uma realidade difícil de compreender e de aceitar que os mergulha naquilo que Miguel de Unamuno caracterizava de “sentimento trágico da vida”, as personagens, e, através delas, os seus criadores, viram-se para uma outra verdade possível.

Esses “mundos (im)possíveis” aparecem sob diferentes temas que uma leitura assídua e global da produção romanesca portuguesa dos finais do

século XX nos leva a considerar como características comuns e constantes temáticas: quando se cruzam os diferentes olhares romanescos sobre a sociedade portuguesa, distinguem-se uma temática geral e subtemas similares, ou próximos, integrados em narrativas muito diferentes umas das outras, em contexto espaço-temporais mais ou menos variados, mas sempre situados em Portugal.

Nas narrativas intimistas ou nas ficções historiográficas, que constituem as duas grandes categorias genológicas do período literário aqui estudado, as personagens mergulham num presente disfórico de indefinição identitária, temática que se insere tanto na crise ideológica pós-moderna como no contexto português pós-25 de abril. O presente nelas representadas divide-se em três principais dimensões por nós assim determinadas: o “tempo da sobrevivência”, o “tempo do silêncio”, e o “tempo da errância”. As personagens perdem-se nos labirintos de um presente que não consegue libertar-se do peso do passado. Solitários, os indivíduos caracterizam-se pela sua incapacidade em comunicarem, a inadaptação ao seu tempo e ao seu meio social: vivem num mundo de *la montre cassée*,<sup>1</sup> de ruínas, de silêncio e de errância. Paul Ricœur explica que o presente é a categoria temporal menos apta a uma análise original e autêntica, “en vertu de sa parenté avec les formes déchués de l’existence, à savoir la propension de l’être-là à se comprendre en fonction des êtres donnés et maniables qui sont l’objet de son souci présent, de sa préoccupation”<sup>2</sup> (RICŒUR, 1983, p.117). O presente é portanto o tempo a partir do qual se constrói o questionamento ontológico do indivíduo que procura situar-se dentro da sua época e da sua sociedade. À dificuldade ontológica de viver o momento presente acrescenta-se então o peso do passado sociocultural que se perpetua de maneira mais ou menos marcada. A vida de todos os homens, lembra Fernand Braudel, (1993) é orientada pelas marcas deixadas pelo seu passado: o espaço em que vivem, as formas que os aprisionam e decidem da sua existência, as regras éticas, conscientes ou inconscientes, às quais obedecem, as crenças religiosas e filosóficas, a sua própria civilização, são realidades que têm uma vida muito mais longa que a nossa. Essas realidades convocam imediatamente a noção de tradição: não no sentido da verdade adquirida a

<sup>1</sup> “Relógio partido”, título da obra de Tiphaine Samoyault: **La Montre cassée**. Paris: Verdier, 2004. Col. Chaoïd.

<sup>2</sup> “[...] por causa do seu parentesco com as formas destituídas da existência, ou seja, a propensão do ser a compreender-se em função dos seres dados e manipuláveis que são objetos da sua preocupação presente” (tradução nossa). RICŒUR, Paul. Temps et récit III: le temps raconté. Paris: Editions du Seuil, 1985. p. 117. Col. Points Essais.

partir da experiência do passado, mas, retomando as definições de P. Ricœur (1985), como uma “tradicionalidade” (p.400-401).

A “tradicionalidade” que fundamenta geralmente a evolução das sociedades, tem, nos romances que estamos a estudar, um significado particular: impregna o presente de maneira negativa, pois perpetua o passado sob formas ancestrais que parecem travar, ou mesmo impedir, a evolução das mentalidades. O tempo parece coalhado, simbolizado, em muitos relatos, pela imagem dos relógios parados. As pessoas são vítimas da fatalidade da tradição e de um passado recente carregado de desilusão que se inscreve dentro do presente e o corrompe. Recobrada a liberdade, os indivíduos confrontam-se paradoxalmente com o silêncio, com a incomunicação, herança de um passado em que a palavra era calada e que não conseguem vencer. Vivem no isolamento, aquele que lhes é imposto e aquele que eles próprios criam. Parecem errar no seu tempo, numa indefinição identitária profunda e insolúvel que os arrasta para um abismo de incertezas. Frente à sua incapacidade em constituírem-se como possíveis Teseus que venceriam o seu Minotauro, ou seja em modelar o mundo em função dos seus desejos e dos seus ideais, alguns procuram no entanto sair do labirinto que representa a sociedade em que estão inseridos. Mostram então comportamentos mais ou menos extremos de indagação identitária, às vezes pela revolta, às vezes pela renúncia, como também por uma via transcendental, pelo reconhecimento e pela prática da arte, e nomeadamente da escrita.

A primeira imagem que parece dominar as personagens é portanto a da *montre cassée*: vários relógios desregulados ou parados simbolizam o desacerto ou a paragem do tempo. Enquanto passa o tempo exterior, deixando as suas marcas, estagna o tempo interior sujeito ao peso da tradição e opõe a sua subjetividade à objetividade do tempo cósmico. O tempo da ficção fica atravancado quando se encontram o tempo íntimo e o tempo exterior, como também as três temporalidades contraditórias que são o tempo cronológico da vida, a consciência íntima do tempo e o tempo histórico do mundo.

Associada à imagem da *montre cassée*, a imagem da ruína configura a corrosão e a destruição do mundo presente: ruína dos corpos, envelhecimento que os leva inexoravelmente em direcção à morte, e ruína dos ideais, fenómeno pós-moderno e particularmente relacionado em Portugal com o acontecimento maior daquele período histórico português: a Revolução do 25 de abril. Ligada ao mito da decadência que acompanha cada fim de século, expressa no século XIX português pela geração de 1970, a poética da ruína, respondendo à decepção do período pós-revolucionário, não deixa de ser um sintoma

literário de uma crise mais geral, a da pós-modernidade que se exprime através dos conceitos de fragmentação e de desconstrução. O mito da decadência pertence à mitologia da modernidade, integra numerosas redes míticas muito complexas, ligadas à noção de tempo humano, de busca das origens, do porvir, de metamorfose, e relaciona-se com a mutação incessante do mundo. Esse mito prende-se por isso aos mitos da idade de ouro, da queda, do paraíso perdido, do homem primordial, o eterno retorno etc. Tem a ver também com o mito mais moderno do progresso, e embora a sua expressão seja particularmente forte na produção literária de que estamos tratando, não deixa de ser o reflexo mais geral da ocidentalização que ganha todos os continentes.

No romance português aqui estudado, o tema da ruína testemunha uma preocupação ontológica e uma consciência aguda da condição humana: exprime a degradação das coisas humanas, e deplora um tempo que escapa ao poder humano e só deixa vestígios mutilados. Dentro da desestruturação do real e dinâmica da degradação, os muros, os corpos e as ideias sofrem a passagem do tempo. A fragmentação de uma realidade enfraquecida, as incertezas dos homens que lutam contra a realidade e contra as suas contradições, configuram a experiência da perda, perda da harmonia, da confiança num porvir totalizante, e perda de uma utopia. Dessa maneira, as personagens confrontam-se com uma crise que se manifesta pela deterioração do presente quotidiano e se traduz por uma degradação generalizada: degradação biológica dos corpos, degradação axiológica da harmonia familiar e social, em que as ruínas, representadas materialmente em vários romances, simbolizam metonimicamente a impossível construção identitária individual e coletiva.

Por outro lado, a tentativa de exorcização da morte pela sua enunciação constitui igualmente, através das preocupações circunstanciais das personagens, a formulação de um questionamento existencial e ontológico de numerosos autores. “L’on ne peut écrire que si l’on reste maître de soi devant la mort, si l’on a établi avec elle des rapports de souveraineté”, comenta Maurice Blanchot (1988, p.110)<sup>3</sup>. Para além da representação realista da sociedade que descrevem, os escritores precisam, de fato, desenvolver a temática da ruína para serenar a sua relação com a própria morte, sem a qual não poderiam animar o silêncio da literatura. Esse silêncio nutre-se de outros

---

<sup>3</sup> “Só se pode escrever se conservarmos o domínio sobre a morte, se estabelecermos com ela uma relação de soberania.” BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Folio Essais, n. 89, Gallimard 1955, Ed., p. 110, mars 1988.

silêncios: os dos mundos habitados pelas personagens. Destrutor ou construtor, traduzindo o tempo da dificuldade ou o tempo da evasão, um silêncio de múltiplos significados invade os romances do período estudado. Geralmente devido a uma dificuldade ou impossibilidade de comunicação, abre, raras vezes, para uma revelação. Na maioria dos casos é um silêncio que pesa. A incomunicação leva as personagens a situações extremas de solidão, de desespero e de indefinição identitária. Este último questionamento é quase permanente e mais particularmente desenvolvido nas obras de A. Lobo Antunes, V. Ferreira, M. Velho da Costa, F. Botelho ou T. Gersão. O silêncio pode ser derivado de uma insuficiência, de uma inadequação da linguagem (o indizível), ou de uma impotência do sujeito enunciator (afasia). Pode expressar uma recusa, uma rejeição do discurso social ou do interlocutor. Mas é muitas vezes a principal manifestação de um mal-estar ligado à dificuldade ou incapacidade de comunicação com o Outro. Depois do 25 de abril de 1974, restabelecida a liberdade de expressão, a sociedade portuguesa é devorada por uma vontade frenética de comunicação: toda a gente parece exprimir-se à vontade, mas a comunicação verdadeira não se estabelece. Vivam em família ou isolados, as personagens não sabem e/ou não podem comunicar as suas ideias, ainda menos as suas emoções. A solidão e o silêncio que resultam desta incapacidade são temas transversais a toda a produção romanesca deste período literário. As casas familiares, assim como os lugares de vida social – cafés, pastelarias e bares –, constituem microcosmos isolados, lugares de vazio existencial onde os indivíduos procuram situar-se nos limites estabelecidos que parecem intransponíveis. As estruturas do passado pesam de tal maneira que as personagens não conseguem realizar-se como indivíduos e procuram desesperadamente definir a sua imagem num mundo indefinido e inconsequente. Os seus movimentos desenham percursos erráticos, no espaço e no tempo, labirintos cuja saída não encontram. O desespero consequente a este malogro leva-os muitas vezes à tentativa de suicídio. O tempo presente, segundo I. Allegro Magalhães, (1987) é “um tempo de interrogações aproximativas e de busca inacabada” (p. 81). Essa inquietação encontra as suas raízes num passado não resolvido de uma tradição que não se adapta à evolução da sociedade. A crise identitária parece geral e manifesta-se de maneira mais ou menos trágica conforme as personagens. Marcados pela decadência de um país que, entre as mutações do mundo moderno e as mudanças políticas internas bruscas, não parecem encontrar a sua própria via, perdem-se num labirinto de renúncia e de incomunicação, criando eles próprios, por falta de reatividade ou de empenho, as condições do seu próprio isolamento.

Fortemente tingidos de ironia e humorismo, os romances desta época questionam esse comportamento dando uma visão particularmente disfórica e pessimista de um Portugal contemporâneo atarraxado no seu passado. As dúvidas e a indefinição que reinam no seio da sociedade portuguesa, configuradas por personagens que sofrem um profundo e aparentemente irreduzível desalento, parecem no entanto encontrar um princípio de solução na análise deste passado, análise que poderá abrir vias para a possível reconstrução de uma identidade, individual e coletiva.

A revistação do passado passa pela exploração de duas vias complementares: a memória individual e a memória coletiva que se alimentam das diferentes dimensões do tempo. A memória individual das personagens permite reconstruir uma certa memória coletiva que é, por sua vez, explorada ironicamente pelos autores através da reinterpretação de grandes mitos portugueses, convidando para uma releitura crítica do presente através do passado. Pela reinterpretação dos grandes mitos nacionais, questionam a imagem identitária que o país se forjou ao longo de mais de cinco séculos e que condicionam a sua evolução: estruturas socioeconômicas, alienação das mentalidades, que se perpetuam através dos mitos da fundação da nacionalidade, dos descobrimentos, do sebastianismo e da revolução. Os autores reenviam o discurso individual para uma problemática nacional e propõem uma revisitação e uma reavaliação da História para esclarecer o tempo que lhes é contemporâneo.

Inadaptados ao seu tempo, as personagens viram-se para o seu passado individual e coletivo. O percurso memorial tem como finalidade compreender-se melhor e procurar uma explicação aos paradoxos e às contradições do mundo a que pertencem. A afirmação do presente e a preocupação do porvir faz-se pelo recordar do passado individual e/ou pela identificação com figuras históricas nacionais. Memória individual e memória coletiva são então indissociáveis e de uma depende forçosamente a outra, apoiadas ambas em objetos e lugares que, correspondendo a um indivíduo, representam e perpetuam a coletividade à qual pertencem.

A análise do tratamento da memória na produção narrativa considerada apresenta uma dupla dificuldade que nos esforçamos por ultrapassar. Por um lado, a memória não pode por si só constituir o quadro de um discurso sobre o tempo e a história – que o discurso seja individual ou coletivo, nunca é suficientemente fiável para isso. Por outro lado, nenhum quadro de referência é aplicável a um discurso da memória por causa da multiplicidade das representações e das interpretações que permite. No entanto, determinamos

aqui a sua função, inspirando-nos em dois principais pensadores: o filósofo Paul Ricœur e o sociólogo Maurice Halbwachs. O filósofo ajuda-nos a mostrar que a escrita da memória não recupera os fatos, mas sim que os recria. A formulação teórica do sociólogo serve-nos para afirmar que a memória individual é indissociável da memória coletiva. Ora, pelo processo de rememoração, contado por eles próprios ou por um narrador extradiegético, as personagens evocam o seu percurso pessoal e o contexto em que ocorreu. Esta é precisamente uma das características desta produção romanesca: como prova disso, bastam as epígrafes e os *incipit*, que logo situam os relatos no passado individual de uma personagem e/ou de um coletivo, de um grupo social ou histórico. Trata-se de realçar aqui, segundo as palavras de P. Ricœur (2000, p.68), a “visée de la *mémoire* en tant que gardienne de la profondeur du temps et de la distance temporelle”.<sup>4</sup> Pois a memória é outra maneira de dizer o tempo: só se apaga se não for conservada, transformada e transmitida. Por isso, no fim do romance de Teolinda Gersão (1995), *Casa de cabeça de cavalo*, ela é metaforizada numa vela que se apaga pouco a pouco, derretendo lentamente, diluindo simultaneamente a lembrança dos acontecimentos relatados e a voz de quem os lembrou.

Passado e presente são assim vividos como tempos tangenciais, muitas vezes pelo intermédio de objetos que provocam as rememorações. Os objetos funcionam como uma chave que permite o acesso à memória; eles permitem o regresso ao passado e, portanto, à coexistência, às vezes confusa, entre memória/recordação e vivência do presente. A linguagem, designando e contando objetos, permite dar-lhes uma dimensão fictícia e portanto temporal. São muitos os exemplos e só daremos aqui alguns entre os mais significativos. É particularmente interessante o tratamento que Lídia Jorge faz dos objetos que Walter deixou de herança à sua filha em *O vale da paixão*. Ouçamos o pensamento da filha, olhando para a manta e o revólver de soldado do pai:

[...] ela queria dizer que havia objetos que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser lembrança. Passavam a ser fluido imaterial, a entrar e a sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória, para aí ficarem alojados no fundo da vida, persistindo ao lado dela. (JORGE, 2004, p.34)

---

<sup>4</sup> “[...] o objetivo da memória como guardiã da profundidade do tempo e da distância temporal”.

Na casa de *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís,<sup>5</sup> outros objetos se transmitem de geração para geração: a colher de prata cujo estado gasto configura o estado da família, as chávenas trazidas de Cantão por antepassados (p. 78), as espingardas que lembram a existência dos homens ausentes ou desaparecidos (p. 84). Nos romances de António Lobo Antunes (1999), os objetos também têm um papel muito relevante: assim as máscaras trazidas de Angola em *Esplendor de Portugal*, por exemplo, que acompanham o percurso da personagem, relembrando-lhe constantemente as suas origens mestiças.

No entanto, no que diz respeito à memória, as fotografias têm o papel mais significativo: sendo objeto mnésico por excelência, elas aparecem recorrentemente. Participam da busca identitária das personagens que procuram nelas os sinais do passado individual. Elas materializam o laço cronológico entre o passado e o presente, e o fragmento temporal que representam tem tanto a ver com o passado como com o presente e o futuro. Essa função é particularmente notável nos romances estudados que são, na maioria dos casos, relatos genealógicos em que os exemplos individuais alimentam a memória coletiva com uma certa visão da sociedade, particularmente no que diz respeito às estruturas familiares. Assim, entre os grupos que influenciam o pensamento coletivo, dois são especialmente bem representados: o grupo familiar, que perpetua a memória tradicional, e o grupo feminino que parece opor-se a esta mesma memória. Memória familiar e memória feminina são tempos coletivos de ordem diferente, mas que se integram e excluem simultaneamente. O que estes romances dão a ver, atrás desta confrontação, é finalmente um destino coletivo, o de um país que não consegue refazer-se de um passado heroico e/ou traumatizante.

A revisão do passado é por isso um dado constante, formulado de maneira mais ou menos explícita: o passado nacional pode aparecer só como pano de fundo (*o vale da paixão*, de L. Jorge, ou *Lucialima*, de M. Velho da Costa); mas também pode constituir o essencial do tempo diegético (*Memoorial do convento*, de J. Saramago, ou *Um deus passeando pela brisa da tarde*, de M. de Carvalho). Para denunciar os erros do passado e a perpetuação dos comportamentos e dos mitos que impedem a construção de um futuro nacional diferente, são reinterpretados e questionados os grandes mitos da história nacional, da fundação da nacionalidade, dos descobrimentos, do

---

<sup>5</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. [1. ed. 1980]. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1995.

sebastianismo,<sup>6</sup> da guerra colonial e da Revolução dos Cravos. Os heróis nacionais são destituídos e os esquecidos da História reabilitados na memória coletiva: “Uma coisa se tornara clara: os grandes heróis não interpretam o espírito do povo”, diz uma personagem de A. Bessa-Luís (1994, p.39).

A complexa relação que os Portugueses mantêm com a sua história é assim largamente exposta. É notável que todos os relatos se passam em Portugal, mesmo quando o contexto não é explicitamente determinado por referências precisas: de um período recente ou mais afastado no tempo, os dados históricos são questionados de maneira mais ou menos direta.

Vários períodos da história portuguesa são referidos, desde a formação da nacionalidade (SARAMAGO, 1989) até épocas recentes, (BOTELHO, 1998) passando pelo período áureo do século XVIII, (SARAMAGO, 1982) a guerra colonial<sup>7</sup> e a entrada na União Europeia (SARAMAGO, 1986). Para categorizar esses relatos em função do passado histórico que evocam, privilegiamos o grau de distanciamento das personagens para com as circunstâncias históricas vividas por elas e propomos uma divisão categorial em dois grandes grupos. No primeiro grupo entram os romances em que o percurso individual ganha sobre os acontecimentos que só aparecem para caracterizar os comportamentos dos indivíduos.<sup>8</sup> São narrativas realistas (*O vale da paixão*, de L. Jorge), por vezes hiper-realistas (*Ensaio sobre a cegueira*, de J. Saramago) ou tendentes para o fantástico (*Casa de cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão), em que o contexto é evocado metaforicamente, pois são as personagens que, pelo seu pensamento e suas ações, configuram o contexto socio-histórico. O segundo grupo é constituído por narrativas em que as personagens dependem dos acontecimentos históricos. Este grupo ainda pode ser dividido em dois subgrupos: os romances, geralmente muito realistas, cujo tempo diegético se

---

<sup>6</sup> O mito sebastiânico é hipostasiado através de várias personagens: Belchior, em *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, dedica-se à realização de uma “obra sebastica”; André, em *Lusitânia e cavaleiro andante*, de Almeida Faria (1980), não consegue concretizar o seu ideal lusófono; José Saramago, em *História do cerco de Lisboa*, evoca anacronicamente a desapareição do rei.

<sup>7</sup> Referida de maneira mais ou menos explícita em quase todas as narrativas.

<sup>8</sup> *O mosteiro* (1980), de A. Bessa-Luís; *Explicação dos pássaros* (1981), de A. Lobo Antunes; *Dramaticamente vestida de negro* (1994), *Contadoras de histórias* (1998), de Fernanda Botelho; *Casas pardas* (1977), *Lucialima* (1983), de Maria Velho da Costa; *Mandei-lhe uma boca* (1987), de Olga Gonçalves; *Para sempre* (1983), *Na tua face* (1993), de Vergílio Ferreira.

situa num passado recente,<sup>9</sup> em particular o período envolvendo o ano de 1974,<sup>10</sup> e os relatos qualificados por Linda Hutcheon de “metaficções historiográficas”, (HUTCHEON, 1988)<sup>11</sup> que mergulham num passado histórico mais ou menos afastado do presente.

Neste jogo de espelhos temporais, a reflexão das formas permite uma reflexão acrescida das ideias. Esse princípio é benéfico para o enriquecimento ideológico do relato, constata E. Lourenço (1993), que vê nele um “duplo movimento que se articula em *ideologia-texto* e *texto-ideologia*” (p.63). Desta relação entre texto e ideologia se nutre a nossa análise: os acontecimentos históricos e as circunstâncias socioeconômicas são largamente questionados qualquer que seja a importância que o relato lhes dá. Os narradores constroem e destroem simultaneamente o tempo, sem cair no entanto no discurso ideológico fácil de reconhecer. Mas a releitura do passado também permite sublinhar o que existe de ficção nos discursos oficiais e na construção que cada um faz da realidade. Os aspectos negativos do passado são lembrados e reelaborados, preenchendo os espaços em branco do esquecimento e permitindo ao leitor a multiplicação das interpretações possíveis, trazendo-lhe a consciência do seu próprio grau de alienação. A História refere-se ao que já sucedeu quando a ficção imagina o que se poderia ter passado: trata-se então de um questionamento do caráter ideológico da História positivista que ignora e reduz ao silêncio a verdade das relações humanas, pisadas pelas noções de pátria, de nação, de glória, que continuam vivas no imaginário português. Se as narrativas a que nos referimos aqui apresentam uma parte da realidade histórica, sabemos no entanto, graças aos estudos de P. Ricœur (1985), que os rastros da História, mesmo escritos, não são mais fiáveis que a memória individual: o filósofo mostra que quando contamos o passado, tentando reconstituí-lo com fidelidade, não deixamos de o “representar”. Relato histórico e relato ficcional têm assim muitos pontos comuns, a começar pela sua subjetividade inerente à ação de contar. Demonstrando este fato, os autores contemporâneos

<sup>9</sup> *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (1988); *Percursos*, de Wanda Ramos (1981); *Eis uma história* (1991), de Olga Gonçalves.

<sup>10</sup> *Crônica do cruzado osb.* (1976), de A. Bessa-Luís; *Tetralogia*, de Almeida Faria; *Fado alexandrino* (1983), *Esplendor de Portugal* (1997), de A. Lobo Antunes; *Villa Celeste* (1985), de Hélia Correia; *Alexandra Alpha* (1987), de J. Cardoso Pires; *Ora esguardae* (1982), de Olga Gonçalves.

<sup>11</sup> *Um deus passeando pela brisa da tarde* – tempo da Lusitânia romana (1994), *A paixão do conde Fróis* – guerras luso-espanholas do século XVIII (1986), de Mário de Carvalho; *História do cerco de Lisboa* – reconquista de Lisboa pelos cristãos no séc. XII (1989) e *Memorial do convento* – reinado de dom João V (1982), de José Saramago; *Lillias Fraser* – terremoto de 1755 (2002), de Hélia Correia.

portugueses querem, por um lado, chamar a atenção para o abuso que foi feito das grandes figuras históricas nos relatos convencionais, mostrando que a memória da nação foi e continua a ser orientada em função de contingências de ordem social, política e ideológica que obram no sentido de legitimar o poder das classes dominantes. Por outro lado, sabem que, por esta razão ou por outra, como as que têm a ver com a mera transmissão material das informações, as fontes históricas não são forçosamente credíveis. Propõem então ao leitor um jogo hermenêutico que esclarece a sua própria visão da história do seu país.<sup>12</sup> A literatura portuguesa do fim do século passado denuncia e caricatura o apego dos Portugueses ao seu passado glorioso: nos seus textos, a imagem de grandeza é reduzida à banalidade, à normalidade e à trivialidade num processo que atomisa as grandes verdades historiográficas opondo o digno ao trivial.

A reflexão sobre o passado histórico, a reavaliação que pode ser feita à luz do presente e a revalorização daquilo que foi esquecido pela memória coletiva participam da dimensão universalizante desta produção romanesca que nos avisa do perigo da alienação. A dimensão reflexiva dessas narrativas desmultiplica-as numa “mise en abyme” temática e estrutural que demonstra que os vaivéns da história de Portugal são paradigmáticos da história da humanidade: esta não é senão um eterno recomeço a que nenhuma circunstância particular se pode opor. Graças a múltiplas “mises en abyme”, a metaficção historiográfica reenvia para as condições de um futuro possível: nos acontecimentos que relata e analisa, a historiografia mostra os limites da alteridade do futuro sem por isto renunciar a uma possível repetição. Mas, para ir em direção ao futuro, é preciso reconciliar-se com a sua própria história e com a História. Ora, a desilusão do presente em relação a um futuro do passado que não se pôde realizar porque demasiado utópico, impediu esta reconciliação. Embora, na incerteza do porvir, persista uma esperança, o tempo para ou coagula-se na morte (real ou simbólica) ou na escrita. Por um lado, o futuro leva forçosamente à morte. Por outro lado, a escrita é a única realização cujo resultado concreto poderá perdurar depois dessa morte. Enquanto a horizontalidade do quotidiano presente desenha a perda da identidade e a morte iniludível, a verticalidade da transcendência preserva a vida dos que se projetam num estado de devaneio,<sup>13</sup> criando um universo imaginário que lhes permite perenizar-se. À procura do

---

<sup>12</sup> Como exemplo paradigmático, o personagem, revisor de profissão, que está a rever uma enésima versão da *História do cerco de Lisboa*, decide mudar o curso do relato historiográfico substituindo um SIM por um NÃO a respeito da ajuda dos cruzados ao rei português quando do cerco de Lisboa pelos mouros.

<sup>13</sup> Cf. conceito de “rêverie” de Gaston Bachelard em *Poétique de la rêverie* (1960).

absoluto e da eternidade, alimentam-se de intemporalidade encenando, por exemplo, a sua própria morte. Transcendem a sua condição terrestre, e o seu percurso ganha a forma de ciclos vitais perpetuados através da morte simbólica. Acontece então o que Maurice Blanchot (2003, p.27) qualifica de “metamorfose do tempo” que atrai “numa fundura indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas em que o passado se abre para o porvir que repete, para que tudo o que vier volte a ser sempre, outra vez e outra vez”.

Ora sabemos que, nas narrativas que nos interessam, o presente reenvia quase sempre para o passado e abre muito pouco para o futuro. Quando este é considerado pelas personagens, é-o em termos disfóricos, por alguns até através de visões apocalípticas. Uma tensão existe, no entanto. Por um lado, querem acreditar ainda na possível realização daquilo que foi sonhado; por outro lado, considerando a situação presente, temem que o futuro sonhado seja apenas utopia. Não sabem de que lado se virar: “Eis-me entre fastos passados e nefastos futuros”, declama com pessimismo uma personagem de Almeida Faria.<sup>14</sup>

Mas os romancistas não questionam os sonhos utópicos dos portugueses apenas através dos temas acima referidos. Também o fazem através de numerosos procedimentos narrativos de superposição temporal. Entre o presente da escrita do livro e o passado recente que é contado, o movimento cronológico não é apenas invertido: existe também um vaivém entre passado e futuro que muitas vezes revela a instabilidade da situação presente: “já estava com saudades do que nos havia de acontecer”, exclama Sara, personagem de Olga Gonçalves (1987, p.60), mostrando assim a sua dificuldade em posicionar-se no eixo do tempo.

Os romances a que nos referimos foram todos escritos depois da data fulcral do 25 de abril de 1974: por isso, a escrita conhece o futuro do passado que relata. Na maioria das narrativas, a voz do narrador não esquece, mesmo quando finge que ignora, que fala a partir desse outro tempo que é o seu, futuro do passado relatado. A voz narrativa, analéptica e proléptica, acentua os laços existentes entre o tempo passado contado e o tempo da escrita que se perpetuará. Por outro lado, a noção de vaivém entre um tempo e outro é reforçada, temática e estruturalmente, pelo tema do eterno retorno. Narrativas circulares, circulação das vozes narrativas, “mises en abyme” múltiplas e

---

<sup>14</sup> J.C. em *Cavaleiro andante*. 1. ed. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1987. p. 56.

interativas arrastam o leitor para uma dimensão que vai para além da simples evocação do contexto nacional. Os romances do período estudado apresentam construções especulares que fazem entrecruzar-se os níveis de narração e de enunciação, projetam os relatos num movimento simultaneamente ‘englobante’ e aberto para um infinito que tende para o universal. A metáfora da circularidade implica que, como numa circunferência, não exista nem princípio nem fim e, porque existe um centro, tudo vire indistinto abrindo para um tempo em que deixa de existir diferença entre passado, presente e futuro.

Entre as imagens que criam um movimento circular encontram-se o voo e a queda que pertencem à experiência comum de toda a humanidade primitiva. São imagens que frequentemente abrem e fecham os romances<sup>15</sup> ou alimentam os sonhos das personagens,<sup>16</sup> e que são enfatizadas pela presença tão obsessiva quanto simbólica dos pássaros,<sup>17</sup> certas personagens podendo assim ser assimiladas a Dédalos ou Ícaros dos tempos modernos. Para além disso, a presença de símbolos cósmicos indicia a vontade de recriação pelo Homem de um mundo, do seu próprio mundo, que não deixa de ser o essencial da busca humana: a busca do centro, ou seja do equilíbrio fundamental. Segundo Mircea Eliade (2000, p.31), é um caminho “árduo, semeado de perigos, porque é um rito de passagem do profano para o sagrado, do efêmero e do ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade”, que leva o indivíduo a reproduzir os movimentos arquetípicos como a busca da origem. Numerosos romances são construídos na base de estruturas circulares, espécies de círculos narrativos que confirmam a observação de J. Y. Tadié (1994, p.21): “ce qui signifie, c’est la forme”. Entre os numerosos procedimentos formais que reforçam esses círculos narrativos e realçam o tema do eterno retorno, sublinhando a estrutura circular, encontram-se as repetições. Atuando nas macroestruturas ou microestruturas, elas constituem uma espécie de fio condutor que retoma e desenvolve os principais temas como, por

---

<sup>15</sup> *Explicação dos pássaros, Fado alexandrino*, de A. Lobo Antunes; *Alexandra Alpha*, de J. Cardoso Pires, *Cavaleiro andante*, de Almeida Faria,

<sup>16</sup> Em *Memorial do convento*, de J. Saramago, o padre Bartolomeu de Gusmão constrói com Baltazar uma passarola, primeira experiência de *montgolfière*, certamente a metáfora mais rica e poética de todo o corpus estudado; em *Lucialima*, de M. Velho da Costa, a criança cega sonha em voar; em *A casa de cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão, a Virita confunde voo com tentativa de suicídio etc.

<sup>17</sup> Em muitos romances de A. Lobo Antunes; em *O vale da paixão*, de L. Jorge, a filha de Walter coleciona os desenhos de pássaros que lhe envia o pai; em *Lusitânia*, de Almeida Faria, os pássaros são igualmente simbólicos da relação pai/filho etc.

exemplo, o tema do voo em *Alexandra Alpha*.<sup>18</sup> Podemos ver nessa tendência uma influência do *nouveau roman* que, explica Jean Ricardou (1990), levou mais longe que os outros movimentos a organização da simetria e das repetições. As repetição ao nível da macroestrutura é particularmente significativa: a repetição de uma imagem no princípio e no fim do romance encerra o relato em si próprio, englobando-o numa unidade de tempo que lhe é própria e que se basta a si própria. Essa unidade, no entanto, constitui apenas uma “porção” de eternidade, pois a estrutura circular indica que o tempo se vai repetir num eterno recomeço. As imagens opostas e/ou complementares que abrem e fecham os romances arrastam as personagens num ciclo que é o da sua vida, com nascimento e morte real ou simbólica. O *excipit* reproduzindo o *incipit* de maneira mais ou menos literal, pela repetição de um enunciado ou de uma imagem analógica, produz um efeito de argola: as últimas páginas reenviam à situação inicial, as transformações ou mudanças intermédias parecendo então abolidas. Essas estruturas estabelecem assim uma rede de analogias entre épocas diferentes e sublinham o aspecto monótono do desenrolar histórico.

O movimento circular também é realçado pelos discursos polifônicos. Esse tipo de discursividade inscreve-se tanto no contexto artístico pós-moderno quanto no contexto histórico português por acentuar as coordenadas da proliferação e da multiplicidade. A composição do texto é afetada por numerosas ramificações ligadas umas às outras (entre as personagens principais e secundárias, entre acontecimentos factuais e imaginários, entre passado e presente, entre propostas culturais eruditas e populares etc.) que impossibilitam a seleção e a hierarquia, formando assim um todo proposto à discussão. Assiste-se nestes romances à desaparecimento ilocutória do narrador como instância narradora, e à confrontação de numerosas vozes que constituem uma verdadeira estratégia metatextual abrindo para a problemática da diferença, da multiplicidade e da ambiguidade. Essa complexidade discursiva permite configurar também personagens fragmentárias e fragmentadas, incapazes de se definirem a si próprias, apresentando versões contraditórias que mostram a impossibilidade de uma verdade definitiva e uma recusa de fixação ou de referência limite do mundo.

No corpus estudado, a verdade encontra-se algures entre a soma das linguagens reproduzidas e as visões subjetivas que constituem o todo da problemática geral do período referido, isto é, a questão da identidade nacional: o questionamento individual das personagens remete para uma interrogação

---

<sup>18</sup> O romance começa e acaba por este tema retomado de variadas formas ao longo do relato.

coletiva e as vozes plurais reunidas formam uma voz “englobante” que não é senão a voz da nação portuguesa. A esta configuração múltipla do discurso acrescenta-se a onisciência do narrador e os aforismos,<sup>19</sup> que dão uma visão alargada do mundo. Esses procedimentos abrem o relato para uma possível interpretação que ultrapasse o contexto diegético, e incitam o leitor a projetar-se para além do tempo narrado, numa dimensão mais geral e mais global.

O carácter universal da produção do discurso dos autores considerados ainda é reforçado pela riqueza intertextual que, lembrando autores de outras épocas, aprofunda a dimensão temporal do texto. Depois do que foi afirmado sobre a tendência historiográfica de vários autores, não é de estranhar que encontremos neles numerosos ecos de Fernão Lopes, de Luís Vaz de Camões e de Fernando Pessoa. Estas referências dão aos textos uma dimensão poético-filosófica: servem o questionamento sobre a consciência humana e sobre a sua relação com o tempo. A sombra de outros grandes pensadores paira ainda sobre o conjunto das obras. A questão existencial é uma constante, qualquer seja o universo diegético do relato: a via aberta por Nietzsche, Kierkegaard e, antes deles, por Aristóteles e Platão é explorada através do relato de existências particulares. A discussão implica ao mesmo tempo o pensamento individual (de cada autor) e o pensamento comum porque é inspirada por grandes correntes filosóficas como o existencialismo – e isso mesmo que os autores, nas suas entrevistas, recusem essa filiação. A expressão poética da questão passa igualmente pela reinterpretação de mitos universais, pois, como diz P. Ricœur (1985, p.193), “o mito alarga o tempo vulgar”. Por outro lado, o mito só perdura através das suas metamorfoses, as suas reinterpretações e seus desvios sucessivos. Nos romances estudados são recuperadas imagens da mitologia clássica que, trabalhadas pela imaginação e a razão, concorrem para a criação de novas significações e de novas temporalidades que são reforçadas e desmultiplicadas pelo carácter autorreflexivo. As “mises en abyme” da enunciação e o emprego recorrente da metalepse marcam a distinção entre o mundo da enunciação e o mundo do enunciado que, no entanto, se reencontram e se juntam numa dimensão temporal superior.

A produção literária considerada atinge o universal a partir do diálogo, lúcido e permanente, entre a identidade e a alteridade, entre a parecença e a diferença, permitindo descobrir através da pluralidade infinita dos seres, das tradições e das culturas, a unidade profunda do gênero humano. Assim, estas

---

<sup>19</sup> Particularmente nas obras de Bessa-Luís e Saramago.

obras desvelam, ao mesmo tempo que o alimentam, o mistério da relação entre literatura e vida. Mostram o que do ser humano é universal e eterno: através de vidas particulares imaginadas, os autores afirmam verdades válidas para todos os tempos e todas as circunstâncias; o eterno humano e o eterno sagrado são tangentes ao mundo, qualquer que seja a época, e as suas criaturas sofrem ou gozam da mesma maneira que sempre desde a Criação.

Sob uma máscara contextual muito marcada, o da crise sociopolítica vivida pelo país, o romance português pós-25 de abril apresenta, na nossa opinião, uma expressão particularmente bem conseguida da universalidade dos caracteres sociais e humanos. Mergulhados em contextos históricos específicos, em *O esplendor de Portugal* (ANTUNES, 1997) as personagens distinguem-se não pelas circunstâncias que as arrastam para as situações descritas, mas, independentemente das condições criadas pela História, pelos comportamentos que fazem delas representantes da humanidade. Frente a estas personagens colocadas em situações de vazio ideológico consequente ao período pós-revolucionário, o leitor confronta-se com a evidência de um tempo suspenso, o tempo da indefinição identitária, indeciso quanto ao itinerário para seguir no futuro e que reenvia ao tempo universal do questionamento existencial e ontológico. Se, portanto, certas narrativas apresentam parte do desenrolar dos acontecimentos sociopolíticos, permitem também e sobretudo imergir no tempo cuja profundidade, espelhada por procedimentos narrativos múltiplos, não parece ter limites. Viradas para o intimismo, interiorizando as categorias narrativas da ação, do tempo e do espaço, fazem da escrita um fluxo permanente de lembranças, percepções e aparências fugitivas. Daí a presença nesses romances de numerosos momentos autônomos, vividos com intensidade e dotados de um significado que parece preexistir a tudo. A linguagem narrativa dilui então a referencialidade dos fatos a favor de uma modulação de vozes tecidas no constante questionamento dos movimentos interiores do “eu” e, por isso, de uma destemporalização desses fatos. A produção romanesca estudada resolve assim o conflito entre a função referencial, com as suas tarefas de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a forma da mensagem. Desta maneira, consciência histórica e individualidade interpenetram-se até formarem um só corpo essencial, que nada resolve, mas que aviva as contradições dos dois universos. Engolfando-se em si próprio, o “eu” sente a angústia da alienação à qual foi submetido: procura a explicação no seu passado e na história nacional. Mas permitindo que os traumas afflorem à consciência, o sujeito parece encontrar a via da transcendência que

erige em discurso, como palavra afirmadora. Por isso, o discurso narrativo se desmultiplica em diversos impulsos ambivalentes: voz/silêncio, violência/apatia, paixão/razão, voo/queda etc., ganhando assim um poder de denúncia gerado pelas forças internas da subjetividade que opera como consciência da linguagem. É a gestação incessante de um discurso poético em que os três níveis temporais, passado, presente e futuro se fundem para achar uma explicação à realidade e para aceder a uma verdade possível. Assim, esses romances são antes de tudo a aventura da linguagem, esta que expressa e tenta explicar a aventura humana. Pois, como afirma Eduardo Lourenço (1993, p.11), “A literatura – a nossa própria existência como absoluta ficção – foi sempre um jogo, o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo.”

## Referências

- ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. [1. ed. 1997]. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1999
- BESSA-LUÍS, Agustina. **O mosteiro**. [1. ed. 1980]. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1995
- \_\_\_\_\_. **As terras do risco**. Lisboa: Guimarães & Ca Editores, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Folio Essais, n. 89, Gallimard 1955, Ed., mars 1988.
- \_\_\_\_\_. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard; Folio Essais, 2003.
- BOTELHO, Fenanda. **As contadoras de histórias**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- BRAUDEL, Fernand. **Grammaire des civilisations**. Paris: Flammarion, 1993. Col. Champs.
- CUNHA, Carlos. **Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Difel, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétitions**. Folio Essais, Paris, Ed. Gallimard, 1969/2000. n. 120, p. 31.
- GERSÃO, Teolinda Gersão. **A casa da cabeça de cavalo**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- GONÇALVES, Olga. **Mandei-lhe uma boca**. [1. ed. 1977]. Lisboa: Edorial Caminho, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**, Oxon: Ed. Routledge, 1988.
- J. C. em **Cavaleiro andante**. Lisboa: Caminho; Campo da Palavra, 1987.
- JORGE, Lídia. **O vale da paixão**. [1. ed. 1998]. Lisboa: Pub. Dom Quixote 2004.

LOURENÇO, Eduardo. Con-texto cultural e novo texto português. In: **Cadernos de Literatura portuguesa da Universidade de Coimbra**, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, n. 5, p. 74, 1980.

\_\_\_\_\_. **O canto e o signo, existência e literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea**. Lisboa: INCM, 1987.

REIS, Carlos. Romance e história depois da revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: **Regards sur deux fins de siècles (XIXe – XXe)**. Colloque franco-portugais, (Talence 27-28 mai 1994). Bordeaux: Maison des pays Ibériques, 1996. p. 44-45.

RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman**. Paris: Editions du Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul. **Du texte à l'action**. Paris: Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. **Temps et récit III: le temps raconté**. Paris: Editions du Seuil, 1985. Col. Points Essais.

\_\_\_\_\_. Paul. **Mémoire, histoire et oubli**. Paris: Editions du Seuil, 2000. Col. Points Essais, n. 494, p. 68,

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Lisboa: Ed. Caminho, Campo da Palavra, 1989.

\_\_\_\_\_. **Memorial do convento**. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1982.

\_\_\_\_\_. **A jangada de pedra**. Lisboa: Ed. Caminho; Campo da Palavra, 1986.

TADIE, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994. Tel n. 240, p. 21

Recebido para publicação em 15 de agosto de 2011.

Aceito para publicação em 15 de outubro de 2011

## A espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini

### The spacialization of time in the poetic memorialism of Cecília Meireles, Adélia Prado and Renata Pallottini

Angélica Soares\*

---

**Resumo:** Este ensaio se volta para a indissociabilidade entre tempo e espaço na memória e focaliza diferentes modos de metaforizar-se essa indissociabilidade no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini. A espacialização do tempo, juntamente com a impossibilidade de sua fragmentação em momentos estanques (exclusivamente passado, presente e futuro) e de demarcação de fronteiras entre percepção e imaginação e entre lembrança e esquecimento, além de outros aspectos da memória, remetem-nos sempre para a natureza ilimitável da memória. Essas questões serão investigadas em diálogo com diferentes pensadores (Bachelard, Bergson, Deleuze, Nora, Portella) e poetas (Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros e Guimarães Rosa).

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Memória. Espacialização e tridimensionalidade do tempo. Lembrança e esquecimento.

**Abstract:** This essay analyzes the inseparability of time and space in memory and focuses on different modes of metaphorizing this inseparability in the poetic memorialism of Cecília Meireles, Adélia Prado and Renata Pallottini. The spacialization of time along with the impossibility, on the one hand, of its fragmentation in separate moments (exclusively past, present or future) and, on the other, of the existence of boundaries between perception and imagination and between remembering and forgetting, besides other aspects of memory remind us of the boundless nature of memory. These issues are investigated in dialogue with different thinkers such as Bachelard, Bergson, Deleuze, Nora and Portella and poets as Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros e Guimarães Rosa.

**Keywords:** Brazilian Poetry. Memory. Spacialization and three-dimensionality of time. Remembering and forgetting.

---

Quando Carlos Drummond de Andrade intitulou um dos seus conjuntos de poemas “Esquecer para lembrar: Boitempo III”, metaforizava de forma superlativa, na referência essencial a um “boitempo”, a indissociabilidade entre

---

\* Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. <angelicasantosoares@gmail.com>

tempo e espaço na memória, bem como nos fazia refletir sobre o fato de que só o esquecido é lembrado. E mais ainda, nos levava a incluir na memória o esquecimento, sempre mantido latente nas lembranças. Assim, a espacialização do tempo explicitava, drummondianamente, um dos aspectos da natureza ilimitável da memória que, como defendi em *Transparências da memória / histórias de opressão*; diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, torna imprecendente separar tempo e espaço e também “fragmentar o tempo em momentos estanques (exclusivamente passado, presente e futuro); demarcar fronteiras entre percepção e imaginação, realidade e ficção; dissociar lembrança e esquecimento; limitar o sujeito da recordação a uma concepção fechada e individualizadora” (SOARES, 2009, p. 14).

Este ensaio é um convite ao diálogo com poemas de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini, nos quais se recria, de diferentes modos, a espacialização do tempo na memória, associada a diferentes aspectos da sua atuação sem fronteiras.

## 1- “Memória” e “Explicação”, de Cecília Meireles.

*A José Osório*

MINHA FAMÍLIA anda longe,  
com trajos de circunstância:  
uns converteram-se em flores,  
outros em pedra, água, líquen;  
alguns, de tanta distância,  
nem têm vestígios que indiquem  
uma certa orientação.

Minha família anda longe,  
– na Terra, na Lua, em Marte –  
uns dançando pelos ares,  
outros perdidos no chão.

Tão longe, a minha família!  
Tão dividida em pedaços!  
Um pedaço em cada parte...  
Pelas esquinas do tempo,  
brincam meus irmãos antigos:  
uns anjos, outros palhaços...

Seus vultos de labareda  
rompem-se como retratos  
feitos em papel de seda.  
Vejo lábios, vejo braços,  
– por um momento persigo-os;  
de repente, os mais exatos  
perdem sua exatidão.  
Se falo, nada responde.  
Depois, tudo vira vento,  
e nem o meu pensamento  
pode compreender por onde  
passaram nem onde estão.

Minha família anda longe.  
Mas eu sei reconhecê-la:  
um cílio dentro do oceano,  
um pulso sobre uma estrela,  
uma ruga num caminho  
caída como pulseira,  
um joelho em cima da espuma,  
um movimento sozinho  
aparecido na poeira...  
Mas tudo vai sem nenhuma  
noção de destino humano,  
de humana recordação.

Minha família anda longe.  
Reflete-se em minha vida,  
mas não acontece nada:  
por mais que eu esteja lembrada,  
ela se faz de esquecida:  
não há comunicação!  
Uns são nuvem, outros, lesma...  
Vejo as asas, sinto os passos  
de meus anjos e palhaços,  
numa ambígua trajetória  
de que sou o espelho e a história.  
Murmuro para mim mesma:  
“É tudo imaginação!”.

Mas sei que tudo é memória...

(MEIRELES, 1958, p. 201-2)

Junto à recriação do espaço/tempo no exercício memorialístico, Cecília Meireles, nesse poema, de *Vaga música*, nos aponta a inexistência de fronteiras entre memória e imaginação, levando-nos a reconhecer, conforme sintetizou Eduardo Portella, o caráter inventivo da memória: “É uma invenção da qual os elementos nos são fornecidos pela própria memória.” (PORTELLA, 2003, p. 3). A força da memória está, mesmo, em sua inclinação para metamorfosear-se e recriar-se. Manuel de Barros, em seu poema “As lições de R. Q.”, integra memória e criação ao recriar a humana necessidade de “transver o mundo”. Em verso antológico, ele registra o ato de transvisão, que diz melhor dessa natureza imaginativa da memória: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (BARROS, 1997, p. 75); uma vez que o que ficou para trás, se torna irredimível em sua realidade palpável, assim como o que, na memória, já se projeta para o futuro. Transver é, pois, a própria experiência do acontecer memorante.

Na imaginação, incidem o alargamento do pensar, a previsão e até a vigília para a possibilidade de algo relacionado aos acontecimentos presentes e passados. Relaciona-se a imaginação, no entanto, comumente à idéia do inexistente e da irrealidade, entendidos como o não verificável empiricamente. Por outro lado (o que verdadeiramente importa), é a capacidade para criar algo que, ganhando forma, se torna possível, pois há uma força prospectiva na imaginação, pela qual temos acesso a uma presentificação do ausente, a partir do percebido. Perceber e imaginar são atos simultâneos e se impregnam mutuamente embora, constantemente, tentemos diferenciá-los. O imaginar, entendido ainda, como um olhar para dentro, no qual consiste também o ato de lembrar, isto é, de guardar pela memória, permite aproximar as duas ações (olhar e guardar); visto que uma das acepções de guardar “do germânico – *wardôn* é buscar com a vista” (FERREIRA, 1975, p. 707).

O que Cecília Meireles parece dizer-nos é tudo isso e não só. É que na ação de lembrar contamos com a imaginação, pois os fatos não se revivem, reconstroem-se, recriam-se nos descontínuos e lacunares movimentos temporais da rememoração. E a literatura é um lugar privilegiado de recriação dessa dinâmica da memória, na prática da mimesis da recordação. E assim é porque há “necessidade de basear a vida complexa numa pluralidade de durações que não têm nem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade” (BACHELARD, 1988, p. 7) atendendo à diversidade dos fenômenos temporais, percebida na tarefa de seriar os seus diferentes planos. A linearidade de um tempo único para todos os fenômenos os resume sempre de forma imperfeita.

A descontinuidade temporal da recordação pontuada por Bachelard estaria ligada a um constante fluir e refluir, emergir e imergir das imagens rememoradas, em movências e deslocamentos diferentes, cada vez que se recordam; o que melhor se expressaria, por expressar-se poeticamente, nas reflexões de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (ROSA, 1994, p. 121).

No poema de Cecília Meireles, o presente gramatical permite dramatizar a insuficiência dos vestígios de uma família já convertida em “pedra”, “água”, “líquen”: sinais mobilizadores da memória, cujos traços esmaecem. A recriação poética dos “pedaços” divididos amplia a atuação da imaginação nas “imagens-lembranças” (BERGSON, 1996, p. 57-70), que ultrapassam a “humana recordação”. Daí, ser possível espacializar o tempo: “Um pedaço em cada parte... / Pelas esquinas do tempo,” tornando mais concretos (no sentido de *cum crescere*, de crescer com) os “vultos da labareda” a clarearem a mobilidade do tempo e detalhes da não exatidão, nos fragmentos longínquos.

Já em “Explicação”, também de *Vaga música*, Cecília Meireles, quando aproxima a tristeza recordada ao sentido da esperança, não só reconstrói o passado no presente da recordação, mas instala, na reunião de espaço e tempo, a tensão com o futuro, que é própria da memória:

*A Alberto de Serpa*

O pensamento é triste; o amor, insuficiente;  
E eu quero sempre mais do que vem nos milagres.  
Deixo que a terra me sustente:  
Guardo o resto para mais tarde.

Deus não fala comigo – e eu sei que me conhece.  
A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.  
A estrela sobe, a estrela desce...  
– espero a minha própria vinda.

(Navego pela memória  
sem margens.

Alguém conta a minha história  
e alguém mata os personagens.)

(MEIRELES, 1958, p. 242)

O passado não se limita a ser recordado (“A antigos ventos dei as lágrimas que tinha”); chega ao presente (“A estrela sobe, a estrela desce...”) e se abre para o sentido da possibilidade (“Espero a minha própria vinda”), ampliando-se os horizontes vivenciais, uma vez que a memória desconhece margens. O navegar, enquanto figurização do viver, ultrapassa uma noção limitada e lógico-seqüencial do tempo, organizada por conexões exclusivamente materiais (um dos modos de compreender as inclusões divinas, comuns ao universo ceciliano). Um modo de permanecer é ser lembrado após a morte, mesmo que seja em lembranças compostas também pela ausência de personagens.

A metáfora da não existência de “margens” para a memória leva-nos a fruí-la como referência a um não limite entre espaço e tempo, uma vez que por ela se desenha o curso da navegação sem bordas que, como o movimento das estrelas, está em constante deslocamento: “A estrela sobe, a estrela desce...”

Esse ir e vir da memória nos põe em contato, mais uma vez com a citada fala do roseano Riobaldo, pois as “imagens-lembranças”, ao se remexem dos lugares remexem-se no tempo, o qual se projeta memorialisticamente sempre espacializado.

## 2- “A casa” e “Subjeto”, de Adélia Prado.

Em *O coração disparado*, Adélia Prado ressalta, superlativamente, a natureza afetiva e mágica da memória, quando se refere, no poema intitulado “A casa”, a uma “casa de esquina” sem localização geográfica, mas reconstruída memorialisticamente:

É um chalé com alpendre,  
fornado de hera.  
Na sala,  
tem uma gravura de Natal com neve.  
Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.  
Mas afirmo que tem janelas,  
claridade de lâmpada atravessando o vidro,  
um noivo que ronda a casa  
- esta que parece sombria –  
e uma noiva lá dentro que sou eu.

É uma casa de esquina, indestrutível.  
Moro nela quando lembro,  
quando quero acendo o fogo,  
as torneiras jorram,  
eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.  
Não fica em bairro esta casa  
infensa à demolição.  
Fica num modo tristonho de certos entardeceres,  
quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.  
Uma idéia de exílio e túnel.

(PRADO, 1987, p. 24)

A memória habita, liricamente, o poema adeliano e, como lhe é próprio, “sensível a todas as transferências (...) se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9); com o tempo memorialístico espacializando-se numa “casa de esquina”, em que se mora quando se lembra. Esses enraizamentos permitem a fruição de cada detalhe, que conduz ao mergulho do sujeito nos seus mais sinceros desejos. Assim, nos é possível visualizar cenas e projeções do interior para o exterior e vive-versa, no movimento de imersão das coisas no sujeito e de emersão do que lhe vai de mais íntimo: movimentos que acabam por se inter-relacionar, “num modo tristonho de certos entardeceres”. Esses motivadores involuntários da recordação mobilizam a busca erótica de “continuidade do ser” (BATAILLE, 1980, p. 17 e 91-2), que ocorreria pela penetração de um corpo em outro corpo. E lembremos, mais uma vez, com Pierre Nora, que a verdadeira experiência memorialística se abriga também “nos saberes do corpo” (NORA, 1993, p. 14).

Em Adélia Prado, a casa é a casa, onde não há limites para a fantasia e para o desconhecido e é, ainda, o lugar do “exílio”, que se quer compartilhado, pois “o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar”. E o que se espera escavar no outro é uma travessia, uma passagem, um “túnel” para a vida. Essa casa existe e é “indestrutível”, porque construção de memória (“infensa à demolição”).

No universo adeliano, espacializando-se em ruas que se desconhecem, situa-se a morada da memória, uma vez que ela não só penetra o inconsciente, com suas dimensões incapturáveis a nos deixarem a sensação da falta e das lacunas intraduzíveis pela palavra, mas também encaminha-nos para o mistério da vida, que assim é, pelo retrair-se próprio da existência que, ao se revelar, velando-se, permite que se ritualize o visível no invisível. E porque

a memória resguarda o silêncio (o vigor memorante), o que se edifica por ela não se esgota e não se destrói. Possuidora de uma força incalculável, sustenta uma permanência que não se deixa controlar; como diria Nora, “susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9). A “casa aquecida” de Adélia Prado nos oferece uma vivência instigantemente poética, iluminada pela energia revitalizante da memória, com a simbólica “claridade de lâmpada atravessando o vidro”, desnudando transparências insuspeitadas.

A consciência adeliiana da memória como promotora de um modo fugidio de experiência, que é inalienável da existência humana, se explicita também em *O coração disparado*, no poema, cujo título “Subjeto” preserva a idéia do que se lança de baixo, dos recônditos territórios do inconsciente para a consciência: em associações espaço-temporais de objetos, lugares, sensações etc. que o recordador parece querer conservar tais quais foram vividas e / ou imaginadas e, ao mesmo tempo, quer transmiti-las com palavras, embora saiba que estas as deformam, por conformá-las sempre diferentemente e insuficientemente:

O cheiro da flor de abóbora, a massa de seu pólen,  
para mim, como óvulo de coelhas.  
- Vinde zangões, machos tolos,  
picar a fina parede que mal segura a vida,  
tanto ela quer viver.  
Ainda que não vos houvesse  
eu fecundaria essas flores com meu nariz proletário.  
- Ora, direis, um lírio ignóbil.  
Pois vos digo que a reproduzo em ouro  
sobre meu vestido de núpcias, meu vestido de noite.  
Dentro do quarto escuro,  
ou na rua sem lâmpadas, de cidade ou memória,  
um sol.  
Como pequenas luzes esplêndidas.

(PRADO, 1987, p. 27)

Em “Subjeto”, como em toda a escrita poematizada pela memória, o verso, cortando as frases, parece querer expor os cortes entre o vivido ou o possivelmente vivido e o narrado, de forma predominantemente lírica, abrindo-se sulcos transversais para a passagem do imaginário e, com ele, o trânsito para o sentido simbólico das imagens lembradas que, acionadas pela

imaginação, reúnem, muitas vezes, o que nos poderia parecer sem nenhuma relação aparente, não fosse o significado emocional e existencial que têm elas para o recordador.

A recordação do que estaria subjacente na memória caminha, direcionada pelas forças geradoras das sensações, da “flor de abóbora” com o seu “pólen” para a “fecundação”, as “núpcias”, o “quarto escuro” ou a “rua sem lâmpadas”, que se iluminam pelo “ouro” da “flor de abóbora”, já agora bordada no “vestido de noite”, a resplandecer como um sol, conjugando todas as “pequenas luzes esplêndidas” e aí o valor esplendoroso do que poderia aparecer, na dicção intertextual olavobilaqueana (BILAC, 1977, p. 53) como um “lírio ignóbil” é o que se preserva. E, se essa “rua” é “de cidade ou de memória” não importa. O que importa para a recordadora é a natureza solar do seu desejo simples e “proletário” de viver e de produzir vida.

### **3- “Se ainda é tempo de lembrar, se ainda é tempo” e “História”, de Renata Pallottini**

As disponibilidades da obra poética de Renata Pallottini para a mememória nos fazem vivenciar a indissociabilidade entre tempo e espaço, a promover no recordador o encontro da precisão no impreciso, da solidez no fluido, da claridade no que já não se vê. E a natureza do tempo acaba por ser espacial, um lugar do passado que se faz presente, ganhando forma e antecipando o futuro, basta que seja “tempo de lembrar”. Vejamos:

Se ainda é tempo de lembrar, se ainda é tempo  
força é guardar espaço na memória  
para esse tempo antigo  
até que espaço e tempo se penetrem  
e uma rua qualquer se torne  
aquela rua  
e um inverno qualquer aquele frio,  
até que árvores verdes se transformem  
na árvore esperando a primavera  
e eu – que importo – caminhe como outrora.

Se é tempo ainda de esperar, se é tempo ainda  
força é guardar no corpo um frêmito, e nos olhos  
um brilho sempre casto, algum lampejo  
para a hora do encontro desse tempo.

Terei então memória limpa, e a face  
resguardada de tudo há de sorrir fitando os ventos.  
Terei claros de neve e sóis  
no pensamento.  
E o que foi me virá como um presente  
e eu o receberei como o quis,  
como sempre.

Assim é que há de ser e será  
se ainda é tempo.  
(PALLOTTINI, 1995, 187-8)

O “tempo de lembrar” se une sempre a outro, nos horizontes do humano: o “tempo de esperar”. E, pallottianamente, descobrimos que lembrar e esperar também não se dissociam e não se limitam, nem no corpo nem no espírito, porque acabam por ser da ordem do desejo, mantenedor da vida.

Impossível é, pois, medir o tempo, ou melhor, mensurar os espaços entre rememoração e esquecimento, guardados na memória como territórios indemarcáveis.

O tempo / espaço da memória, então, configura-se como “um presente”: uma presença e uma dádiva recebidas “como sempre”. E a forma condicional poematizada no “se ainda é tempo” parece presentear-nos com a certeza de que em qualquer tempo é possível sentir “aquele frio”, “um frêmito”, “um brilho” e “algum lampejo” do que “há de ser e será”.

O poema nos transporta, essencialmente, para o fragmento 18 de Heráclito, por abrigar ele uma verdade, desde sempre destinada ao homem pela inseparabilidade de tempo e espaço: “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso” (HERÁCLITO, 1980, p. 57). Pallottini nos fala de caminhadas e encontros que, como em Heráclito, se mantêm em mistério e, assim sendo, revigoram o caminhar, na experientiação da espera, que se insere no movimento das transformações e nos cruzamentos espaço-temporais de “inverno” e “primavera”, de querer e

receber – transformações que indiciam o modo humano de espacializar-se: temporalizando-se tridimensionalmente.

O reconhecimento poético dessa dinâmica da existência se faz também pela reunião de poesia e pensamento, que caracteriza o estilo pallottiniano, em “HISTÓRIA”:

É uma estranha memória  
a que une esta música  
a tão velhas histórias.  
Mais que histórias, ambientes,  
ar frio e fino de bairro,  
mas bairro de antigamente.

Tudo vago no tempo  
num tempo de passado,  
com esquinas e campos  
e meninos deitados  
a dormir (a dormir?),  
com meninos perdidos  
hoje adultos e graves,  
incapazes de amor  
do quanto eram capazes.

É uma estranha memória,  
uma dor implacável.  
Na esquina desse tempo  
que vida eu me preparava?  
Esta vida, com certeza.  
Só que inda a não carregava.

(PALLOTTINI, 1995, p. 180-1)

Ao voltar-se para os signos proustianos da *Recherche*, Gilles Deleuze (1987) alerta para o sentido do aprendizado temporal, efetuado por intervenção da memória, que se direciona para o futuro. E, longe de ser um saber abstrato, esse aprendizado exige signos a serem decifrados, interpretados (acrescentaria eu, em seu revelar ocultando) configurando-se, simultaneamente, a unidade e a pluralidade dos acontecimentos rememorados, na configuração de mundo, para a qual confluem diferentes mundos de signos: os mundanos, os do amor e os das impressões ou das qualidades sensíveis.

Em “HISTÓRIA”, ao unir-se a impressão sentida de “esta música” a “tão velhas histórias”, pela “música” presentifica-se o passado, como se a qualidade sensível, experimentada pelo sujeito, “envolvesse, mantivesse aprisionada a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa” (DELEUZE, 1987, p. 11), daí sentir-se afetado por uma “estranha memória”; dando a sensação, tal qual em Proust, de “tempo redescoberto” (DELEUZE, 1987, p. 12). A qualidade sensível do signo “música” se materializa de forma que todos os outros (“ar frio e fino de bairro”, “esquinas e campos”, “meninos”) surgem não “como produto de uma associação de idéias, mas em pessoa e em essência” (DELEUZE, 1987, p. 13), de modo semelhante às referências deleuzianas à *Recherche*. De uma sensação de “tudo vago no tempo / num tempo de passado”, que é também o “hoje” de “meninos perdidos”, agora “adultos e graves / incapazes de amor / de quanto eram capazes”, brota uma “dor implacável”, que é presente, mas que já se “preparava”. Essas interseções se vivenciam e se recriam no poema, justamente, pelo reconhecimento da interseção de tempo e espaço: “Na esquina desse tempo / que vida eu me preparava? / Esta vida, com certeza. / Só que inda a não carregava”. Isto porque os signos sensíveis da memória ultrapassam sempre os significados de sua materialidade e abrem passagem para os signos da arte, a permitirem identificar nas “esquinas” do tempo, ângulos insuspeitados e a presença de ausências, em latências prontas a se manifestarem e a serem recordadas.

São às lições deleuzianas que a “HISTÓRIA” de Pallottini, em última instância, nos remete; assim como nos dirigem todas as imagens recriadas artisticamente pelo vigor da memória, porque:

(...) o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético, e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis *já* remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. Mas sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los, nem ultrapassar o nível de interpretação que correspondia à análise da *madeleine*. É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte. (DELEUZE, 1987, p. 14)

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar**: Boitempo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BILAC, Olavo. “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo” In: \_\_\_\_\_. **Poesias**. 29.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p.53.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- HERÁCLITO. **Fragmentos**: origem do pensamento. Trad., introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1958.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto história**, São Paulo: 10, 1993. p.7-28.
- PRADO, Adélia. **O coração disparado**. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- PALLOTTINI, Renata. **Obra poética**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- PORTELLA, Eduardo. Paradoxes de la mémoire. **Diogène**, Paris, v.201, p.3-4, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SOARES, Angélica. **Transparências da memória / estórias de opressão**: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 2009.

Recebido para publicação em 12 set. 2011.

Aceito para publicação em 10 out. 2011.



## Ensino de língua portuguesa: focalizando as práticas discursivas\*

## Teaching portuguese language: focalizing the discursive practices

Maria Marta Furlanetto\*\*

---

**Resumo:** Apresento, neste texto, algumas considerações sobre desafios da Linguística Aplicada relativamente à pedagogia de línguas, abordando a noção de prática discursiva. Exponho algumas noções relevantes para o contexto de ensino: o texto como unidade de análise, materializando discursos através de gêneros específicos, abarcando o horizonte social e integrando outras formas de linguagem, em sua relação com a produção e a interpretação. Discuto ainda as noções de *estrutura e acontecimento* associadas à produção textual, e apresento uma proposta de desenvolvimento pedagógico do processo de autoria, através de uma abordagem centralizando o jogo entre repetição (paráfrase) e alteração (polissemia), conforme proposta de Orlandi no campo da Análise de Discurso.

**Palavras-chave:** Língua portuguesa. Práticas discursivas. Autoria.

**Abstract:** This paper presents some considerations about the challenges to Applied Linguistics in relation to language teaching through the notion of discursive practice. Some important notions for the teaching context are presented, for example: the text as a unit of analysis, the materialization of discourses through specific genres, the consideration of the social horizon and the integration of other language forms, in their relationship with production and interpretation. In addition, there is a discussion about the notions of *structure* and *event* associated to textual production, and a proposal of pedagogical development of authorship, through an approach that considers the movement between repetition (paraphrase) and alteration (polysemy), as proposed by Orlandi in the field of Discourse Analysis.

**Keywords:** Portuguese language. Discursive practices. Authorship.

---

### Introdução

Vou partir de algumas questões e reflexões apresentadas num texto que publiquei sob o título *Práticas discursivas: desafio no ensino de língua*

---

\* Este trabalho corresponde a uma palestra proferida durante o III Simpósio Internacional e VI Fórum Nacional de Educação, realizado em 2009 na ULBRA-Torres.

\*\* Professora Doutora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). <mmarta@intercorp.com.br>

*portuguesa* (FURLANETTO, 2007), desenvolvendo o tema das práticas discursivas em abordagens que privilegiam o caráter discursivo das relações interpessoais, pensando especificamente nos desafios do ensino e da aprendizagem no contexto escolar.

Atualmente, aqueles que trabalham no campo da Linguística Aplicada se preocupam sobremaneira com a perspectiva sociointeracionista, com o intercâmbio intersubjetivo, tentando mostrar, teórica e pragmaticamente, que para abordar as práticas com linguagem é necessário ultrapassar os pressupostos do estudo abstrato da linguagem e, por consequência, o foco num sujeito abstrato e homogêneo, visto como um “emissor” de informação.

Como o termo **discurso** tem não poucas acepções, e é construído diferentemente nas teorias, cabe especificar que é entendido aqui – seguindo a perspectiva de Maingueneau – como um modo específico de apreender a linguagem, que considera constitutivo dele a relação verbal/institucional, só adquirindo sentido no interior de um universo de outros discursos, ou seja, do **interdiscurso**.<sup>1</sup> Para estudar o discurso, então, precisamos ver os textos amarrados a um lugar social. Aí sempre haverá um sujeito que se expressa a partir de uma posição social, e o faz através de textos que se conformam a gêneros.

Meu objetivo é apresentar alguns conceitos de abordagens em que as práticas discursivas são focalizadas, tentando mostrar que se abrem possibilidades pedagógicas através desse conhecimento. Utilizarei, de modo especial, princípios e pressupostos da teoria sociointeracionista desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, associados àqueles da Análise de Discurso, em suas aproximações.

São as condições de produção que determinam as relações discursivas materializadas nas várias práticas sociais – que, linguisticamente, surgem através de gêneros do discurso. As relações discursivas mostram o modo como os fenômenos são olhados, interpretados e julgados, tendo como tela de fundo o material discursivo que circula no meio social. As condições em que as formulações discursivas aparecem determinam certos modos de composição, certos temas e certos estilos (BAKHTIN, 1979, 2003). Assim, uma noção importante é a de **posição** (social) detectada num campo discursivo.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/>>.

## 1. Língua-estrutura e língua-acontecimento

O trabalho pedagógico com gêneros do discurso supõe que não sejam ignoradas essas duas dimensões do funcionamento da linguagem: o que se pode chamar **gramática** em sentido amplo (incorporando formas linguísticas e notações da escrita) e o **discurso**, que pressupõe eventos de linguagem, ou seja, o uso em contextos específicos.

As manifestações discursivas têm sempre uma **base linguística**, mas esta base, ainda que necessária, não é o discurso. A base linguística, organizada através de gramáticas específicas das línguas, tais como as conhecemos, compõe aquilo que chamamos **língua-estrutura**, conforme documento da Proposta Curricular de Santa Catarina (1998) – cuja elaboração acompanhei como consultora. Entretanto, se a base pode ser descrita, não pode ser usada enquanto tal. Seja, por exemplo, a sequência “Quero que vocês façam silêncio”. Se isso for apenas um exemplo de sentença da língua portuguesa, pode-se imaginar o quanto se pode dizer a respeito do ponto de vista gramatical (sobre classe de palavras, padrão sintático, regência, concordância...).

Por outro lado, se eu me postar na frente de uma turma e disser, tomando certa atitude, usando certo tom de voz e de olhar, eventualmente fazendo um gesto de aborrecimento, “Quero que vocês façam silêncio!”, temos aí um evento de discurso, ou **língua-acontecimento** – como tratamos na Proposta Curricular. É que, nesse momento específico, nessa situação em um contexto social, há interlocutores (sujeitos de discurso), pessoas em interação que reagirão a esse “enunciado” (não simples sentença/oração). O evento discursivo é cada vez único, e cada vez produz algum efeito de sentido. A reação nem precisa ser verbal; afinal, no exemplo, o que se pediu foi silêncio. Por aí vemos também o quanto importa no discurso a dimensão semântica. De fato, o tempo todo nos sentimos pressionados a dar sentido ao discurso – a interpretar.

Para que se realizasse tal tipo de intervenção houve, certamente, o que se chama “projeto do dizer” de um sujeito endereçado a outrem. Um projeto (querer-dizer) implica um sujeito que está ocupando determinada posição num espaço social – no exemplo, trata-se de aula em ambiente institucional. O que se produz aí corresponde, em princípio, às expectativas, ou seja, ao que se espera a partir dessa posição (no caso, um professor solicitando silêncio aos alunos). O comportamento social e discursivo é regulado e, de modo geral, tem regularidades que podem ser detectadas. Se isso ocorre, é porque há relações

humanas. Assim, a noção de subjetividade se dá, efetivamente, como inter-subjetividade. A **alteridade** é fundante das relações humanas, e está implicada no princípio do **dialogismo**, conforme Bakhtin (1979, 2003). É aqui que faz sentido evocar a noção fundamental de **enunciado**, no contexto da teoria de Bakhtin. Farei isso através da abordagem do **texto**.

## 2. O texto: estrutura ou acontecimento?

O texto é, diz Bakhtin (2003, p. 308), a “realidade imediata” das ciências ditas humanas (e isso inclui a musicologia e a teoria e história das artes plásticas), e todo texto “tem um sujeito, um autor (o falante, ou quem escreve)”, bem como existem muitas modalidades de textos (textos como modelos, textos imaginários, textos experimentais). Ele olha o texto, aqui, como **enunciado**, ou seja, como material concreto em circulação no meio social e produzindo seus efeitos em situações reais. Nessa perspectiva, o texto é acontecimento da vida social.

O que determina o texto como **enunciado** é que, de um lado, há um projeto discursivo, “sua ideia (intenção)”, e de outro “a realização dessa intenção” (BAKHTIN, 2003, p. 308).<sup>2</sup> É claro que existe a possibilidade de não se efetivar a intenção inicial (querer-dizer), que também pode sofrer mudança no seu processo, especialmente na interlocução oral. O que acarreta isso é seu **endereço** ao sujeito destinatário – um texto não é produzido no ar. Por sua vez, mesmo tratando-se de documento escrito, a interpretação pode alterar de alguma forma o texto inicial, produzindo novo acontecimento na relação dialógica. Como enunciado, cada texto é individual, único e singular, e é assim que ele faz sentido – para isso ele foi produzido. Como unidade do mundo da vida, um texto tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história. Em relação a esse elemento, diz Bakhtin (2003, p. 309-310), tudo o que é suscetível de repetição e reprodução vem a ser material e meio.

Entretanto, é possível – e talvez, quando se ensina, seja ainda a forma mais usual – olhar um texto diretamente em sua constituição meramente linguística, ou seja, em seu caráter de língua-estrutura, e então apenas aparece

---

<sup>2</sup> Apesar de o termo “intenção” parecer pressupor uma subjetividade consciente, entendo-o mais especificamente como direcionamento na comunicação discursiva, que pode não ser bem-sucedida porque depende da intersubjetividade, regulada pelos constrangimentos socioideológicos.

aquilo que nele pode ser repetido e reproduzido. É nesse caso que se diz que o texto é usado como pretexto para ensinar vocabulário, classes de palavras, estrutura sintática, concordância, regência...

Isso não significa, contudo, que não se deva fazer análise linguística do texto. A língua oferece, de fato, as possibilidades para a construção de enunciados reais. Na metodologia do estudo dos gêneros, considerando-se a abordagem pedagógica, essa dupla visão do texto ajuda a propor focos de análise, mas é importante que se parta da dimensão sociocultural (comunicação discursiva nas esferas de uso, com suas situações particulares e interlocutores) para chegar até o nível dos recursos linguísticos utilizados na produção, e em função dos próprios gêneros.

Encarado como **enunciado** – como acontecimento discursivo – o **texto** abarca o horizonte social, integrando outras formas de linguagem (a imagem, o som, o gesto). Como unidade complexa, pode ser apresentado sob vários ângulos: é uma unidade de sentido, com tema específico; é objeto linguístico, histórico e ideológico; tem autor; relaciona-se com outros textos e com a memória dos discursos sociais; é produzido numa forma de gênero, correspondente ao espaço onde se origina: relatório, ofício, artigo de opinião, artigo científico, resenha, notícia, receita, bula, piada, e todas as formas mais ou menos conhecidas de produção textual.

Os gêneros, em suas formas concretas textuais, com certo acabamento (a unidade textual, a coesão de seus elementos, sua coerência semântica, dando-lhe um **tema**) emergem, circulam e produzem seus efeitos no tecido social. Representam os valores sociais. Por isso, não é de estranhar que as ciências da linguagem, sobretudo a Linguística Aplicada, se tenham empenhado em compreender seu funcionamento, bem como em estabelecer metodologias para desenvolver o trabalho pedagógico.

Pedagogicamente, essas duas dimensões do texto devem ser complementares. Nesse sentido, podemos nos guiar por uma ordem metodológica sugerida por Bakhtin para o estudo dos gêneros, que especificarei a seguir.

### 3. Práticas discursivas na escola

O tratamento pedagógico dos conhecimentos (existentes e a construir) é feito através de práticas específicas, de caráter institucional, e então é

importante que se considerem teorias da aprendizagem. Aprendizagem presume a existência de disciplinas, que são a forma de os saberes serem organizados, compondo espaços que implicam procedimentos de controle e restrição dos discursos – conforme explica Foucault (1996) em *A ordem do discurso*. Por outro lado, aprendizagem presume processos complexos de mediação, de orientação, de trabalho cooperativo, envolvendo a interação humana.

Uma **prática discursiva** pode referir-se de modo geral a qualquer atividade discursiva, ou a uma prática específica. Muitas ciências do homem estão envolvidas, hoje, com o conhecimento de como se processam as interações em suas áreas de interesse: a sociologia, a administração, o serviço social, o direito... Afinal, trata-se de compreender melhor como se processa a interlocução humana e o que ela diz acerca da compreensão do mundo e das próprias relações humanas. Essas práticas estão associadas necessariamente às comunidades discursivas onde elas ocorrem (considere-se, por exemplo, a produção de trabalhos científicos, e sua subdivisão pelas inúmeras áreas de estudo reconhecidas). Na instituição **escola** são práticas bem específicas: “dar” aulas, preparar aulas, participar de conselhos de classe; fazer os “deveres”, bater papo no recreio, “produzir textos” ou “redação”, ler (com vários objetivos), produzir requerimentos, relatórios. O produto dessas práticas ora circula e se conserva dentro de uma mesma instituição, ora circula em espaços bem mais amplos – como trabalhos científicos, por exemplo, e aqueles que são produzidos na área da comunicação social (jornalismo, publicidade). A circulação deve ser ampla (em vários graus), e através de multimeios.

Ao considerar o universo escolar em todos os níveis, cabe-nos, como pesquisadores e interessados, a preocupação de como os conhecimentos são produzidos na academia (o meio científico, mas também magisterial) e como eles serão selecionados e utilizados quando se trata da formação profissional. Nessa esfera da vida humana, é comum a observação de que há um descompasso entre o desenvolvimento científico e o ensino, além de outro fenômeno que tem sido visto como uma barreira à formação: a resistência histórica a novas teorias, novos discursos, experiências novas. É nesse ponto que certo pessimismo grassa: há pesquisadores que lembram – não sem razão – que a herança da cultura ocidental tem um peso negativo relativamente aos novos aportes das ciências. Na verdade, a própria tradição científica parece mascarar a constituição heterogênea da subjetividade, impondo certos moldes ao próprio saber que será “transmitido” no ambiente escolar.

O esforço, atualmente bastante presente, de caráter institucional e também individual, de revolver, rever e modificar tradicionais esquemas e disciplinas a partir das bases que as sustentam, sofre a dificuldade de remover tais esquemas e as percepções correspondentes por se terem tornado “naturais” nesses espaços. Concebendo a ideologia como um mecanismo de naturalização de objetos, valores e crenças no meio social (ORLANDI, 1999), fica extremamente difícil e lento questionar e transformar o que quer que seja – começando por nossa própria maneira de pensar. Todas as “iniciações” são difíceis, custosas e parecem revolver em nosso íntimo algo assentado que era o norte de nossa existência. A própria linguagem, que estabelece um mundo e a realidade que conseguimos abarcar, deve sofrer modificação, porque uma a uma, palavras e expressões estão impregnadas de ressonâncias que apreendemos em cada troca. Esse é um motivo que fez com se tentasse substituir, no contexto da escola, a palavra “redação” quando voltada para aquela atividade específica e desagradável de fazer alguma coisa com começo, meio e fim, sem fugir do tema e obedecendo às regras da norma prescritiva. A expressão sugerida foi “produção de textos”, que devia supor uma compreensão nova da própria textualidade, como tentei mostrar anteriormente.

Sabe-se, contudo, que a “redação” ainda é praticada, e às vezes até mesmo sob a nova denominação, o que significa que ainda pesa a tradição de escrever na instituição escolar segundo moldes mais antigos, em que a preocupação maior é escrever corretamente segundo os princípios normativos atados a certa concepção de gramática. Nesse caso, põe-se como secundário o propósito de estabelecer a “comunicação discursiva” propriamente dita, que se processa através de gêneros específicos. É verdade que esse procedimento também aparece entrelaçado a um trabalho mais cuidadoso de promover a metodologia que é recomendada nas propostas curriculares elaboradas no país. É, de fato, muito complicado abandonar valores tradicionais. Ideologicamente nosso comportamento tem sido orientado para que haja homogeneização, por isso há pressão para que nos sujeitemos ao que se enraizou na sociedade. É preciso compreender como as instituições funcionam se quisermos realizar esforços para transformar o que acreditamos que não está conduzindo aos objetivos propostos.

É assim que, para refletir sobre linguagem e produzir aprendizado na ordem escolar, tem sido adotada, nos documentos institucionais, uma ordem metodológica baseada nos trabalhos do Círculo de Bakhtin, centrada na concepção de gênero do discurso. Essa metodologia inverte o percurso do

trabalho que se fixa nas formas e nas estruturas, apresentadas em metalinguagem gramatical, e então principia com a dimensão social dos gêneros, buscando entender qual seu sentido nas várias esferas sociais: onde aparecem, como são produzidos, quem produz, para quem; que recursos linguísticos podem ser utilizados e em que grau de formalização? Só no final é que se passa às formas da língua na composição e organização do gênero, dando identidade a seu estilo, e buscando compreender suas características gramaticais – em função do todo que é o texto formulado para produzir interação entre os membros, seja de uma comunidade estrita, seja de uma comunidade ampla.

Os textos assim produzidos são manifestações concretas das práticas sociais com linguagem, que mostram maneiras específicas de conceber o mundo e de estar nele, modos de relacionamento humano, e, portanto, valores culturais. Os modos de organização social dos indivíduos e as condições em que ocorrem as interações explicam, também, as formas de enunciação produzidas no meio social. Os textos mostram a **alteridade**.

Quando nas linguagens, gírias e estilos começam a se fazer ouvir as vozes, estas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão atual, realizada; a voz entrou nelas e passou a dominá-las. Elas estão chamadas a desempenhar o seu papel único e singular na comunicação discursiva (criadora). [...] A relação com o sentido é sempre dialógica. A própria compreensão já é dialógica. (BAKHTIN, 2003, p. 327).

Quando Bakhtin/Voloshinov caracterizou a palavra (ou melhor, o enunciado), atribuiu-lhe inicialmente um **tema** e uma **significação**. O tema só é perceptível (compreensível) no todo do enunciado, produzindo um efeito de sentido, em sua qualidade de acontecimento. A significação, por sua vez, está integrada no tema, e não tem independência – ela se liga à base linguística, e constitui a potencialidade para produzir sentido; em si mesma não serve para a comunicação discursiva. Nesse contexto, a significação pode ser buscada num dicionário ou numa gramática. Note-se, portanto, o papel essencial da compreensão nesse processo: compreender exige atitude ativa e implica a possibilidade de uma resposta; para compreender, buscamos pistas, que ficam disponíveis, mas para construir sentido temos de nos envolver no acontecimento discursivo.

Mas Bakhtin/Voloshinov também especificou que no enunciado sempre aparece um **índice de valor** (ou **acento apreciativo**): a enunciação de

um sujeito traz um ponto de vista sobre si, sobre os outros, sobre aspectos da realidade, considerando-os bons ou maus, falsos ou verdadeiros, positivos ou negativos. Ninguém tem índices de valor puramente pessoais: eles chegam a uma consciência individual e se tornam, de certa forma, índices individuais (por isso se diz que cada um tem a **sua** filosofia de vida, **pensa** de certa forma, tem as **suas** opiniões); entretanto, “*sua fonte não se encontra na consciência individual. O índice de valor é por natureza interindividual*” (BAKHTIN, 1979, p. 31, grifo do autor). Os valores, pelo menos parcialmente, estão investidos em grupos organizados (que criam valores comunitários); esses grupos, certamente, contestam não raramente valores **oficiais** – no sentido do poder de legislar, de dominar, de pressionar institucionalmente (o que poderia ser chamado de “ideologia oficial”). Bakhtin/Voloshinov (1979, p. 33) expressa que uma ideologia oficial “tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia”. Essa é uma forma de supervalorizar o que se chama tradição.

Isso também é visível no contexto escolar, que em última análise está sujeito a um poder centralizador que pode produzir pressão ou, de outro lado, abertura. E nenhuma ordem metodológica pode dizer-se isenta da possibilidade de levar a problemas e de ser contestada e modificada ou substituída. As questões são mais sensíveis no ambiente crucial da relação professor/alunos/alunos – e as respostas podem ser encontradas mais facilmente se a cada um se der voz, possibilidade de responder e de perguntar.

#### 4. Produzindo AUTORIA NA ESCOLA

A autoria, que implica o domínio paulatino de um conjunto complexo de habilidades, é, paralelamente ao objetivo de adquirir e manipular conhecimentos, parte constitutiva da meta de formação básica e formação profissional. Ela implica a lida cotidiana com um sem-número de práticas sociais e discursivas: fala e escuta, leitura e escrita, reflexão, crítica, análise da linguagem em vários níveis. Não podemos fazer da leitura mera extração de informações que possam ser passadas adiante; ela tem, autenticamente, caráter produtivo e é assim que precisa ser desenvolvida: interpretação também é produção. Compreensão é diálogo (BAKHTIN, 2003, p. 325). Por isso, uma atividade que pode ser explorada didaticamente é a aposição, à margem

de um texto em leitura, de uma reação imediata em forma de anotações (exercitando a compreensão ativa, a **contrapalavra**). Trata-se de construir uma espécie de “fotografia da leitura” ou “leitura escrita”, para pô-la em discussão. Um investimento posterior a partir desse **rascunho** pode ser feito, se suficientemente motivador para desenvolver um tema, e então fica patente o benefício dessa transição.

Qualquer forma de produção discursiva (singular) faz apelo àquilo que chamamos **memória discursiva**, que convive com as práticas sociais em geral. Não criamos nada senão a partir de um pano de fundo histórico e cultural, permeado de crenças, valores, discursos – que vai se formando como tradição. É nesse sentido que, ao falar do **dado** e do **criado**, Bakhtin (2003, p. 326) assim se expressa:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão do mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado.

Por isso, Bakhtin (2003, p. 330) diz que, na relação criadora com o que está dado (disponível na memória), no que produzimos “há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente”. Quer dizer: o mundo discursivo preexistente ressoa em nossa produção, e fica disponível para sofrer algum tipo de remodelação.

A par das questões que dizem respeito ao dado e ao criado, convém especificar que todas as formas enunciativas manifestam tanto forças centrípetas (que levam à estabilidade) como forças centrífugas (que produzem deslocamento e variação). Os gêneros, nesse quadro, aparecem como formas relativamente estáveis e normativas, que servem como modelo de formulação de textos, e como ponto de partida para remodelação, na dependência de circunstâncias interacionais. Dadas as circunstâncias, pode haver deslocamento de temas (há temas abandonados, esquecidos, adormecidos), de estrutura composicional e de estilo (possibilidades de uso dos recursos linguísticos). Assim, as alterações que percebemos numa língua podem ser tratadas como

sintoma de mudanças ocorrendo na sociedade: “O destino da palavra é o da sociedade que fala” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1979, p. 180).<sup>3</sup>

Essas noções foram aqui apresentadas para que seja possível compreender, na presente abordagem, uma forma possível de trabalho para a constituição da autoria no contexto escolar. Apresentei uma proposta metodológica geral para isso em um trabalho recente vinculando ensino, autoria e gêneros (FURLANETTO, 2008), que vou retomar aqui sinteticamente.

Em Bakhtin (2003), o que marca fundamentalmente sua concepção de autoria é o caráter heteroglóssico da linguagem – o fato de nela se conjugarem vozes sociais, falares, registros de todo tipo (que expressam valores e interpretações do mundo). É, portanto, com esse material heterogêneo que se tem de lidar para fazer o longo percurso de construção da autoria. Digo “longo” porque precisamos aprender a ser autores; nenhum aprendizado se faz da noite para o dia e, na escola, precisa ser mediado. Nesse aprendizado, a apreensão da dimensão gramatical é necessária, mas não suficiente; ademais, isolada ela perde o sentido que teria se perspectivada pelo enunciado.

Os dois movimentos com que temos de lidar são regulados pelas forças centrípetas e pelas forças centrífugas, como especificado há pouco. Na Análise de Discurso, Orlandi (1999) propõe a denominação, respectivamente: processos **parafrásticos** e processos **polissêmicos**. Pelo primeiro movimento há pressão social no sentido de estabilizar a significação e manter uma estrutura nas formulações; pelo segundo, certas motivações sociais levam ao deslocamento, à diversidade, à dispersão. Há, então, um jogo complementar entre as exigências de estruturação e de flutuação e mudança, entre canonização e heteroglossia.

Na prática, quando iniciamos a aventura da autoria estamos no limiar de um processo que exige um voltar-se para trás – a memória do mundo discursivo com os matizes que observamos ou, presentemente, ignoramos e precisamos pôr em perspectiva – e para diante – numa tentativa de aprender a encontrar o outro (outros textos, autores, vozes, matizes), dar-lhe voz em seu texto e, concomitantemente, afastar-se para tecer sua própria obra, bem como, mais adiante, avaliar a textualidade construída e fazê-la figurar como marco da construção da autoria.

---

<sup>3</sup> O chamado **internetês**, por exemplo – jargão do português e de outras línguas –, que se verifica no bate-papo virtual conhecido como *chat* e em outros gêneros típicos da Internet, pode se distanciar menos ou mais da língua em uso formal: o uso dos recursos linguísticos manifesta um estilo especial, bem mais fluido do que na escrita padrão.

Na Análise de Discurso, o jogo entre paráfrase e polissemia produz um movimento discursivo entre “o mesmo” e “o diferente” – não há como não repetir material enunciativo da memória discursiva, que por sua vez pode sofrer deslizamento e produzir outro efeito (pelo produtor, pelos intérpretes, variando conforme circula nos espaços). Então a paráfrase

[...] representa [...] o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (ORLANDI, 1999, p. 36).

Como nada tem acabamento real, e igualmente ninguém o tem, o objeto de nosso escopo (na fala, na escrita) está em processo na produção, e a subjetividade (no escritor, no poeta, no cientista) também está se constituindo, e o modo de ver o mundo, e os meios de expressão (BAKHTIN, 2003, p. 326). A própria paráfrase já tangencia o novo, o possível, o diferente (ORLANDI, 1999, p. 38).

Para estabelecer efeitos distintos do jogo da repetição, Orlandi (1999, p. 54) propõe uma tripartição: uma repetição que produz o “efeito papagaio” é empírica, **mnemônica** (efeito de decorar); uma repetição como outro modo de dizer o mesmo é formal, **técnica**; uma repetição que desloca está historicizando o dizer e o sujeito, permitindo que o discurso flua, possibilitando que algo novo irrompa, tem caráter **histórico**. Esta se abre para o polissêmico. Esse movimento instaura a **metáfora**.

Pode-se perceber que o simples “efeito papagaio” não ajuda ninguém a trilhar as veredas da autoria, e que a paráfrase no sentido técnico pode ser um começo para explorar as possibilidades abertas pela língua em direção ao discurso (por exemplo, a produção de sínteses, resumos); mas é a repetição histórica que desliza para a concretude significativa do enunciado, produzido em função da alteridade (uma atitude valorativa de resposta a leituras, discussões, comentários).

Considerando tudo o que foi exposto, conclui-se que há muitas etapas e muitas nuances no exercício da função de autoria, até o reconhecimento de uma parcela razoável de singularidade na produção. Quando citamos autores, direta ou indiretamente, em nossa produção, podemos estar legitimamente “conversando” com eles para conversar com os potenciais leitores. Ao citar, estamos

adotando uma atitude em relação ao que é citado e em relação à perspectiva autoral de origem. Se, contudo, copiamos de outrem trechos para compor com outros trechos um produto que, no fundo, é só colagem e não repercute legitimamente em comunidade, trata-se apenas de efeito papagaio. Daí que tal atitude seja veementemente rechaçada, e não só no ensino superior. Com efeito, qual o nível de autoria numa produção desse tipo? Outro exemplo: uma epígrafe (sentença, aforismo, frase de efeito) escolhida para “abrir” um texto reflete um exercício autoral de transferência, distanciamento e aproximação, mostrando intertextualidade: há uma repetição, mas com distanciamento e com uma marca extra quando o material é inserido em outro contexto.

Quem pode promover os passos necessários para o desenvolvimento das habilidades necessárias ao exercício de autoria? São os professores os mediadores privilegiados e também leitores privilegiados, a quem cabe controlar e dar impulso à produção de autoria. Entendendo que é possível desenvolver a função de autoria na escola, através de práticas específicas, e que, portanto, há patamares de autoria, estabeleci algumas premissas sobre o tema (FURLANETTO, 2008): a) não há autoria “imaculada” (plena); b) nosso projeto discursivo envolverá vozes de enunciados próximos e distantes, de autores específicos ou não (o que circula anonimamente na língua); c) uma pesquisa com consulta sistemática a autores se reflete, em princípio, num trabalho reconhecido em meios em que circulam gêneros secundários (conforme tipologia de Bakhtin);<sup>4</sup> d) a abordagem escolar da própria oralidade prevê um uso mais regulado das trocas no contexto da escola (contação de histórias, depoimento, seminário); e) a abordagem da escrita supõe a superação passo a passo de etapas que vão desde o início do aprendizado do sistema alfabético e da ideografia da escrita até o nível em que o produtor se sinta participante do processo autoral.<sup>5</sup>

Ao desenvolver esse tema, nunca perdi de vista que a produção discursiva se processa através dos gêneros de discurso, em textos que expressam a vida na sociedade, sua organização e o modo como se compõe. É

---

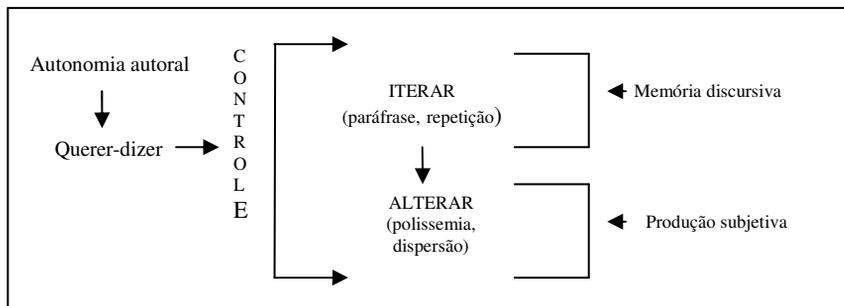
<sup>4</sup> Bakhtin fez uma distinção teórica entre gêneros primários – mais simples, de caráter cotidiano – e gêneros secundários – ocorrendo em organizações sociais mais ritualizadas, que utilizam comumente a modalidade escrita da língua (comunidades científicas, religiosas, políticas, culturais).

<sup>5</sup> Bajard (2006, p. 502) diz: “Para nós, a leitura se vale de dois processos. O primeiro, esporádico, recorre à decodificação para elucidar o material desconhecido. O outro, contínuo, trata ideograficamente o material conhecido. O leitor experiente utiliza de maneira pontual a decodificação – que para ele também permanece lenta – e de maneira corrente a leitura ideográfica – rápida, por ser visual.”

preciso compreendê-los e aprender a produzi-los, na escola, seletivamente. E o princípio de desenvolvimento do trabalho pedagógico é a produção de texto autocontrolada, feita pelo aluno, e controlada pelo professor, envolvendo o jogo entre paráfrase e polissemia – ou, ainda, entre repetição e alteração.

É de se esperar que, no início (no ensino fundamental), haja a produção do “efeito papagaio”, até porque, tradicionalmente, há receio de que qualquer pincelada fora do “previsto” vá provocar reação negativa do professor; mais tarde espera-se que ocorra a repetição “formal”, ou paráfrase em seu sentido mais comum (dizer o mesmo com outras palavras) – enfim, é sempre um pouco arriscado fazer um investimento subjetivo. A difícil passagem à repetição “histórica” precisa contar com o apoio e o estímulo do professor, e o resultado dela pede avaliação e negociação, pois não basta revolucionar o existente, em certas circunstâncias, esquecendo que qualquer produção deve prever o seu endereçamento ao(s) interlocutor(es). O jogo previsto está esquematizado na Figura 1, que reproduz de meu trabalho anterior (FURLANETTO, 2008):

**Figura 1** - O jogo da autonomia autoral



O que se pretende, na longa caminhada do aprendizado, é, paulatinamente, a conquista da autonomia autoral, pelo labirinto dos gêneros discursivos circulando nas múltiplas esferas da vida social. Por “autonomia autoral” entendo um processo que, não acabado por sua própria natureza, representa a possibilidade subjetiva de buscar autonomamente os meios para continuar desenvolvendo sua potencialidade em matéria de uso social da linguagem:

O texto a produzir é como uma malha (rede) recebida em fragmentos na qual cada sujeito escolhe incrustar ‘ornamentos’ de sua escolha fazendo as ligações que julga necessárias para se fazer ouvir e produzir uma *marca*: o gênero tem um estilo (coletivo); cada sujeito cria seu estilo (singular). (FURLANETTO, 2008, p. 17).

## Considerações finais

No percurso feito neste trabalho, focalizei as práticas discursivas em geral e em seguida canalizei a discussão para as práticas no âmbito da instituição escolar, voltadas, na relação imediata professor/alunos/alunos, para os objetivos do processo pedagógico. Para isso, mostrei o contraste entre língua-estrutura e língua-acontecimento, duas dimensões para o tratamento do **enunciado** (tal como considerado pelo Círculo de Bakhtin) em sua formulação através dos gêneros do discurso. A partir daí, a unidade **texto** foi apresentada em sua dimensão estrutural e em sua dimensão de acontecimento, como enunciado que se origina em, circula em e sofre alterações nas comunidades discursivas. Em seguida a essas noções, desenvolvi questões sobre as práticas discursivas na escola, e tratei especificamente de um modo de desenvolver a função subjetiva de autoria, como processo de aprendizado mediado.

Deve ter ficado claro que, na abordagem proposta, o trabalho pedagógico estará centrado na caracterização dos gêneros como formas institucionais que ocorrem nas comunidades discursivas vinculadas a esferas sociais variadas, formas que são elaboradas materialmente com recursos de linguagem verbais e não verbais disponíveis, e utilizadas tanto para as trocas cotidianas mais simples (coloquiais) como para aquelas mais elaboradas (formais, ritualizadas). Originados os gêneros nas esferas sociais, os textos que lhes correspondem são, como acontecimento discursivo situado e datado, singulares:

[...] cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história. (BAKHTIN, 2003, p. 310).

Nesse contexto, é de esperar que **estrutura e acontecimento** sejam tratados em sua complementaridade. O que esses termos subsumem pode ser o ponto de partida para realizar a produção regulada de autoria, através de atividades alternativas e conjugadas dessas duas dimensões do enunciado – abandonando, especialmente, táticas produtoras da repetição mecânica (“efeito papagaio”). As atividades devem estimular uma produção aberta aos efeitos novos, levando à caracterização da singularidade de seus aprendizes de autores.

Nesse sentido, gostaria de lembrar uma face desse processo que nem sempre está em foco: a **escuta** está implicada na interação discursiva, e ela tem um peso excepcional em mais de um nível: escuta faz par com fala no sentido mais estrito (quem fala quer ser escutado, esperando uma resposta, que se fará

estímulo para outra resposta); pode ser também atenção respeitosa em busca de compreensão, também na leitura; e pode ser – o que estou enfatizando aqui – a escuta do texto escrito do aluno no momento da aprendizagem e da avaliação. Em trabalho anterior (FURLANETTO, 1997) focalizei esse tema ao observar que, como professores, podemos ser tentados a “caçar erros”, como se isso fosse um jogo. A função do olho que persegue erros de caráter linguístico – os mais visíveis – acaba minimizando aspectos importantes da produção escrita (atributos textuais), ou eles deixam de ser percebidos, não pesando na avaliação. O fato de o texto escrito ser visualizado mostra nele, primeiramente, a forma da letra, a distribuição dos parágrafos na página, a pontuação. E nós o olhamos “como algo que deve conduzir-se segundo uma estética” (FURLANETTO, 1997, p. 656-657).

Imaginei, então, que a escuta (como função dialógica) seria uma estratégia para buscar equilíbrio entre a caça ao erro e a explicitação do que vai bem na construção do texto. Sintetizei essa atitude com o “sermos menos olhos e mais ouvidos” – o que levanta de imediato uma questão: como ouvir um texto escrito? E respondo que o próprio aluno pode ler seu texto, ou um colega. Essa estratégia ajuda-nos a “enxergar” além do que permite nossa **percepção gramatical**, que costuma ser exacerbada: ajuda a perceber o desenvolvimento do tema, a coerência, a expressividade (FURLANETTO, 1997, p. 661-662).

Observar um texto por esse ângulo faz aparecer diante de nós um objeto novo, que nos obriga a atuar como interlocutores, exercitando a escuta e eventualmente deslocando o juízo de valor. Por isso, vejo aí uma chave para o ensino, sem com isto desejar anular ou minimizar a dimensão gramatical e notacional do texto. Penso que é nossa opção: “[...] ou se trabalha por bons textos, com tudo o que isso implica, ou se trabalha por boas amostras de gramaticalidade. Estas amostras, acrescento, não servem para interagir – ou seja, não funcionam” (FURLANETTO, 1997, p. 662).

O que fazer para pelo menos abrir vias de acesso a experiências semelhantes? Ocorre que somos participantes de um processo de ensino que ainda tende à homogeneização: dos sujeitos, do saber, das atividades, do discurso. Como já exposto, fazemos parte de uma instituição marcada pela chamada “herança da cultura ocidental”, e como tal também tendemos a ignorar o que é heterogêneo no ser humano e em sua produção discursiva no meio social. Isso precisa ser questionado. Como tais valores são efeito da dimensão ideológica que atravessa as práticas, isso orienta o comportamento no sentido da homogeneização: o sujeito se submete a algo, a alguém, a

instituições, dadas as relações de poder que permeiam a sociedade. Um conhecimento já estabilizado e assumido (mais ou menos conscientemente) entra necessariamente em conflito com as possibilidades abertas por novos conhecimentos teóricos e correspondentes atitudes práticas, tornando difícil delinear essas práticas concretas. Contudo, se o contexto em que estamos tem regras que em princípio “devem” ser seguidas, uma ordem metodológica que não produz resultados satisfatórios sempre pode ser contestada e substituída. Há boas propostas para esse deslocamento.

## Referências

- BAJARD, E. Nova embalagem, mercadoria antiga. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 493-507, set./dez. 2006.
- BAKHTIN, M. (Voloshinov). **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. [Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira]. São Paulo: Hucitec, 1979.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FURLANETTO, M. M. Gêneros e autoria: relação, possibilidades e perspectivas de ensino In: ENCONTRO DO CÍRCULO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO SUL, 8., 2008, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2008. 1 CD.
- \_\_\_\_\_. Práticas discursivas: desafio no ensino de língua portuguesa. In: CORREA, D. A.; SALEH, P. B. O. **Práticas de letramento no ensino: leitura, escrita e discurso**. São Paulo: Parábola, 2007. p. 131-150.
- \_\_\_\_\_. Tirando partido da escuta. In: ENCONTRO DO CÍRCULO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO SUL, 1., 1995, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 1997. p. 652-662, v. 2.
- MAINGUENEAU, D. **Quelques réflexions sur l'identité de l'analyse du discours et la didactique du texte littéraire**. Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/>>. Acesso em: 17 maio 2007.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.
- SANTA CATARINA. Secretaria de Estado da Educação e do Desporto. **Proposta Curricular de Santa Catarina: educação infantil, ensino fundamental e médio (disciplinas curriculares)**. Florianópolis: COGEN, 1998.

Recebido para publicação em 19 ago. 2011.

Aceito para publicação em 17 out. 2011.



## A poesia realista de Bernardino Lopes

### Bernardino Lopes' realistic poetry

Danglei de Castro Pereira\*

---

**Resumo:** Bernardino Lopes (1859-1906) é visto, neste trabalho, como autor heterogêneo por trazer influências parnasianas, simbolistas e realistas. O aproveitamento de temas prosaicos e cotidianos são formas de reorganizar a tradição lírica nos poemas de Bernardino Lopes e, em nossa leitura, índices de traços realistas em sua obra. Cabe lembrar que não pretendemos classificar o poeta nos limites do realismo; antes, defenderemos, por meio de poemas extraídos de *Cromos* (1881), *Brasões* (1885), *Val de lírios* (1900) e *Helenos* (1901), a heterogeneidade da poesia de Lopes e, nesse percurso, apresentaremos sua poesia. A investigação, portanto, entra em consonância com a necessidade de uma constante revisão dos padrões canônicos associados ao percurso historiográfico de avaliação do literário. Apresentar a poesia de Lopes é, por isso, uma forma de diálogo com os valores do cânone literário ao propor sua revisão via ampliação de limites fixos.

**Palavras-chave:** Poesia realista. Bernardino Lopes. Poesia brasileira.

**Abstract:** In this paper Bernardino Lopes (1859-1906) is seen as a heterogeneous author as he presents Parnassian, symbolist and realist influences. The use of prosaic and daily themes is a form of reorganizing the lyrical tradition in Bernardino Lopes' poems and examples of realistic traces in his work. It is important to point out that there is no intention in classifying the poet within the limits of Realism; on the contrary, it will be shown with poems from *Cromos* (1881), *Brasões* (1885), *Val de lírios* (1900) and *Helenos* (1901), the heterogeneity of Lopes' poetry. The investigation, therefore demonstrates the need of constant revision of the canonical patterns associated to the historiographic evaluation of literary works. Presenting Lopes' poetry is a form of dialogue with the values of the literary canon as it proposes its revision through the increase of fixed boundaries.

**Keywords:** Realistic poetry. Bernardino Lopes. Brazilian poetry.

---

## Introdução

Ao discutir os limites da poesia realista brasileira, muitas vezes, deparamo-nos com uma confusão crítica que toma o parnasianismo como sinônimo de poesia realista. Tal confusão é ampliada, no caso do Brasil, pela

---

\* Doutor em Letras. Professor de Literatura e Cultura Brasileira na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). <danglei@uems.br>

força adquirida pela escola parnasiana em nossa pátria. Poetas como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa, Francisca Julia, Guilherme de Almeida, entre outros, são compreendidos como representantes indelévels do parnasianismo no Brasil e, muitas vezes, vistos como exemplos da poesia realista.

Bernardino Lopes é classificado dentro dos principais compêndios literários nacionais – para citar duas obras, *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1993) e *A literatura no Brasil*, de Afranio Coutinho (1994) – como poeta de inclinações parnasianas e, por vezes, detentor de traços simbolistas. Essa avaliação é coerente, por exemplo, na leitura do poema que segue, retirado de *Brasões*:

X

- Fim/ de/ tar/de/ se/re/na e /vio/len/ta/da ... (A)  
 No/ cé/u/ — du/as es/ter/las/, e a/rre/pi/os (B)  
 Na/ as/fi/ra /do/ mar/, to/da/ coa/lha/da (A)  
 De e/ma/ra/nha/dos/ mas/tros/ de/ na/vi/os. (B)
- Lon/ge, em/ter/ né/voas,/ tra/ços/ fu/gi/di/os (B)  
 De u/ma/ ci/da/de/ bran/ca/ de/rra/ma/da (A)  
 — Ca/sas/, to/rres/ e /co/ru/ches/ es/gui/os, (B)  
 Por/ to/da a/ cla/ra/ fi/ta/ da em/se/a/da. (A)
- A/qui/ bem/ per/to, a/qui/, na ar/gen/tea/ pra/ia, (C)  
 Com/tra um/ ro/che/do /nu,/ cal/cá/reo e/ ru/do, (D)  
 Do/ poen/te a/ frou/xa/ cla/ri/da/de es/tam/pa, (E)
- Ba/lan/çan/do/-se/ n'á/gua/, uma/ ca/trai/a; (C)  
 E, a/ga/sa/lha/dos/ no/ gi/bão/ fel/pu/do, (D)  
 Pés/ca/do/res/ que/ vão/ su/bin/do a/ ram/pa ... (E)

Neste poema, percebe-se o olhar enigmático do eu-lírico sobre a tarde, descrita de forma adjetival como “serena e violenta”. A esta descrição o eu-lírico evoca uma sequência de adjetivos que “entre névoas” e “traços fugidios” vão diluindo o efeito concreto associado ao entardecer em direção a uma visão confusa que perde-se em meio ao jogo de palavras que ora focaliza o entardecer em uma “argêntea praia”, ora capta sensações advindas do olhar do eu-lírico diante dos pescadores que “vão subindo uma rampa”. O efeito de alienação via projeção de sensações confusas e a utilização de um vocabulário rebuscado

aproximam o poema das “sensações insólitas do simbolismo”. Imerso no real, porém, a reorganização sensitiva do entardecer conduz a visão objetiva face à praia, fato significativo dentro da estética realista.

Ao mesmo tempo, o poeta evoca a tradição poética parnasiana via utilização do decassílabo heroico e do soneto com padrão rítmico definido e tradicional, como pode ser visto na escanção. Essas observações indicam um esvaziamento da mensagem poética que foge do processo individual de interiorização de sensações na lírica via utilização do percurso mimético na interação do eu-lírico com o espaço no qual está inserido. Fica então um questionamento quando da leitura da poesia de Bernardino Lopes: a descrição espacial assume sempre o esvaziamento enunciativo via rebuscamento formal e acúmulo insólito de sensações?

Acreditamos, como hipótese deste trabalho, que a poesia de Bernardino oscila entre a utilização preciosista da linguagem dentro do que podemos denominar por esvaziamento da tradição parnasiana e simbolista e a utilização descritiva do espaço real, enquanto ponto de questionamento da realidade imediata e, por correlação, da situação humana neste espaço. Entendemos que em alguns poemas, os quais utilizaremos neste trabalho, a descrição do real imediato conduz a um sentido mais amplo de interação entre o homem e o mundo e, nesses poemas, é possível verificar traços realistas em sua poesia.

Fazemos, entretanto, uma advertência crítica que julgamos necessária. Não desvalorizamos ou negligenciamos a importância estética e o valor artístico da poesia parnasiana ou simbolista. Entendemos sua relevância no contexto literário brasileiro e o valor intrínseco dessas produções. Poemas como “Vila Rica”, “Profissão de fé”, o conjunto de poemas que compõe “Via láctea”, de Olavo Bilac; “Fantástica”, “As pombas”, de Raimundo Côrreia, “Vaso grego”, “Vaso chinês”, de Alberto de Oliveira, entre outros poemas, são índices do valor poético do parnasianismo. Quanto ao simbolismo basta citar a obra poética de Cruz e Sousa, Pedro Kilkerry, Alphonsus de Guimaraens ou Mário Pederneiras, também para ficarmos em poetas importantes, para deixar claro o valor poético da lírica de fim de século. Fazemos esta advertência para evitar leituras precipitadas que julgam a poesia parnasiana e simbolista pelo estereótipo construído pela literatura modernista, propensa a vê-la pela ótica de poemas como “Poética” e “Os sapos”, de Manuel Bandeira.

Feita esta advertência, lembramos, neste momento, as colocações de Hênio Tavares (2002, p. 75) para quem a poesia realista sem confundir-se com

a poesia parnasiana assume um caráter de observação do real de onde retira reflexões sociais e ontológicas

sem a efusão derradeiramente sentimental dos românticos. Certos temas por estes [os poetas realistas] tratados discretamente, são visualizados de modo objetivo e muitas vezes chocante, como, por exemplo, o amor, que não raramente descamba para a sexualidade.

Ao pensar Bernardido Lopes como um poeta que apresenta traços realistas em seu fazer poético, reconhecemos que, muitas vezes, o poeta foge do enfrentamento introspectivo do real para adotar um percurso preciosista, no qual traços parnasianos esvaziam a análise do real observáveis em sua melhor poesia, aqui entendida como os poemas que compõem o livro **Cromos**. Quando, no entanto, percebe-se a presença dos aspectos realistas e a focalização e descrição do real filtrado em direção a um sentido mais íntimo, seus poemas ganham em densidade significativa. Nesses momentos seu lirismo produz uma poesia que expressa a fragmentação do sujeito ao final do século, fato que o alinha aos valores contestadores da poesia realista.

Um exemplo deste processo pode ser colhido no “Cromo XXV”.

### **CROMO XXV**

Na alcova sombria e quente  
Pobre demais, se não erro,  
Repousa um moço doente  
Sobre uma cama de ferro.

Pede-lhe baixo inclinada  
Sua mulher — que adormeça,  
Em cuja perna curvada  
Ele reclina a cabeça.

Vem uma loira figura  
Com a colher da tintura,  
Que ele recusa, num ai!  
Mas o solícito anjinho  
Diz-lhe com riso e carinho:  
— Bebe que é doce, papai!

Neste poema a “alcova sombria e quente”, leito de um moço doente é descrita de forma mimética na medida em que as referências concretas, tais

como “cama de ferro”, a mulher inclinada “em cuja perna curvada/ele reclina a cabeça”, solicitam ao enfermo um espaço de tranquilidade, de segurança familiar. A indicação de desfalecimento e fragilidade do personagem evocado no poema é suplantada por uma imagem concreta: a criança loira ou “solícito anjinho”, que traz “uma colher de tintura” para aplacar a doença do enfermo e, com isto, apresenta uma saída objetiva para a sensação de fragilidade apresentada inicialmente pelo poema.

A descrição da cena – homem doente entregue à figura feminina que acalenta – foge do cenário romântico de transcendência pela morte. Antes é a descrição de uma cena cotidiana, na qual o “papai” descança na cama ao receber a atenção familiar da esposa e do filho. Esta cena descrita sob a égide da tranquilidade doméstica conduz a sensação de quietude do sujeito em um espaço de conforto, fato que amplia a sensação de proteção evocada no poema e conduz à percepção concreta de uma cena familiar, mesmo com a indicação da doença.

Salientamos, ainda, que o propósito deste texto é apresentar Bernardino Lopes e não classificá-lo como poeta realista, parnasiano ou simbolista. Pelo contrário, partimos do pressuposto de que sua poesia é resultado de um percurso híbrido que mescla tendências contemporâneas em sua época e, por isto, traços parnasianos, simbolistas e realistas seriam inerentes ao seu fazer literário.

Feitas as colocações iniciais, passamos à apresentação do poeta.

## **1. Considerações sobre a poesia de fim de século XIX**

Um dos traços inquestionáveis quando da verificação da poesia produzida no Brasil no período entre-séculos (XIX e XX) é o caráter heterogêneo das produções. Augusto dos Anjos, Guilherme de Almeida, Olavo Bilac, Mário Pederneiras, Pedro Kilkerry, Machado de Assis (poeta), Cruz e Souza, Alphosus de Guimaraens, entre tantos outros são exemplos dessa diversidade.

Concordando com Manuel Bandeira (1972), compreendemos a predominância da poesia parnasiana neste período. O parnasianismo pode ser entendido, então, como tendência predominante na lírica deste período, mas convive com o realismo, simbolismo e, por que não dizer, pré-modernistas e os primeiros modernistas. Como resultado de um conjunto de aspectos estéticos que retomam a tradição poética clássica, o parnasianismo, ainda seguindo as

colocações de Bandeira (1972), mantém-se hegemônico até meados da segunda metade do século XX.

Ao adotar o abstrato em detrimento da realidade imediata os poemas parnasianos apresentam um teor clássico que prima pelo rebuscamento formal e organiza procedimentos estéticos altamente rebuscados. O ritmo helênico, a utilização do alexandrino e do decassílabo, a evocação do soneto e de formas fixas tradicionais como o madrigal, a elegia, a lira, entre outras são marcas preponderantes do que podemos indentificar como negação ao real imediato no processo de organização lírica do parnasianismo. Outro aspecto interessante da poética parnasiana é um sentido de atemporalidade e anti-sentimentalismo, via adoção do detalhe poético e do verso perfeito rítmica e estruturalmente.

Essas marcas estilísticas indelévels ao parnasianismo criam um espaço favorável ao verso “martelado” de “toaneiro aguado”, nas plavras irônicas do já célebre “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Para Moisés (2010, p. 223)

[...] ao longo da época realista, floresceu a poesia parnasiana, caracterizada por seu antissentimentalismo e a consequente reposição de ideais clássicos de Arte, como a impassibilidade, o racionalismo, o culto à forma, o sensualismo, o esteticismo, o universalismo. Desta distingue-se a poesia realista afeita ao mundo real e a visão grotesca à Baudelaire.

A poesia parnasiana condensa um olhar abstrato diante do real e, por vezes, sua negação, fato percebível em poemas como “Vaso chinês” e “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira, “Fantástica”, de Raimundo Corrêa ou, nos também célebres, “Profissão de fé” e “Vila rica”, de Olavo Bilac, para ficarmos em alguns exemplos inquestionáveis da estética parnasiana.

Ao produzirem uma poesia hermética que filtra as influências sociais via isolamento temático e preciosismo linguístico, organizado em um conjunto formal altamente elaborado que retoma formas fixas e uma tradição sob forte influência Clássica; os parnasianos estabelecem uma estética de gosto refinado que, celebrada pela expressão francesa de *L'art pur l'art*, concebe um tipo textual de elevado valor artístico. Esta poesia altamente elaborada é, no entanto, abstrata em sua relação com a realidade imediata, sobretudo, quando da aproximação à prosa e poesia realista, propensa a focalizar a realidade de maneira mimética e, por vezes, objetiva como, por exemplo, nos romances de Machado de Assis, Eça de Queiroz ou na poesia de Antero de Quental e, para darmos um exemplo brasileiro, no poema “Suave Mari Magno”, de Machado de Assis.

O resultado é uma poesia do espaço abstrato que nega o contato da lírica com o real imediato, visto muitas vezes, como contaminado pelos excessos emotivos de um certo romantismo epigonal e impregnado pelo verso grotesco e descritivista da poesia realista. Entendido, entretanto, como escola de resistência aos dissabores da vida cotidiana – tema impregnado na lírica realista de um Cesário Verde, por exemplo – a poesia do parnasianismo busca em seu movimento de abstração a tentativa de descontaminação dos temas artísticos advindos do contato cada vez mais evidente da arte com o mundo concreto. Esta resistência ao contato com o real e sua consequente sublimação via retorno ao mundo clássico, na focalização do fragmento ou no detalhe em detrimento do enfrentamento aos dissabores do mundo concreto são argumentos favoráveis ao que identificamos como resistência aos temas mundanos na estética do Parnaso.

O distanciamento face ao real é, em nosso ponto de vista, uma das principais evidências do distanciamento temático entre a poesia parnasiana e a poesia realista. Saraiva e Lopes (1946) comentam que a poesia de fim de século em Portugal é heterogênea por abrigar poetas como Cesário Verde, Antero de Quental, Camilo Pessanha, entre outros. A chamada “Questão Coimbrã” é lembrada como comprovação dos novos caminhos trilhados pela lírica de fim-de-século justamente por questionar os excessos românticos e sua sentimentalidade decadente para propor uma poesia de questionamento.

Em substituição ao esvaziamento emotivo surge, então, a crítica social e a descrição mimética do real. Este olhar social perceptível nas descrições imagéticas de Cesário Verde retiradas das cenas do cotidiano criam, via sentido de observação plausível do real, um fator de reorganização das convenções artísticas ao final do século XIX em Portugal, fato que amplia o horizonte temático da poesia realista quando pensada como paralelo da poesia romântica e realista. Influenciados por Baudelaire os poetas de fim-de-século – brasileiros e portugueses – procuram tangentes para a situação fragmentada e aliada do homem deste período. Um dos caminhos é a focalização do real e sua interpretação via análise social na poesia realista. Outro é a alienação ao subconsciente e a busca por transcendência – entendida como negação do real e sua reorganização via insólito nos simbolistas. No caso parnasiano ocorre um percurso alienante, mas materializado na eleição do detalhe e na volta ao passado Clássico.

Dessas considerações extraímos a ideia de que tanto Simbolismo quanto Parnasianismo são movimentos de resistência à alienação emotiva

dos últimos românticos e, também, ao contato da lírica de final de século XIX, com o mundo concreto, grotesco e bestializado expresso pelos realistas. Esse mundo grotesco – cerne da visão contestadora da poesia realista – implica em uma objetivação dos temas líricos via contato com a realidade. Ao deflagrar a fragilidade da “torre de babel”, para usarmos uma expressão que compreende o isolamento parnasiano em um percurso altamente estético e alienante, os realistas compreenderiam o sentido de questionamento imposto à lírica tradicional após a publicação de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire.

A presença de marcas interpretativas do real via exposição concreta das dificuldades enfrentadas pelo homem no entre-séculos é evidência de outra distinção possível entre poesia realista e parnasiana. Tal distinção inviabiliza a proximidade unilateral proposta em muitos compêndios literários. Cabe lembrar, entretanto, que a observação do real e sua interiorização via percurso lírico são um dos maiores legados da lírica realista como fonte de influência para a poesia do século XX. Este fato é verificável, por exemplo, em poemas como “As cismas do destino”, de Augusto dos Anjos; “Descobrimiento” e “Inspiração”, de Mário de Andrade; “Evocação de Recife”, de Manuel Bandeira; e “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, apenas para citarmos exemplos deste procedimento.

Antonio Candido (2006, p. 40), quando da discussão da diversidade lírica realista no Brasil, comenta que

[...]seria errado pensar que estes poetas, movidos por um senso estreito de realismo, tenham feito a equiparação pura e simples de Baudelaire a um “descompassado amor à carne”. Para começar, vimos que o erotismo para eles foi revolta e desmitificação, tanto assim que os seus poemas *realistas* ombreavam com as suas violentas diatribes políticas, em prosa e verso. (Grifo do autor)

Poesia do cotidiano e do burlesco, a lírica realista toma como tema a descrição do real como material poético. A lírica descritiva de Cesário Verde ou o tom crítico de Antero de Quental e, no Brasil, “As cismas do destino”, de Augusto dos Anjos seriam exemplos substanciais da lírica realista. Ao abordar a realidade imediata de forma a percorrer caminhos expressivos retirados das impressões colhidas diretamente da realidade, a lírica realista filtra do real os temas líricos, promovendo o contato da poesia com a rua e com aspectos grotescos da natureza humana.

Dessa concretude o poeta realista retira material para a reflexão poética. O questionamento da situação fragmentada do ser humano, já deslocado do espaço burguês, a visão crítica face à cobiça e a deterioração moral da sociedade em transformação são temas recorrentes nesta poesia de questionamentos, fato que comprovaria a influência de Baudelaire como uma de suas fontes.

## 2. O realismo enigmático de Bernardino Lopes

Bernardino da Costa Lopes (1859- 1916)<sup>1</sup> é um poeta desconhecido na tradição literária brasileira. Mulato e funcionário público o poeta perambulou com alguma ressonância literária ao final do século XIX e início do século XX, porém conheceu o ostracismo legado a muitos de seus coetâneos após a segunda década do século XX. Amigo pessoal de Olavo Bilac é, muitas vezes, visto como um poeta parnasiano, sem contudo atingir o brilho de seus contemporâneos. Fundador da *Folha Popular* em 1891, um dos berços do simbolismo no Brasil, conheceu notoriedade com a publicação de **Cromos**, em 1881, livro reeditado em 1886. Alfredo Bosi (1993, p. 229) comenta que Lopes produziu uma poesia “das coisas domésticas, dos ritmos do cotidiano”.

As principais obras do poeta são *Cromos* (1881), *Pizzicatos*: comédia elegante (1886), *Brasões* (1895), *Sinhá Flor* (1899), *Val de lírios* (1900), *Helenos* (1901), *Plumário* (1905). O poeta teve suas *Poesias completas* reunidas em 1945, livro do qual retiramos os poemas selecionados para as discussões deste artigo.

No poema “VIII” de *Brasões* visualizamos o processo descritivo já aludido na discussão do “Cromo XXV” no início deste trabalho. O poeta apresenta como principal característica realista a singularização<sup>2</sup> dos referentes poéticos rumo à objetivação das cenas líricas descritas nos poemas. Este percurso crítico face ao real imediato descrito nos poemas conduziria a uma das características realistas perceptíveis na poética de Bernardino Lopes. No poema “VIII” temos a descrição do entardecer em uma praia, imagem recorrente na

---

<sup>1</sup> A data da morte do poeta é controversa. Afrânio Coutinho (1994) menciona o ano de 1906. Outros críticos, entre eles Alfredo Bosi (1993), informam o ano de 1916. Essa confusão, não interfere no desenvolvimento do trabalho e, por isto, fica como informação o ano de 1916 como sendo o da morte do poeta.

<sup>2</sup> Utilizamos o conceito de singularização e estranhamento apresentado por Victor Chiklovsk em “A arte como procedimento” (1976).

poeisa do autor. Na janela, a nudez de uma figura feminina debruçada à janela oferece uma visão enigmática para o eu-lírico.

### VIII

Abrem duas janelas para a rua,  
Com trepadeira em arcos de taquara;  
A cortina de renda, larga e clara,  
Alveja ao fundo da vidraça nua.

Em frente o mar, e sobre o mar a lua,  
A estrear a onda que não pára (sic);  
Aflam asas por cima e solta a vara,  
N'água brilhante, o mestre da *fauna*.

Ecos noturnos e o rumor estranho  
Da meninada trêfega no banho  
Voam da praia ao chalezinho dela;

Move-se um corpo de mulher, no escuro;  
Gira, após, o caixilho; e o luar puro  
Ilumina-lhe o busto na janela!

O poema segue uma descrição objetiva da realidade que reorganiza as sensações enigmáticas percebidas à primeira vista em direção à descrição de uma cena concreta: a mulher nua debruçada à janela. Da cena inicial “abertura de duas janelas para a rua” rodeada de trepadeiras e com cortinas de “renda, larga e clara”, ocorre a indicação de uma “vidraça nua”. Após descrever a vidraça e as janelas o poema foca o mar e, sobre ele, a “lua” em uma cena natural de caráter altamente descritivo e mimético. Segue-se a essas descrições do cenário a ambientação local via sons de crianças brincando e pequenos rumores “noturnos”. A esta descrição, entretanto, o observador é levado ao centro do “chalezinho”, no qual a figura da mulher nua debruçada à janela move-se no escuro.

O eu-lírico então parece contemplar a figura, tomado por um devaneio erotizado. Esta associação do cenário natural a um espaço de desejo e sensualidade implica na exposição do erótico associado à figura feminina descrita no poema. Ampliadas pela sensualidade da cena as sensações descritas no texto promovem a impossibilidade do onírico em direção ao concreto e palpável. A cena é objetivada e o caráter erótico imprime à figura feminina uma compleição

objetiva: é uma mulher nua vista pela janela e no escuro que tenta o eu-lírico despertando seu desejo. Esse despertar, no entanto, cria uma sensação de humanidade ao eu-lírico e faz das cenas descritas nas três primeiras estrofes pano de fundo para a exposição do caráter humano e erótico que se corporifica no poema via focalização no concreto.

A percepção da mulher nua à janela remete ao desejo e estilisticamente confunde-se ao murmurar das ondas e ao contraste entre os matizes claro e escuro no poema. Esse procedimento contamina a função apenas ornamental do espaço descrito para ampliar o erotismo no texto. Os sons da noite e os gritos da “meninada trêfega no banho” confluem para o aspecto sensual, porém as relações de confluência e desejo são construídas sob a égide do concreto. Essas correlações compreendem a concretude da imagem feminina. Tal imagem é ampliada pelo desejo sugerido pela agitação do primeiro terceto e pela alusão fálica ao “caixilho”, no décimo terceiro verso, como forma de impedir a contemplação passiva da figura feminina nua aos olhos do eu-lírico.

Este contemplar um objeto concreto e não a imagem de uma musa insólita e intocada, comum aos parnasianos, implica na inversão consciente da imagem poética aludida como característica realista em Bernardino Lopes. É do concreto que o poema evoca a figura feminina. Em outros termos, é o busto feminino iluminado pelo luar que provoca a inquietação no último verso do poema. Teríamos aqui o “erotismo” que conduz à “revolta e desmitificação” da tardição, comentada por Candido (2006).

O mesmo olhar em busca de uma imagem concreta é visto no poema que segue.

### **PER PURA**

Clara manhã; rutilante  
Ascende o sol no horizonte;  
Corre uma aragem fragrante  
Por vale, planície e monte,  
Trazendo nas frias asas  
Um lindo som de cantigas.

De cima daquelas casas,  
Casinhas brancas e amigas,  
Sobem fumos azulados;  
E há pombos pelos telhados.

Cresce o rumor das cantigas...

Surge um farrancho de gente  
Alegre, farta e contente,  
De samburás e de gigas.  
Andam colhendo as espigas  
Do milharal pardo e seco;  
É dali que vem o eco

De tão bonitas cantigas...

Cantai, cantai, raparigas!

Neste poema a presença do objetivo face ao real fica mais evidente. As cenas apresentam uma identidade entre a manhã construída pela sobreposição de um ritmo sonoro que evoca um sentido idílico de rumores matinais. O encadeamento de ruídos no plano sonoro do poema é conseguido pela sobreposição de fonemas como /r/ contrapostos a /s/ e dos vocálicos /e/ e /i/, criando um efeito mimético para a ampliação sonora do plano rítmico. Deste espaço sonoro surge a alusão às “bonitas cantigas” que, no entanto, não surgem apenas do titilar do vento, mas da busca objetiva do som, são cantigas humanas, portanto, concretas.

A alusão na segunda e terceira estrofe a pássaros e à “aragem fragrante” do vento reafirma a presença de algo concreto na imagem bucólica evocada. O som advém de vozes femininas que cantam no fazer cotidiano da colheita. A referência aos “samburás” e às “gigas” confirma o aspecto concreto da cena, provocando sua objetivação.

Não é permitido ao eu-lírico permanecer no devaneio bucólico, os sons são objetivados e associados ao percurso mimético da colheita de milho feita ao amanhecer. Essa objetivação confirmada pelo último verso do poema identifica o som das cantigas. O poema apenas descreve uma cena e, neste percurso, apresenta um aspecto concreto do cotidiano, o trabalho matinal.

Essa busca pelo real via visão concreta e objetiva é vista também no poema “O berço”.

### **O BERÇO**

Recordo: um largo verde e uma igreja,inha,  
Um sino, um rio, um pontilhão, e um carro  
De três juntas bovinas que ia e vinha  
Rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola, que era azul e tinha  
Um mestre mau, de assustador pigarro...  
(Meu Deus! que é isto? que emoção a minha  
Quando estas cousas tão singelas narro?)  
Seu Alexandre, um bom velhinho rico  
Que me acordava de manhã, e a serra...

Com seu nome de amor Boa Esperança,  
Eis tudo quanto guardo na lembrança  
De minha pobre e pequenina terra!

Nele a ideia do *locus amenus* parnasiano e neoclássico perde a efusão utópica para imprimir um aspecto concreto à memória. Este percurso é conseguido por uma reorganização da fragmentação memorialista, algo inovador dentro da perspectiva remissiva própria da memória. Dela o eu-lírico evoca apenas aspectos concretos retirados da memória: “a igreja”, “as três juntas bovinas” que carregam o barro na alusão mimética ao carro de boi. A escola com seu “mestre mau” e a negação entre parênteses da emotividade advinda destas “memórias singelas” indicam uma intenção pelo concreto, pelo não emotivo via objetivação da memória, das lembranças.

Esse perfil de adesão ao concreto imprime a observação do mundo. É do olhar que advêm as sensações descritas nos poemas comentados neste trabalho. Embora os comentários funcionem como apresentação do poeta, fica evidente que o tom prosaico e a objetivação do mundo são características importantes em sua poesia. Delas emerge um eu-lírico que opta pelo concreto em detrimento da abstração parnasiana.

## Considerações finais

Bernardino Lopes é, pelas considerações aqui apresentadas, um exemplo de traços realistas dentro da tradição poética brasileira. Procuramos, neste trabalho, apresentar alguns aspectos de sua poesia. Porém, o que fica evidente é o trato objetivo face à tradição lírica de seu tempo. O poeta remete a uma acomodação dos valores parnasianos, porém introduz uma visão objetiva aos processos de organização lírica do final do século XIX.

É verdade que o preciosismo formal e a presença de marcas parnasianas prejudicam uma reorganização mais contundente da tradição, porém

é um poeta que merece um olhar detido da crítica. Nossa principal intenção com este texto é, por isso, apresentar sua poética e, neste percurso, apontar para a necessidade de uma melhor discussão dos caminhos da lírica realista na tradição brasileira.

## Referências

- BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Record, 1972.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, J. **Os formalistas russos**. São Paulo: Record, 1976.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. São paulo: Global, 1996.
- LOPES, B. **Poesia completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1945.
- LOPES, O.; SARAIVA, J. A. **História da literatrua portuguesa**. Porto: Porto, 1946.
- MOISÉS, M. **A Literatrua brasileira através dos textos**. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- TAVARES, H. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia , 2002.

Recebido para publicação em 2 jun. 2011.

Aceito para publicação em 17 jul. 2011

**Cidade de papel e floresta: uma leitura de  
A represa: romance da Amazônia,  
de Océlio Medeiros**

**City of paper and forest: a reading of  
“A represa”: romance da Amazônia,  
by Océlio Medeiros**

Luciana Nascimento\*

---

**Resumo:** Entender as lógicas que estruturam essa diversidade de formas de ocupação urbana na Amazônia torna-se extremamente interessante, pois remete a uma reflexão sobre a formação histórica e cultural dessa região e mais ainda através da literatura, espaço de recriação e captação oblíqua da realidade. Tal reflexão nos permite perceber a interação entre os processos locais e nacionais, ou seja, em que medida essa literatura amazônica expressa a cidade em seus compassos e descompassos com outras narrativas urbanas. Interessa-nos aqui-, mostrar uma leitura do romance *A Represa: romance da Amazônia*, do escritor acreano Océlio de Medeiros, publicado no Rio de Janeiro, pela Editora Irmãos Pongetti, em 1942.

**Palavras-chave:** Amazônia. Cidade. Narrativa.

**Abstract:** Understanding the logic that structures the diversity of urban occupation in the Amazon is extremely interesting since it refers to a reflection on the historical and cultural formation of this region and also to a reflection of literature, which is a space of recreation and capturing of reality. Such reflection allows us to understand the interaction between national and local processes, that is, to what extent the Amazon literature expresses the city, its rhythm and mismatches with other urban narratives. It is relevant to show a reading of the novel *A represa: romance da Amazônia*, by the writer from the state of Acre Océlio de Medeiros, published in Rio de Janeiro by Irmãos Pongetti publisher in 1942.

**Keywords:** Amazon. City. Narrative.

---

Em fins do século XIX e início do século XX, ocorreram significativas mudanças na configuração de nossas cidades, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades que acompanhavam o ritmo da modernidade européia,

---

\* Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Pós-Doutora em Ciência da literatura pela UFRJ. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre. < luciana@ufac.br >.

buscando-se o progresso, a modernidade e a “civilização”. O objetivo era fazer o Brasil ingressar no chamado “mundo civilizado”, reproduzindo o *modus vivendis* europeu, com a adoção de novos tipos de lazeres e nova sociabilidade. Neste sentido, as representações literárias em alguns momentos celebram ou reexaminam os melhoramentos urbanos, mostrando a capacidade dos poetas e romancistas em estabelecer uma legibilidade da cidade.

É justamente no século XX que se consagra a *cidade* como síntese e projeção da modernidade. A cidade passa a expressar, em grande medida, os anseios de uma nova ordem econômica e política com vistas ao progresso. Tal processo pôde ser observado também-, quando se trata da formação do espaço urbano na Amazônia, cujas cidades se formam a partir dos primeiros núcleos de povoamento, na esteira da economia extrativista da borracha, tornando o campo e a floresta, lócus que trazem um significado relativo ao atraso. Assim, se vivencia na Amazônia uma experiência de *Belle Époque*, como aquela ocorrida em Belém, em Manaus ou em Porto Velho, com a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, cujo evento foi muito apropriadamente chamado por Foot Hardman de “a modernidade na selva”<sup>1</sup>, acompanhando o famoso período de fausto do ouro verde.

Se por um lado-, a cidade ascende definitivamente-, por outro, o campo passa por um processo de isolamento e atraso. São vários os aspectos políticos e históricos determinantes desse novo cenário. Todavia, não vamos aqui nos debruçar sobre eles. O que nos interessa é perceber de que maneira essa ascensão da cidade na Amazônia motiva outras escritas de romances, não somente aquelas cuja temática reside numa “poética do verde”-; ou seja, há uma série de obras que Afranio Coutinho (2003) classifica como “romance do ciclo do Norte”, cujo autor principal foi Dalcídio Jurandir, sendo que em tais romances são colocados em cena a floresta, seus trabalhadores, a exploração do seringueiro e seus desafios diante da natureza exuberante e hostil a este sujeito. A floresta deixa de ser o espaço idílico postulado pelos viajantes estrangeiros em seus textos nos séculos XVIII e XIX-, para, nos textos ficcionais do século XX (anos 1940 e 1950), se tornar o lugar *que se deixa - o lugar do abandono*.

Os estudos acerca da literatura de expressão amazônica têm se debruçado sobre as narrativas orais de caráter popular, a narrativa indígena, o caráter social desta ficção, onde expõem a exploração no mundo do trabalho

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao livro de Francisco Foot Hardman *Trem fantasma: a modernidade na selva* (1987).

e a mundivivência no interior da floresta, na qual os homens são encenados como produtos do meio e dotados de um conjunto de regras muito próprias. Entretanto, a representação da cidade na literatura tem sido uma das temáticas menos estudadas, com exceções para alguns estudos, notadamente na área de história, sobre a *Belle Époque* amazônica em Belém e Manaus.

Acreditamos que as representações da cidade na literatura são importantes, pois a Amazônia precisa ser lida enquanto uma região cada vez mais urbana, com quase 70% de sua população vivendo nas cidades, ainda que esta estatística possa ser questionada em função das estruturas rural-urbanas ali existentes, tendo em vista que sociedade e território na Amazônia brasileira e de outros países vizinhos, em sua configuração Pan-Amazônica, refletem as intensas mudanças ocorridas nas últimas quatro décadas. As antigas localidades experimentam uma recomposição de seu papel, resultado do confronto social de modelos diversos de apropriação do território e de integração em mercados globalizados.

Entender as lógicas que estruturam essa diversidade de formas de ocupação urbana na Amazônia torna-se extremamente interessante, pois remete a uma reflexão sobre a formação histórica e cultural dessa região e mais ainda através da literatura, espaço de recriação e captação oblíqua da realidade. Tal reflexão nos permite perceber a interação entre os processos locais e nacionais, ou seja, em que medida essa literatura amazônica expressa a cidade em seus compassos e descompassos com outras narrativas urbanas. Interessa-nos aqui, mostrar uma leitura do romance *A represa: romance da Amazônia*, do escritor acreano Océlio de Medeiros, publicado no Rio de Janeiro-, pela Editora Irmãos Pongetti, em 1942.

Na historiografia literária, com exceção da referência a que faz Afrânio Coutinho sobre os romances do ciclo do Norte, há em geral, um vazio nos registros sobre a produção literária de expressão amazônica-, ao longo da história da literatura brasileira, não obstante os esforços dos trabalhos realizados por pesquisadores da UFPA, UFAM, UFAC, UFRR. A falta de registros sobre essa literatura é ainda maior quando se trata da literatura produzida no Acre, o que se explica pelo peculiar e longo processo histórico de sua incorporação ao território brasileiro, que se deu somente nos primeiros anos do século XX (1903). João Carlos de Souza Ribeiro (2007, p.3), assim se expressa:

A historiografia literária, de cuja escrita emana toda a trajetória da própria literatura, se não excluiu, deixou de incluir o imaginário do povo que surge vigoroso e legendário no seio da floresta. O rastreamento de símbolos ou de um emblema, que marca esses estrangeiros brasileiros, aos olhos da história e da crítica literárias de base canônica, respectivamente, construiu desde a fundação das escrituras que tematizam a Amazônia, o elo perdido da história da literatura e da literatura artística em análise contínua. Última peça a ser encaixada no complexo quebra-cabeça denominado brasilidade, a Amazônia invisível dá visibilidade ao pluralismo vertente da contemporaneidade, que não se configura na arrolagem consagrada dos textos modelares da literatura dita nacional, e que ainda está à guisa de uma reflexão profunda sobre os veios mais essenciais dessa linguagem no âmbito regional *a priori* e no espaço universal, *a posteriori*.

Dos estudiosos que vêm produzindo uma historiografia literária no Acre, destacamos as professoras Olinda Assmar, Laélia Rodrigues, Margarete Prado Lopes, Simone Souza Lima, todas da UFAC. Laélia Rodrigues Silva em *Acre-Prosa & Poesia 1900-1990* (desdobramento da pesquisa empreendida no seu doutorado, sendo uma pesquisa contínua na sua vida acadêmica, agora na qualidade de professora visitante), nos afirma que grande parte das produções literárias escritas na Amazônia-, projeta-se a partir de uma tentativa de descortinar uma questão identitária, associada à temática do isolamento e da relação com seu espaço:

Com estigmas de deserto e de inferno verde e com uma trajetória histórica acentuadamente marcada pela exploração de recursos naturais, a cultura amazônica tem sido determinada por dois elementos significativos: o isolamento e a busca da identidade. (SILVA 1998, p. 17).

Utilizando a metáfora de Leandro Tocantins, que dá título à sua obra *O rio comanda a vida*, percebe-se na obra de Océlio Medeiros, *A represa: romance da Amazônia*, que o próprio título aponta para o espaço aquático, utilizando a imagem da represa, ou seja, sendo represadas as vidas das pessoas que aí vivem: “Um rio preguiçoso, recebendo em frente da cidade o tributo escasso de um afluente, ia mingando angustiosamente as suas águas barrentas, por entre as escarpas dos barrancos espetados de canaranas<sup>2</sup> esguias.” Nesta passagem, o fio da água de um rio estreito aparece para caracterizar a imagem da decadência pela qual passa a cidade

---

<sup>2</sup> Capim de Angola.

de Xapuri, com a baixa na economia da borracha, em cujas primeiras cenas, o narrador expõe os fatos cotidianos e prosaicos dos habitantes da cidade e a falência dos seringais.

Em outra imagem do romance de Medeiros, a água mostra sua força, a partir da cheia do rio Acre, que destrói o Seringal Iracema, do Coronel Belarmino:

O rio parecia um mar. As chuvas da noite ainda o alargaram mais. As barracas restantes tinham sido arrastadas. As hortas, os roçados, os campos estavam inundados [...] Também passou de bubuia um tronco de sumaúma,<sup>3</sup> que a ventania forte da madrugada, sacudindo o corpo da mata, havia desenterrado.

É nesse cenário de alagação, em que a água tudo encobre, que o dilúvio nos aponta para uma metáfora da restauração e da mudança do ciclo da vida. E no romance de Océlio de Medeiros é exatamente após a alagação do Seringal Iracema, que ocorre o deslocamento de seus habitantes em direção à cidade de Rio Branco.

Dividida em 16 capítulos, a obra *A represa: romance da Amazônia* inicia-se em Xapuri, cuja decadência da borracha leva à falência geral da cidade. O personagem Antonico, habitante de Xapuri, vai morar no Seringal Iracema, de propriedade do Coronel Belarmino, que por sua vez, o envia a Belém para estudar. A narrativa abrange aproximadamente 30 anos da vida do Acre, compreendendo o período de decadência do primeiro ciclo da borracha, com o deslocamento do seringal para a cidade, chegando aos primeiros anos da II Guerra Mundial, época conhecida como “Batalha da Borracha”, o que dá origem a uma nova fase na vida dos personagens, ou seja, é a volta para o seringal, na esperança de ganhos com a economia gomífera, dando-se fim à narrativa. Ou seja, a narrativa se dá entre as duas grandes guerras, que marcaram a ascensão e decadência dos dois ciclos da borracha.

Laélia Rodrigues Silva ressalta que o tempo se constrói a partir de idas e vindas dos habitantes do território, do seringal para a cidade e vice-versa, cujo tempo histórico é motivado por duas grandes guerras internas, que são motivadas por interesses externos: a Revolução Acreana e a Batalha da Borracha. Justamente esse deslocamento para a cidade e a vida social e cotidiana desses personagens na cidade que nos interessam mais de perto,

---

<sup>3</sup> Samaúma. Árvore típica da paisagem amazônica. No falar acreano é sumaúma.

pelo fato de nossas pesquisas terem como foco a representação da cidade na literatura, a legibilidade urbana e o tópico literatura e experiência urbana, a partir da leitura que os literatos fazem da cidade, como espaço afirmativo do moderno, mas também como lócus do embaralhamento das existências e espaço das novas oportunidades e mudança de vida. Medeiros (1942, p, 107) assim descreve a chegada dos antigos moradores do Seringal Iracema, na cidade de Rio Branco:

Já na boquinha da noite, a cidade de Rio Branco começou a se despir, como uma visão salvadora, aos olhos dos retirantes, mostrando seus arrabaldes venezianos, a cadeia velhas, onde funciona o hospício, a cruz da matriz, caída para um lado e as torres de luz elétrica, de uma banda e doutra.

Destaque-se que a visão primeira dos personagens sobre a cidade é de um espaço moderno, portanto, na narrativa de Medeiros temos o distanciamento do espaço Amazônico unicamente construído por florestas. De acordo com Carlos Gonçalves (2001, p.16) “a Amazônia muitas vezes é vista como sendo a última fronteira, onde parece existir uma natureza intocada.” Entretanto, essa visão acerca da Amazônia, na verdade, constitui uma construção imagética que se deu ao longo da história, cujas origens podemos situar no discurso dos viajantes estrangeiros maravilhados diante de uma natureza exuberante, o que acabou por fundar uma extensa linha de tradição: “A imagem mais comum do que seja a Amazônia é a de que se trata de uma imensa extensão de terra, onde o principal elemento de identificação é uma natureza pujante, praticamente indomável que a história nos legou, intocada” (GONÇALVES, 2001, p. 20).

Em contraposição a essa imagem e lendo a Amazônia em sua urbanização nascente, Océlio de Medeiros, na narrativa de *A represa*, nos mostra a composição do espaço urbano de Rio Branco nos primeiros anos de sua formação, momento em que se consolida a sociedade local e se estabelecem os primeiros elos entre os moradores: “ Rio Branco, em terras do antigo Seringal Empresa, fundado por Niotel Maia,<sup>4</sup> é uma cidade nova. Ainda está

---

<sup>4</sup> O nome do fundador do Seringal Empresa é Neutel Maia, mas no livro de Océlio Medeiros encontra-se grafado Niotel Maia, o que talvez se explique pela sua intenção explícita na introdução do livro: “ O autor que compreende o romance como uma arte de focalizar a vida em movimento, faz questão de lembrar aqui a lenda que hoje trazem os filmes de *Far West* americano, para ressaltar que estas

na primeira infância do urbanismo. Talvez não tenha uns trinta ou quarenta anos de existência organizada.”

Para caracterizar a ideia de cidade na Amazônia, o escritor acreano, como em muitas passagens de sua obra, recorre à imagem do rio, conformando tal imagem às cidades e às pessoas que vivem na região:

As cidades amazônicas são obra de decadência. Os rios humanos, nos primeiros tempos da borracha, saindo do Nordeste, formam correndo Amazônia adentro, divididos em centenas de braços. Risos malucos, sem rumo certo, que vieram do Atlântico, em sentido contrário aos rios de água, como que para desaguar no Pacífico, cavando na sua corrida pela mata, o próprio leito. O que foi mais longe, rio pororocante de cearenses brabos, chegou até o Território do Acre, nos domínios da Bolívia e do Peru. Só não foi mais longe porque esbarrava nas muralha dos Andes. (MEDEIROS, 1942, p. 108)

A cidade como espaço de embaralhamento das existências humanas é encenada por Océlio Medeiros associada à imagem do rio, que mais do que um elemento da paisagem geográfica, torna-se uma imagem da diversidade de pessoas que passam a compor a cidade:

Rio Branco, com seu igapó de homens, numa região onde ninguém nunca pensou em edificar uma cidade, é por isto um rio que perdeu o seu destino. Dá a ideia de uma represa. Uma enorme represa humana, onde se agitam num drama de isolamento, os recalques e as paixões. Trabalhado pelas piores remanescências, o grosso da sociedade sofre na sua contenção, buscando uma saída, buscando um fim que nunca chega.” (MEDEIROS, 1942, p. 109)

O período em que Océlio Medeiros tematiza a cidade coincide com uma fase da urbanização de Rio Branco em que temos a imagem da “cidade partida”, ou seja, foi a época em que o eixo urbano se desloca do que hoje chamamos de segundo distrito para a margem esquerda do rio Acre, a partir da construção do Palácio do Governo, sede da administração do Departamento do Alto Acre:

---

páginas não constituem alusão a quem quer que seja. A sua técnica (...) consistiu em buscar personagens de ficção, ou mesmo inspiradas nos modelos reais, para cenas que colheu numa apreensão caricatural, como matéria-prima do romance, no sofrimento da vida amazônica.”

Rio Branco fica dividida ao meio pelo Acre. No lado esquerdo estão o Palácio do Governo, a Matriz, o Forum, a Polícia, o Obelisco e o busto de João Pessoa. Aí moram as principais famílias. Esse lado lembra o menino do colégio de padre, cheio de bons costumes, religioso e moralista.

No lado direito, em verdadeira contradição, estão as lojas dos sírios gananciosos ocupando quase toda a rua da frente, com fazenda de amostra nas fachadas de madeira das casas baixas, o Pavilhão, as pensões, as casas de jogo, o beco do meretrício, o Hotel Madri e o poeta Juvêncio.<sup>5</sup> Faz lembrar, nos contrastes da terra, o menino perdido, o menino de rua. (MEDEIROS, 1942, p. 109).

Essa bipartição da cidade em espaço oficial, da administração e das famílias importantes em contraposição ao primeiro núcleo de povoação, onde se exibiam os avessos da cidade, ou seja, o meretrício, a casa de jogo e a boêmia demarcam a cidade como espaço da exclusão e de um possível ordenamento urbano, que vinha na esteira do urbanismo moderno utilizado em muitas cidades brasileiras.

No tocante à vida social e ao lazer na cidade, Medeiros nos mostra que no lado esquerdo a sociabilidade está centrada nas festas de família, enquanto do lado direito reina a diversão, a vida boêmia, a sensualidade, registrando a presença do poeta Juvenal, que ele grafa como “Juvêncio”. Vale ressaltar que Juvenal Antunes foi o poeta boêmio da cidade de Rio Branco, que vivera no Hotel Madri, era boêmio, dado às bebedeiras, marcando presença constante no bar do hotel, cujos versos mais famosos foram “O elogio à preguiça”, no qual o poeta potiguar exalta o ócio como fonte de criatividade e as mais variadas versões para os versos dedicados à Laura, personagem recorrente na lírica de Juvenal.

Uma luz mortiça vela o sono tranqüilo de Rio Branco. No lado esquerdo, quando não há uma festinha ou não faz luar, as famílias se retiram antes das nove horas. No lado direito, ao contrário, a insônia vai pela madrugada, com as danças no Bodovaldo e as bagunças na pensão da nega Deltrudes, com as jogatinas, as bebedeiras, as farras e as brigas por questões de ciúme.

[...]

---

<sup>5</sup> Referência ao poeta potiguar Juvenal Antunes, que morava no Hotel Madri e exercia a função de promotor de Justiça em Rio Branco, na década de 1920.

No beco de permanente cheiro de amoníaco, as mulheres agarram os transeuntes para as extravagâncias de amor. No Madri, com um largo salão de bilhares, há quem trate de negócios, comissões e consignações, os turcos procurando enganar-se mutuamente. (...) E numa banca reservada, o poeta Juvêncio debocha a humanidade e repete seus versos à Laura:

‘ - A tua boca, ò Laura, tem o sabor das uvas

E o gosto d’água das primeiras chuvas!....’

E, ao chegar à última rima, arrega a palma da mão sobre a tábua da banca, chamando os nomes mais feios e contando os casos mais escabrosos.” (MEDEIROS, 1942, p. 111-112)

Océlio Medeiros nos mostra os aspectos mais típicos de uma cidade em um nascente processo de urbanização, cuja vida social estava restrita às poucas reuniões e aos poucos espaços de sociabilidade, cujo descompasso com o moderno é assim descrito pelo escritor acreano:

O Cine Rio Branco, do lado esquerdo, o único cinema da cidade, enche o ar de sons antigos, tocando na sua poderosa vitrola as músicas que já saíram de moda no mais distante bairro do Rio de Janeiro.

A luz já vai alta. Uma lua que também existe na barriga dos bêbados. A gente ouve a cantiga saudosa de dois meninos brincando:

- Ciranda, cirandinha!

Vamos todos cirandar!

Passa, passa bom barqueiro

Passa, passa devagar,

Passa, passa todo mundo

Mas alguém há de ficar...

(MEDEIROS, 1942, p. 112)

Lançando o seu olhar sobre a cidade em transformação, Medeiros recupera a memória de um tempo de inocência ao atravessar na cena urbana a cantiga da infância com o avesso da cidade e a boêmia, contrapondo com os versos de Juvenal à chamada “literatura sorriso da sociedade”, misturando-se, ainda, uma profusão de sons que atravessam a paisagem.

Além da vida social, Océlio de Medeiros registra a presença do jornal “O Acre”, como meio de comunicação para aquela sociedade nascente, cujo território havia sido incorporado ao Brasil há apenas 40 anos. O jornal, conforme postula Benedict Anderson (2008), cumpre o papel de unificar a nação, a comunidade imaginada, cuja missão de estabelecer uma idéia de homogeneidade e de pertencimento àquela nação. Océlio Medeiros em *A represa*, ironicamente mostra o jornalista Amadeu Aguiar, que intitulava o jornal - *O Acre* - como “o maior órgão de circulação em todo o Brasil”:

Amadeu como jornalista, tinha padronizado os adjetivos para as personagens destacadas de Rio Branco: o Prefeito era dinâmico, o Dr. Romualdo era a o jovem esculápio, o maçom Marcos era o venerando, o desembargador era o egrégio, o comandante da polícia era o m. d. Comandante da P.M.T.A, o professor Cazuza era o provector, o Dr. Fabricio era o causídico, o Mario era o gentil poeta, o Anselmo era o emérito, o Juvêncio era o decano dos nossos homens de letras [...] Aos viajantes que chegavam de navio ou de avião, tinha a frase: chegou ontem a esta cidade por via-líquida ou então aportou à nossa capital por via-gasosa...”

Note-se o tom crítico e cortante do narrador ao colocar em cena o jornalista que afirmava ser o seu jornal “o maior órgão de circulação do Brasil”, mas que na verdade se mostrava ser um veículo comprometido em tecer elogios aos poderosos e uma caricatura distorcida das colunas sociais dos jornais das grandes cidades, pelo uso de expressões “via líquida”, “via gasosa”, ou seja, o vício da utilização de um discurso empolado.

O espaço da cidade é, sobretudo, um espaço de transitoriedade para os retirantes, antigos habitantes do seringal Iracema, de propriedade do Coronel Belarmino e também para o próprio Coronel. E é em meio ao anúncio do início da Segunda Guerra Mundial veiculado pelo Jornal *O Acre*, que os retirantes e o coronel organizam a volta para o Seringal Iracema.

Recrudesce a guerra no *front!* Novos contingentes ingleses! As praças de Manaus e Belém informam as últimas cotações da borracha! O preço subiu o dobro em apenas dois meses

[...] Rio Branco endoideceu. Todo mundo quer voltar para a seringa. Os soldados da Polícia Militar procuraram o Coronel Donato Para pedir baixa. Ir para os seringais dava mais dinheiro do que ser soldado.” (MEDEIROS, 1942, p. 185-190).

Esse período, chamado de Batalha da Borracha, no qual homens foram recrutados no Nordeste, para o trabalho nos seringais, sendo que estes, encontravam-se naquela altura despovoados, deram origem aos chamados “soldados da borracha”. Assim, inicia-se uma segunda corrida pelo ouro verde e se dá a travessia de volta para o seringal, sendo que nesse momento as personagens nutrem grandes esperanças de riqueza e de recuperação de sua identidade. Esse retorno é marcado por Océlio de Medeiros (1942, p. 209-210), nas últimas linhas de sua narrativa, evocando novamente a imagem da represa:

Os retirantes, como as águas, saíam pelos sangradouros, para voltar certamente um dia, na hora futura do desânimo, como num círculo vicioso. Uma onda verde, de limo e de lodo, continuaria a ser alma da superfície da cidade, em cujas profundezas dormiam as glórias de um passado de lutas. As águas de um inverno próximo, trazendo a força renovadora de uma geração, virão nos rios das futuras emigrações. Até aí, entretanto, a represa haverá de ficar, acrescida de mais uma gota de sofrimento, no seu marasmo e no seu cenário, com os homens, as paixões e os sentimentos estagnados, numa paisagem de sacrifício e de renúncia.

A guisa de conclusão, podemos afirmar que *A represa: romance da Amazônia* não se constitui como obra de denúncia das questões sociais ou das condições de trabalho nos seringais, mas tematiza a Amazônia na sua outra face, ou seja, na constituição do seu espaço urbano, que no caso acreano se deu pela bipartição da cidade, que para além de uma fronteira geográfica definiu também uma fronteira social. Como bem afirma Kublai Khan, narrador de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990, p. 14-15), as cidades não são feitas apenas de um projeto, mas de sentimentos, ressentimentos, tradições e acontecimentos, desde os mais monumentais aos mais prosaicos. Afinal, o passado da cidade está escrito: “Na linha da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhos, esfoladuras...”

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginada**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. v.4

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.

MEDEIROS, Océlio. **A represa**: romance da Amazônia. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.

RIBEIRO, João Carlos de Souza. A poética do verde. **Ramal de Ideias. Revista de Conhecimento**. Rio Branco; EDUFAC, 2007. Disponível em: <<http://www.ufac.br/portal/orgaos-complementares/edufac/revistas-eletronicas/revista-ramaldeideias/edicoes/edicao-1/caminho-das-letras/a-poetica-do-verde>>. Acesso em: 18 agosto 2011.

SILVA, Laélia Rodrigues. **Acre**: prosa & poesia, 1900-1990. Rio Branco: EDUFAC, 1998.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**: uma interpretação da Amazônia. 9. ed. Manaus: Valer, 2000.

Recebido para publicação em 20 nov. 2011.

Aceito para publicação em 15 dez. 2011.

## O *brasildeutsch* em enunciados no ato de cozinhar

### *Brasildeutsch* in enunciations in the cooking act

Clarice Nadir von Borstel\*

---

**Resumo:** O estudo em questão se faz sob a perspectiva da heterogeneidade linguística e dos recursos do uso da pragmática, descrevendo o léxico no ato de cozinhar em expressões do *Brasildeutsch* – que assume uma dupla função dentro do sistema diglósico. Apresenta-se o léxico utilizado em interações comunicativas de falantes de descendentes de alemães de uma tradição interlinguística do falar dialetal e cultural de seus antepassados. Assim, descrevem-se os itens lexicais que apresentam informações fonológica, morfossintática e semântico-pragmática no ato de cozinhar em expressões linguísticas, a partir dos valores sociais e, historicamente, constituídos na e pela linguagem de falantes bilíngues, quando utilizam a alternância lexical de dois códigos (o alemão e o português) na interação comunicativa, na comunidade de fala de Marechal Cândido Rondon, Paraná.

**Palavras-chave:** Léxico semântico-pragmático. *Brasildeutsch*. Comunidade de fala.

**Abstract:** This study is carried out according to the linguistic heterogeneity perspective and from the pragmatic usage resources, describing the lexicon used in the cooking act in *Brasildeutsch* expressions – which assumes a dual function within the diglossic system. The study presents the lexicon used in the communicative interactions between speakers of German descendants that have an interlinguistic tradition of dialectal and cultural inherited from their ancestors. Therefore the lexical items described are those that present phonological, morphosyntactic and semantic-pragmatic information in the cooking act in linguistic expressions, from social values and historically constituted *in and through* the language of bilingual speakers, when they use the lexical alternation of two codes (German and Portuguese) in communicative interactions, in the speech community of Marechal Cândido Rondon, Paraná.

**Keywords:** Semantic-pragmatic lexical. *Brasildeutsch*. Speech community.

---

## Introdução

Os falares dialetais plurilíngues, no Brasil, são sensivelmente marcados pela heterogeneidade não funcional de seus elementos constitutivos e pelo atraso em face de descrições linguísticas. Essas descrições não estão coerentemente constituídas nacionalmente com relação à fala dos usuários em

---

\* Doutora. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. <clavon borstel@gmail.com>.

suas interlocuções em comunidades de fala interétnicas, quando a variação e as mudanças linguísticas de um bilinguismo relativo e/ou societal estão muito presente no cotidiano de falantes em situação de linguagem herdada de seus antepassados.

Desta maneira, a forma que a palavra tem quando se fala o *Brasil-deutsch* quanto à transformação do léxico da língua alemã para o português, quando da incorporação de argumentos internos semânticos e dos recursos dos atos de fala nas interlocuções entre os falantes. O estudo pode mostrar essa incorporação na designação terminológica por nominalização e/ou a forma nominalizada, podendo esta ser usada para a referência anafórica ao sintagma verbal e nominal correspondente, de modo que os falantes descendentes de alemães da comunidade de fala de Marechal Cândido Rondon, Paraná, incorporaram esses traços linguísticos da língua alemã na denominação terminológica do português. O conteúdo semântico-pragmático da vivência histórica e de experiência cultural desses descendentes, no sul do país, embora esteja consolidado nas formas materiais, encontra-se também generalizado e reflete-se nas formas por nominalização e nas verbais de interação comunicativa entre os usuários, quando há a solidariedade intercultural/linguística em comunidades de fala de dialetos da língua alemã e da variação do português.

É a partir da compreensão da palavra que resulta a interação que os indivíduos conseguem estabelecer entre o verbal e o não verbal, entre a palavra e o afetivo-emocional de aspectos socioculturais na comunicação entre as pessoas sob uma concepção semântica e pragmática.

É dessa forma que se pretende descrever o léxico de forma pragmática do falar português-alemão, que assume uma dupla função dentro do sistema diglótico: o *Brasildeutsch* – o linguajar cotidiano do ato de cozer, em situações de expressões lexicais, mostrando a transferência semântica e a (re) interpretação pragmática do léxico da língua alemã sócio-histórica e cultural em interações comunicativas do dia a dia entre os falantes descendentes de alemães, nessa comunidade de fala do oeste paranaense.

## **1. O léxico e as noções socioculturais da palavra no ato de cozinhar**

A cultura *na e pela* diferença da linguagem quanto às formas alimentares do cotidiano de um dado grupo social e cultural no qual muitas

vezes são *as mulheres* que em geral se encarregam do trabalho cotidiano de cozinhar, dependendo de uma situação sociocultural e de história. Por muito tempo o achar que a habilidade feminina de preparar e servir a comida eram tarefas elementares, convencionais e prosaicas, e, por conseguinte, bastante comum no ato de cozinhar em dadas sociedades.

Assim, “as práticas culinárias se situam no mais elementar da vida cotidiana, no nível mais necessário e mais desprezado” por muito tempo “quase todas as mulheres têm que cozinhar quer só para as suas necessidades, quer para alimentar os membros da família e seus convidados ocasionais” (GIARD, 2000, p. 218).

Ou nesse sentido,

[...] em cada caso *cozinhar* é o suporte de uma prática elementar, humilde, obstinada, repetida no tempo e no espaço, com raízes na urdidura das relações com os outros e consigo mesmo, marcado pela vivência familiar e pela história de cada uma, solidária das lembranças de infância como ritmos e estações. (GIARD, 2000, p. 218 – grifo do autor).

Para poder entender o léxico de origem étnico-cultural dessas práticas culinárias é preciso vivenciar as lembranças pessoais de escutar a voz de mulheres quando elas em suas interlocuções denominam o seu modo de cozinhar, de organizar essa forma de fazer essa prática de cozinhar por meio de sua própria linguagem, quer seja descrever através de suas palavras, de inflexões de suas vozes e do ritmo de suas enunciações.

Para tanto, referencia-se o léxico a partir dos estudos de Chomsky e Lasnik (1995), quando citam que o léxico é um repositório de todas as propriedades idiossincráticas de itens lexicais individuais, sendo que essas propriedades incluem a representação da forma fonológica de cada item, a especificação de sua categoria sintática e suas categorias semânticas.

De acordo com os autores, o léxico é um componente gramatical no qual se encontram as informações (de categorias e de seleção) de natureza fonológica, sintática e semântica sobre os itens lexicais individuais. Ainda, “pode-se dizer que o léxico é o dicionário da gramática: as regras desta manipulam os itens lexicais, fazendo um uso crucial da informação aí contida” (RAPOSO, 1992, p. 89), ou seja, o léxico da gramática no processo mental do indivíduo.

As descrições sobre questões lexicais podem ser analisadas sob aspectos envolvendo nominalização, como também a subcategorização verbal.

Pode ser “[...] definido como estudo da estrutura interna da palavra e/ou de suas variações de forma, a Morfologia se confronta com problemas de definição de objeto, dada a múltipla pertinência da palavra como unidade lexical, gramatical, fonológica, etc.” (BASÍLIO, 1999, p. 54).

Quanto ao desenvolvimento de estudos descritivos sobre “a nominalização, assim como a preocupação com a questão da flutuação de categorias lexicais” sobre o português falado há “uma preocupação cada vez maior com a questão da relevância do fator semântico nos processos de formação de palavras, a qual não era devidamente reconhecida” (BASÍLIO, 2006, p. 473), pelos estudiosos da linguagem.

De acordo com essa discussão, destaca-se o fator semântico nos processos de formação de palavras sob um enfoque de funções extragramaticais, quando de peculiaridades do léxico do português falado. Por conseguinte, o papel da nominalização na construção de itens lexicais com função expressiva pode surgir em interlocuções de enunciados dos falantes. Esse processo lexical com função expressiva no falar português é constante, quer seja no cotidiano, no sentido pejorativo, de humor e de forma ridícula, sendo uso constante em comunidades interétnicas, como nessa de línguas em contato alemão-português.

Quando, porém, se descrevem itens lexicais sob condições socioculturais e de origem étnica, há sempre um estranhamento latente enquanto processo de formação fonética e morfossemântico do léxico utilizado pelos falantes.

Por conseguinte,

Os critérios de aceitabilidades via de regra se alteram e se especificam, como efeito direto da própria consciência da especificidade do tipo de discurso; mas isto não altera as condições de produtividade dos processos envolvidos. Já o discurso falado coloquial dialogado utiliza outro instrumento, a construção interativa; e não permite, em geral, a elaboração mediada, o que certamente delimita o tipo e prejudica a frequência de operação de construção lexical. (BASÍLIO, 1999, p. 59-60).

Tem-se conhecimento da não aceitabilidade de certas construções lexicais em comunidades de falas interétnicas, quando há evidências sobre os deslizos verbais e de nominalização. Para alguns estudiosos da norma culta, isso não é tão relevante para o acesso lexical na produção da fala porque o fato de falantes poderem, eventualmente, formar palavras em sua língua é bastante conhecido e não é controverso. A questão aqui, neste estudo, é o que

os falantes fazem habitualmente e, portanto, como se caracteriza a fala no que mostra a construção de transferências de itens lexicais da língua alemã no léxico do português.

Os estudos entre condições de produtividade e condições de produção do léxico é mostrado por Basílio quando

As condições de produtividades referem-se a elementos ou fatores que especificam processos de formação de palavras e determinam sua esfera de aplicação a tipos de base. Assim, as condições de produtividade pertencem ao campo do conhecimento lexical e definem a classe das construções morfossemânticas possíveis no léxico da língua. Condições de produção, por outro lado, referem-se a fatores que favorecem, dificultam ou impedem a operação de processos de formação de palavras em situações específicas. Incluem-se, dentre as condições de produção, fatores fonéticos, paradigmáticos, pragmáticos, discursivos e assim por diante. (BASÍLIO, 2006, p. 474-475).

É a partir das condições de produção em situações específicas de construções lexicais de uso pragmático que se pretende analisar os itens lexicais do ato de cozinhar no dia a dia das mulheres de descendência alemã que transferem as palavras e o seu significado para o português brasileiro no decorrer do ato de fala.

A língua alemã é muito rica em palavras compostas e expressões linguísticas, permitindo infinitas combinações de itens lexicais e, conseqüentemente, oferece um campo extremamente fértil para a formação e a construção morfossemânticas possíveis quando do processo de contato linguístico com o português, quando alguns elementos são transferidos e outros reproduzidos por extensão dos traços fonéticos e semânticos através de recursos dos atos de fala.

Mesmo que este estudo sobre o fator semântico-pragmático no processo de formação lexical seja, provavelmente, uma abordagem historicamente minoritária e marginalizada pelos estudiosos da gramática normativa, mostra-se um pequeno *corpus* de dados de uma delimitação de unidades lexicais na especificidade de variação linguística.

## 2. As expressões lexicais do falar diglössico alemão-português

O fenômeno de alternância lexical semântico-pragmático de dois sistemas de usos linguísticos, manifestando-se no linguajar do dia a dia de descendentes de alemães, com fortes marcas idiossincráticas, em comunidades bilíngues, quando os falantes, em suas interações comunicativas, são solidários, e usam, espontaneamente em seu cotidiano, traços linguísticos (fonológico, morfossintático e semântico) emprestados de uma para a outra língua.

Nessa comunidade de fala ainda há uma variedade diglössica suprarregional, denominada de *Brasildeutsch*, considerando os traços de contato linguístico da variável padrão alemã, mais os seus diferentes dialetos locais e regionais em contato com o português bidialetal. O grupo de descendentes alemães na comunidade reconhece o falar alemão como heterogêneo, quer seja em uma conjunção de falares familiar, quer seja social e geograficamente diferenciado.

Esse fenômeno de uso linguístico acontece pela comunicação oral do falante, quando o mesmo transfere linguisticamente itens lexicais da língua materna vernácula para a língua nacional, sob um processo lexical de informações fonológicas, morfossintáticas e semânticas de dois códigos da variante tipo ‘B’ do *Brasildeutsch*, quando esses descendentes estão bem socializados em suas comunidades de fala, como no caso nesta região do oeste paranaense, quando mesclam os traços fonéticos, prosódicos, gramaticais e semântico-pragmáticos dos dialetos regionais e locais da língua alemã no falar do português.

Nos estudos de Heye (2006) e de von Borstel (2011) são apresentados e discutidos que o *Brasildeutsch* assume uma dupla função em situação de diglossia, como variante intermediária e, essa funciona como uma variedade ‘A’, que se aproxima à variável do alemão padrão em comunidades com pouca escolarização da língua alemã. Por outro lado, o *Brasildeutsch* funciona também como variedade ‘B’ com traços do falar *Hunsrückisch* ou *Plattdeutsch* em comunidades com grau de escolaridade maior da língua alemã.

De acordo com as reflexões teóricas dadas por Heye (1986, 2006), e, pela exemplificação de enunciados por falantes do falar alemão pode-se dizer que, no grupo da comunidade de fala alemão-português de Marechal Cândido Rondon, ainda se manifestam nas interlocuções dos falantes bilíngues alguma dessas variantes de diglossia do tipo (+B/+D) – mais bilinguismo/mais diglossia –, sendo a variedade ‘A’ do *Brasildeutsch* com traços formais

do alemão padrão e a variedade ‘B’ do *Brasildeutsch* com traços do dialeto regional *Hunsrückisch* (Francônio, alemão suíço e suábio), com traços do dialeto regional do *Plattdeutsch* (Pomerano, Vestfaliano, *Deutschruss*), com o português.

De fato, esse caráter do falar alemão-português nesse grupo de falantes bilíngues, segundo estudos de von Borstel (2011), pode se dizer que vem a ser uma situação de ‘triglossia’ de *Brasildeutsch* (B) + *Hochdeutsch* (A’) + Português (A’). Isso ainda se manifesta nas situações enunciativas desses falantes de descendentes teuto-brasileiros.

Para Heye (2006), a presença dessa variedade intermediária do tipo do *Brasildeutsch* é bastante rara e, com o passar do tempo, essa variedade pode desaparecer e/ou se superpor ao falar *Hunsrückisch* ou *Plattdeutsch*, no sul do Brasil.

O termo *comunidade de fala* (originalmente utilizado por Hymes, em 1967, como *speech community*), quando o uso de linguagem é conceituado como formas externas de regulamentação da comunicação verbal. Os eventos de fala não são considerados o sistema, e sim o ato de fala, em suma, o uso pragmático na interação comunicativa entre os usuários de um determinado grupo sociolinguístico plurilíngue.

Em eventos de fala, em comunidades de falantes de língua alóctones, as transferências linguísticas, as unidades lexicais arcaizantes e informais da língua materna vernácula de origem étnica/cultural surgem de forma espontânea nas interlocuções dos falantes.

Como foi apresentado e analisado em situações enunciativas do *Brasildeutsch*, nos estudos de von Borstel (2011), quando há a transferência do conteúdo fonético e semântico de alguns verbos da língua alemã, isso quando os falantes bilíngues da variante tipo ‘B’ do *Brasildeutsch* transferem esse conteúdo semântico do verbo para o português, como no verbo *kriegen* “receber, obter” para o verbo ganhar “adquirir, obter de forma vantajosa ou proveitosa” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1426). Isso se manifesta nas interlocuções entre os jovens como entre os adultos e os idosos na comunidade de Marechal Cândido Rondon e nas comunidades do falar alemão-português na região oeste do Paraná. Assim, eles utilizam a expressão “*Eu ganhei um resfriado*” ou “*Eu ganhei uma gripe*”. Exemplifica-se com o enunciado de uma entrevistada: *Mein Kind, ich hab die Grippe gekriecht* (Minha

filha, eu ‘ganhei’ a gripe) – (E.: LB, em MCR, 2010). O fato é que o recurso semântico do verbo *gekriecht* é transferido para o verbo ‘ganhar’ no português, de uma informação semântica do falar do alemão para uma (re)interpretação pragmática para o português, como se o sintagma verbal ‘ganhar’ herdasse esses traços fonéticos, morfossintáticos e semânticos dos imigrantes e seus descendentes para o falar alemão-português.

A esse propósito, Weinreich cita que:

Ao nível da fala, a interferência é resultado do conhecimento de outra língua. Quanto ao nível da língua, a interferência ocorre frequentemente na fala do bilíngüe, tornando-se hábito e se estabiliza – seu uso não depende mais do bilingüismo. Para o falante, pode ser um empréstimo herdado, que ele não reconhecerá como tal. (WEINREICH, 1953, p. 11)

Nesse sentido, exemplifica-se com os estudos de Fausel (1959, p. 111), quando mostra a transferência do conteúdo semântico da expressão no português “vou me **cobrar**” (vou me lembrar) para a língua alemã, como em “*Ich werde mir kobrieren.*” (Eu vou me lembrar.) – (E.: DS, em MCR, 2010), mostrando uma informação do conteúdo fonético, morfossintático e semântico do verbo da língua portuguesa utilizando recursos da conversação pragmática para o falar dialetal do alemão.

Ou, ainda, a pesquisa desenvolvida por Pereira (2009, p. 20), na comunidade rural de descendentes de alemães de São Pedro, Missal, PR, quando os falantes utilizam a forma do verbo ganhar no sentido do verbo ter e sentir, como em “Minha avó *ganhou* um ataque” e “Ela *ganhou* dor de estômago”.

Nas interações comunicativas do cotidiano em falantes de descendentes alemães na região sul do país, observou-se o uso dessas expressões linguísticas no português, tendo origem no bilingüismo societal do falar da língua alemã e seus dialetos regionais.

Nos estudos de Heye (2006), o uso do falar alemão foi caracterizado pela presença de duas variantes, o alemão padrão, enquanto variedade A (Ita), e uma variedade B (aixa) que se manifestava, de acordo com a origem dos descendentes dos imigrantes alemães, ou como *Hunsrückisch* ou como *Plattdeutsch*. Esta última formada por um conjunto de dialetos do norte da Alemanha, com uma extensão que ia da fronteira da Holanda até o que hoje é a Polônia (a região do ‘Pomerano’). Esse conjunto de dialetos se enquadra no que se rotula de *Niederdeutsch* ou *Plattdeutsch*. A outra variedade tipo

‘B’, do *Hunsrückisch*, precisa ser vista como uma categoria que engloba uma grande variedade de dialetos alemães de diferentes regiões, que vão do próprio Hunsrück, no centro da Alemanha, até a Suíça e o norte da Itália, formando, desta maneira, uma categoria pouco especificada e uniforme. Ao longo dos anos, na região sul do Brasil, com o aumento do nível de escolaridade nas respectivas comunidades de descendentes de alemães e através da convivência diária com falantes de ambos os grupos de dialetos dentro das mesmas comunidades, surgiu uma variante intermediária que foi denominada por Heye (1978, 1986) de *Brasildeutsch* e que assume uma dupla função dentro do sistema diglósico.

### 3. O falar *Brasildeutsch* em enunciados no ato de cozinhar

A partir de situações enunciativas do ato de cozinhar no cotidiano (é aquilo que é dado e que se compartilha a cada dia com os seus familiares, amigos e vizinhos) apresentam-se os itens lexicais da variante do tipo ‘B’ do *Brasildeutsch*, tendo origem nas formas dialetais do *Hunsrückisch* e/ou do *Plattdeutsch*:

***Keschimia*** - Na língua alemã Quark [kvar] – requeijão (HOEPMER, KOLLERT; WEBER, 2001, p. 1006). ***Keschimia* ou *Käseschmie(r)*** na variante tipo ‘B’ do *Brasildeutsch* – denominado de ricota: queijo de consistência macia um pouco úmida para seca, feito com leite coalhado sem maturação alguma, na região é denominado de ‘requeijão’ pelos descendentes de alemães, esse queijo de consistência macia seca levemente úmida é misturado com nata (hoje, muitos, já misturam com iogurte natural) e uma pitada de sal, uma pasta cremosa para passar sobre a fatia de pão “Ich werde eine ***Stückmilhebrot*** mit ***Keschimia*** essen...” (Eu vou comer uma fatia de pão de milho com requeijão) – (E.: LB, em MCR, 2010).

***Stinkkäse*** ou ***Stinkese*** (Kochkäse, um tipo de queijo cozido com odor e cheiro forte). O modo de fazer, segundo as descendentes de alemães, é deixar coalhar o leite, depois pegar a coalhada, dá-se leve esquentada, colocando em um pano branco até que a ricota esteja úmida para seca, guardando por alguns dias em um pote fechado, quando se dá o odor forte da ricota ou segundo os falantes o “queijo fedorento”. Para transformar em ***Stinkkäse*** é necessário colocar um pouco de manteiga em um recipiente, em seguida colocar o “queijo fedorento” para cozinhar até ficar cremoso, depois do processo

de esfriamento, a pasta cremosa está pronta para passar sobre a fatia de pão de *Schartzbrot* (Kastenbrot ou Mischbrot – pão de centeio ou integral) ou no de *Milhebro*t (Maisbrot ou Mischbrot - pão de milho) para comer – “*Tante Christa, ich werde eine Stückmilhebro*t mit *Stinkkäse* essen ...” (Tia Christa, eu vou comer uma fatia de pão de milho com queijo fedorento) – (E.: LW, em MCR, 2011).

A forma dialetal utilizada pelas entrevistadas nas interações comunicativas dessas descendentes de alemães manifestam-se através de enunciados sócio-históricos em suas vivências a partir de histórias familiares e de amizade da esfera privada (na cozinha quando da arte da alimentação) para a esfera pública, apresentando itens lexicais de uma forma linguística fonética, morfo-sintática e semântico-pragmática emprestados que apresentam a construção da formação lexical da língua alemã, adaptando-se ao significado, para poder adequar-se à realidade cultural, ao ambiente e aos costumes na comunidade de teuto-brasileiros.

Essa incorporação linguística na designação terminológica por uma forma nominalizada é utilizada como uma referência anafórica ao sintagma verbal e nominal correspondente, de modo que os falantes descendentes de alemães na comunidade de fala manifestam a variedade ‘B’ do *Brasildeutsch* com traços do dialeto regional *Hunsrückisch* (Francônio, alemão suíço e suábio), com traços do dialeto regional do *Plattdeutsch* (Pomerano, Vestfaliano, *Deutschruss*), com o português.

Esses dados linguísticos são incorporados entre a palavra e o afetivo-emocional de aspectos da cultura sócio-histórica na comunicação entre as pessoas sob uma concepção semântica e pragmática.

## Considerações Finais

As expressões linguísticas do *Brasildeutsch* utilizadas nas interlocuções do ato de cozinhar de falantes bilíngues, na fala dos descendentes de alemães é retratada pela memória histórica de experiência de vida. É aquilo que faz lembrar e recordar a partir *da e pela* linguagem desde a infância através de relatos de geração a geração, dando significação aos fatos do cotidiano, incorporando as suas vivências, utilizando as palavras herdadas de seus antepassados, por conseguinte, a *língua de herança* de uma origem étnica/cultural.

Essa transformação linguística se manifesta pela internalização da linguagem verbal, quando é demonstrado pelo aspecto semântico (a representação do significado) e pelo pragmático (a representação do interpretativo e ou (re)interpretativo de fatos de experiências na palavra do cotidiano), a partir da palavra em situações enunciativas de falantes bilíngues sociais quando o ser, falar e fazer caracteriza o diferente, em uma dada comunidade de fala, em suas interações comunicativas quando são compartilhadas entre os descendentes nas atividades do cotidiano.

## Referências

- BASÍLIO, Margarida M. de P. A morfologia no Brasil: indicadores e questões. **D.E.L.TA**. v. 15, n. Especial, p. 53-70, 1999.
- \_\_\_\_\_. A estruturação do léxico: na descrição do português brasileiro. In: CARDOSO, Suzana, A. M.; MOTTA, Jacyr A.; SILVA, Rosa V. M. (Orgs.). **Quinhentos anos da história da linguística do Brasil**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2006. p.463-485.
- CHOMSKY, Noam; LASNIK, Howard. The theory of Principles and Parameters. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **The minimalist program**. Cambridge: The Mit Press, 1995. p. 425-508.
- FAUSEL, Erich. **Die deutschbrasilianische sprachmischung**: probleme, vorgang und wortbestand. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1959.
- GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. (Orgs.). **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p.211-298.
- HEYE, Jürgen. Sociolinguística. In: PAIS, Cidmar T. et al. (Orgs.). **Manual de linguística**. Petrópolis, RJ: Vozes, [1978]. 2. ed. São Paulo: Global Ed., 1986. p. 203-237.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de diglossia. In: GORSKI, Edair M.; Coelho, Izete L. (Orgs.). **Sociolinguística e ensino**: contribuições para a formação de professores de língua. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006. p.69-83.
- HOEPNER, Lutz; KOLLERT, Ana M.; WEBER, Antje. **Langenscheidt**: taschenwörterbuch portugiesisch. Berlin und München: Lagescheidt Verlag, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; FRANCO, Francisco M. de M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HYMES, Dell. On communicative competence. In: PRIDE, J. B.; HOLMES, J. (Eds.). **Sociolinguistics, Harmondsworth**. England: Penguin Books, 1967. p. 269-294.
- PEREIRA, Maria Ceres. Cenário de bilingüismo e de transculturalidade no oeste paranaense. In: SELLA, Aparecida F. (Org.). **Percorrendo estudos linguísticos e práticas escolares**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2009. p.13-26.

Clarice Nadir von Borstel

RAPOSO, Eduardo Paiva. **Teoria da gramática:** a faculdade da linguagem. Lisboa: Ed. Caminho, 1992.

VON BORSTEL, Clarice N. **A linguagem sociocultural do Brasildeutsch.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

WEINREICH, Uriel. **Languages in contact.** New York: Linguistic Circle & The Hague, Mouton, 1953.

Recebido para publicação em 19 jul. 2011.

Aceito para publicação em 20 ago. 2011.

## Getúlio Vargas, dramaturgo: o político e a construção da personagem<sup>\*</sup>

### Getúlio Vargas, playwright: the politician and the construction of the character

Marcus Vinicius de Freitas<sup>\*\*</sup>

---

**Resumo:** Este trabalho discute o *Diário* de Getúlio Vargas, procurando focar as suas estruturas discursivas, tais como o uso dos tempo verbais ou da pontuação, e também dando ênfase às digressões metanarrativas, nas quais o autor constrói e dirige um específico pacto de leitura, que leva em consideração a existência de um leitor virtual para o *Diário*. O artigo ressalta ainda que a análise desses processos narrativos constitui um mecanismo importante de compreensão da consciência representacional de Vargas, o que pode servir como modelo de análise sobre o comportamento político do presidente.

**Palavras-chave:** Vargas. História. Autobiografia. Diário. Personagem.

**Abstract:** This article aims at analyzing Getúlio Vargas's *Diary*, focusing on its discursive structures, such as the use of verbal tenses and punctuation. The article also emphasizes the importance of the meta-narrative digressions in which the author constructs a sort of reading agreement that takes into consideration a virtual reader for the *Diary*. The analysis of these narratives processes can lead us to a better understanding of Vargas's political attitude.

**Keywords:** Vargas. History. Autobiography. Diary. Character.

---

## Introdução

Em 18 de março de 1939, Getúlio Vargas escreveu em seu *Diário* que havia saído, após o almoço, para uma pequena caminhada juntamente com um de seus empregados pessoais. A situação, absolutamente banal, era corriqueira na vida do então presidente, e o *Diário* está repleto desse tipo de informação sem qualquer importância. Entretanto, alguém mais fazia parte

---

<sup>\*</sup> Este trabalho integra o projeto de pesquisa "O escritor e seu ofício", financiado pela bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

<sup>\*\*</sup> Professor Titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG/CNPq. <marcus@letras.ufmg.br >.

do grupo naquele dia: o escritor André Carrazoni, que planejava escrever um livro sobre Vargas e estava em busca de mais informações. O presidente aceitou o pedido e, mais tarde, expressou no texto daquele dia um intrigante comentário: “Prestei-lhe alguns esclarecimentos e disse-lhe que gosto mais de ser interpretado do que de me explicar” (VARGAS, 1995, p. 209).

Celina Vargas do Amaral Peixoto, neta de Getúlio e editora do *Diário*, diz que a frase, um convite à interpretação, foi uma das motivações que ela teve para publicar o conjunto de textos. Da mesma maneira, a editora enfatiza o estilo livre no qual Vargas teria escrito os pequenos textos, cheios de trechos confessionais. Devo discordar de Celina Vargas. Neste artigo procuro mostrar que não há qualquer sentido confessional nos textos do *Diário*, e que se faz necessária a construção de uma estratégia de leitura para desvendar minimamente a personagem que ali escreve sem, entretanto, se mostrar. A própria Celina reconhece a necessidade de uma estratégia de leitura quando afirma: “Li, reli e convenci-me, nas entrelinhas, de que, uma vez que Getúlio não gostava de se explicar, caberia a um público maior interpretá-lo” (VARGAS, G., 1995, p. 8).

A frase de Getúlio sobre o gosto de ser interpretado poderia ser lida de pelo menos dois pontos de vista básicos, quais sejam, o público e o privado: como sendo a concepção de um homem sobre si mesmo ou, ao contrário, como o pensamento de um homem público, um presidente da república considerando a influência de suas atitudes e a consequência de seus atos sobre os outros indivíduos e sobre o país. Em vez de focar apenas um ou outro desses pontos de vista, prefiro discutir os elos que os ligam e que estão implícitos na própria frase: como homem público ou privado, Vargas costumava trabalhar na construção de uma *persona*, a qual, hoje ainda, demanda interpretação. Como um romancista ou um dramaturgo, Vargas criou uma personagem. Mas ao contrário do dramaturgo, que constrói diferentes caracteres ficcionais a fim de representar papéis sociais, Vargas trabalhou sobre uma única matéria, ele mesmo. E sua personagem não era ficcional, mas real.

As personagens teatrais quase nunca se explicam, apenas agem. A ação, no teatro, dirigida pelo desejo do autor, explica por si mesma as motivações das personagens. Há sempre um autor por trás de cada uma das ações dessas personagens, ainda que a magia seja vê-las agir como autônomas. Em outras palavras, o dramaturgo manipula a ação de forma a controlar a recepção do público, procurando dirigir a interpretação da assistência. Obviamente, esse círculo comunicacional possui falhas, fraturas de sentido, uma vez que o leitor

pode ler as intenções do autor de maneiras muito variadas e, às vezes, até em sentido contrário à intenção original.

Com base nessas ideias, podemos ver Getúlio Vargas como um autor por trás de sua própria personagem, procurando a todo custo controlar a leitura que seus contemporâneos e que o futuro fariam de si. A mais clara evidência desse tipo de comportamento pode ser vista na carta-testamento de 1954. Ali, o sentido de história de Getúlio e a sua autoconsciência de ser uma personagem estão explícitos: “Eu lhes dei minha vida. Agora lhes ofereço minha morte [...] deixo a vida para entrar na história.” Comentando a passagem, Thomas Skidmore (1986, p. 142) capta com precisão o sentido de encenação presente naquelas frases: “The letter left little doubt how the President’s suicide was to be interpreted.”

Se nos dirigimos ao *Diário* de Vargas, podemos ver em ação o férreo desejo do autor de controlar a imagem provocada pela sua personagem na mente dos leitores. Podemos igualmente captar a contradição de fundo entre, por um lado, a personagem afirmando que um diário deveria ser sempre um assunto privado e, por outro, o autor jogando para o público e para a História. Esse paradoxo pode ser visto, entre várias outras estratégias de escrita, no uso dos tempos verbais, como veremos mais à frente.

Para analisar, através da linguagem, a distância e os elos de ligação entre autor e personagem dentro do *Diário* de Vargas, e ao mesmo tempo tomar este jogo como uma imagem do presidente e de sua carreira, seria importante focalizar as reflexões metanarrativas, ou seja, aqueles momentos em que o narrador abandona o fio narrativo para refletir sobre o próprio mecanismo da narração. Cito, a princípio, apenas um dos muitos exemplos importantes, que se apresenta logo na abertura do *Diário*:

3 de outubro de 1930

Se todas as pessoas anotassem diariamente num caderno seus juízos, pensamentos, motivos de ação e as principais ocorrências em foram parte, muitos a quem um destino singular impediu *poderiam igualar as maravilhosas fantasias descritas nos livros de aventuras dos escritores da mais rica fantasia imaginativa. O aparente prosaísmo da vida real é bem mais interessante do que parece.* Lembrei que se anotasse diariamente, com lealdade e sinceridade, os fatos de minha vida, *como quem escreve apenas para si mesmo e não para o público,* teria aí um largo repositório de fatos a examinar e uma lição contínua de experiência a consultar.

Lembrei-me disso hoje, dia da Revolução. Todas as providências tomadas, todas as ligações feitas. Deve ser para hoje às cinco horas da tarde [...] *às quatro da tarde terminei esta nota. Quatro e meia. Aproxima-se a hora.* (03-10-30, grifos meus).

Impressiona ver o modo pelo qual o autor se trai através da voz aparentemente inocente da personagem. Primeiramente, a vida real é vista como possuidora de certa falsa aparência, atrás da qual deveríamos buscar a verdadeira essência. Ao mesmo tempo, esse jogo entre essência e aparência equivale às fantasias maravilhosas dos livros de aventura e imaginação. Dessa forma, quem escreve um diário torna-se um ficcionista: “[...] muitos a quem o destino impediu poderiam igualar as maravilhosas fantasias [...]” Parece claro que Vargas vê a si mesmo nesse papel de inventor. Em outras palavras, um diário possui a mesma força imaginativa da ficção, e os limites entre realidade e invenção não se apresentam claramente definidos.

Em segundo lugar, há uma impressionante contradição entre o presumível uso privado do diário e a consciência sobre os futuros atos de leitura. De fato, todo diário é baseado nessa contradição. O diário se constitui, enquanto forma, numa espécie de escrita às escondidas, na qual, entretanto, o virtual leitor está sempre presente. Uma vez mais, Celina Vargas do Amaral Peixoto intui essa tensão dentro do texto de Getúlio, ao descrever o gênero dos diários: “Os diários se caracterizam também pela ambiguidade. Escritos buscando a cumplicidade do segredo, denunciam um desejo latente de serem revelados” (VARGAS, 1995, p. 9).

Se comparamos, naquele trecho acima citado, os três verbos usados no tempo passado, podemos inferir muitas conclusões sobre a consciência narrativa de Vargas. Duas vezes o narrador usa a forma lembrei, relacionada a eventos do dia. Até aí, do ponto de vista dos leitores, tudo parece absolutamente normal: os eventos passados são narrados a partir do tempo presente do narrador-personagem. Entretanto, se nos dirigimos à terceira ocorrência de verbo no passado, terminei, podemos concluir que o sujeito da oração não é a personagem, mas o próprio autor falando com o leitor em um possível futuro: “[...] às quatro da tarde terminei esta nota. Quatro e meia. Aproxima-se a hora.” O homem que expressa essa frase não é o mesmo que estava vivendo a situação, uma vez que é obviamente impossível terminar a narração às 4h e continuar com a narrativa para além das 4h30. Aqui fala o **autor**, o qual toma a perspectiva do leitor no futuro. Essa estrutura discursiva funciona

como se o autor estivesse dizendo: *naquele momento, no passado, caro leitor, eu havia terminado a anotação*. O tempo passado, na frase “terminei esta nota...”, relaciona-se com o tempo presente do leitor, e não com o presente da personagem. Esse tipo de procedimento constitui o que se chama, em teoria da narrativa, de **consciência autoral**. O autor constrói seu trabalho tendo em mente a presença de um leitor, e narra para produzir um certo efeito sobre aquele mesmo leitor.

Assim como na abertura, a passagem final do *Diário* revela o mesmo tipo de atitude:

Aqui chegando, *tracei* estas linhas dando por encerradas as anotações. Para que continuá-las após tão longa interrupção? (09-27-42).

Podemos então seguir a mesma linha de observação que propus anteriormente. Se houvesse uma relação necessária entre os tempos de escrita e de leitura, o narrador diria, possivelmente, “traço aqui estas linhas e dou por encerradas as anotações”. O narrador, entretanto, diz tracei, e sua fala deixa entrever atrás de si o autor, sempre consciente de que toda narrativa constitui uma construção.

Se olhamos para a vida pública de Vargas tendo essas ideias em mente, percebemos que o presidente sempre considerou sua carreira um passo em direção à História, que seria em última análise o seu verdadeiro palco, sua eterna audiência.

Podemos então tomar como hipótese o fato de que muitos são os elos entre os momentos cruciais da vida de Vargas (e da vida do Brasil na era Vargas) e este processo, ao mesmo tempo público e privado, da construção de uma personagem histórica.

A partir dessa perspectiva, parece importante pesquisar as relações entre história e construção discursiva no *Diário* de Vargas, enfocando sobretudo os processos narrativos, e tentar relacionar esses elos com os principais momentos da carreira de Vargas e do Brasil pós-1930.

## **O estatuto do diário**

Se um leitor ingênuo, com pouca informação sobre a era Vargas, ler o *Diário*, poderá concluir erroneamente que Vargas detestava o poder, abominava

a tarefa de ser presidente da República e odiava o cerimonial da presidência. De fato, o *Diário* se apresenta absolutamente repleto das mais enfadonhas descrições do cotidiano administrativo, com páginas e páginas sem qualquer senso de humor. Nenhum comentário pessoal, nenhum envolvimento emocional, mesmo se o assunto em tela fosse por si mesmo emocionante, tal como a II Grande Guerra, ou muito importante na vida do país, assim como a Revolução Constitucionalista de 1932 ou a Intentona Comunista de 1935. Eis aqui alguns exemplos do maçante estilo corrente:

Dias 14 a 16 (Junho, 1935)

Não ocorreram fatos de maior importância, a não ser a situação política dos estados não constitucionalizados, que me obrigam a atender constantes solicitações.

No último dia fui a Petrópolis assistir à exposição, que percorri e examinei, indo depois almoçar com vários outros conhecidos na casa da sogra do Dr. Raul Braga de Azevedo, um dos expositores. Depois saí com o engenheiro Fiúza, a fazer um passeio...

.x.x.x.x.x.x.

Dia 3 (Dezembro, 1937)

Primeiro despacho com o Ministro da Viação, que expôs os planos para a execução de vários assuntos sobre os quais havíamos conversado.

Após as audiências, fui ao Teatro Municipal assistir à colação de grau dos novos bacharéis da Escola de Direito, entre os quais estava a minha Alzira.

Pela manhã, eu assinara o decreto dissolvendo os partidos e a Ação Integralista. Houve desgosto e inquietação entre estes. Não tive, porém, o propósito de hostilizá-los. Foi um ato de governo necessário.

.x.x.x.x.x.x.

Dia 23 (Agosto, 1938)

Despacho com os Ministros da Agricultura e do Exterior, e audiências. Nada de importante. Volto ao Guanabara e trabalho até tarde da noite.

.x.x.x.x.x.x.x.

Dia 11 (Janeiro, 1939)

Despachos com a Fazenda, Trabalho, Prefeitura e Banco do Brasil, audiências e regresso ao Guanabara.

Antes do jantar, recebi o Lulu Aranha, que me veio falar sobre a disputa da Copa Roca e outros assuntos, e depois do jantar, o Ministro da Fazenda, com quem assentamos a organização do Plano Quinquenal. Despachei todo um volumoso expediente.

.x.x.x.x.x.x.x.

Dia 22 (Fevereiro, 1942)

*Golf*, chuva.

Que tipo de diário é esse? Repito uma vez mais que esse estilo percorre todo o texto. Oitenta por cento do *Diário* possui essa aparente apatia discursiva. Chove ou o presidente foi ao golfe? Foi ele visitar a sogra de um conhecido? Mas que importa tudo isso? Mesmo quando o assunto se reveste de grande importância, seja para a vida pública ou privada, dificilmente capta-se qualquer envolvimento por parte do autor, seja intelectual ou emocional.

Podemos tomar como exemplo o texto de 3 de dezembro de 1937. Há dois eventos muito importantes nesse dia. Primeiramente, a formatura de sua filha Alzira Vargas do Amaral Peixoto, que ocupou o cargo de Oficial de Gabinete entre 1938 e 1945. Desde 1932, ela havia se tornado arquivista e secretária pessoal do pai. Não há erro em dizer que, além de ser sua filha, Alzira transformara-se em sua amiga íntima. Poderíamos esperar alguma emoção natural de pai diante da formatura da filha. Nada, porém, a não ser a palavra minha, que poderia sugerir algum sentimento pessoal.

Em seu livro, intitulado *Getúlio Vargas, meu pai*, Alzirinha cria um quadro no qual os dois aparecem como sendo grandes e íntimos amigos desde a adolescência da filha:

Eram duas horas da tarde e Papai dormia sua sesta. Fiquei sozinha dentro de casa. Não estava com vontade de ler, não podia sair e não queria dormir. Resolvi bisbilhotar. *Num quarto de depósito, do qual só ele e eu tínhamos a chave*, encontrei um baú velho, caindo aos pedaços, com tampa solta. (PEIXOTO, 1960, p. 13, grifos meus).

Entretanto, apesar do grande número de vezes em que o nome de Alzira Vargas aparece no *Diário*, não há qualquer diálogo entre os dois que seja mencionado, não há a descrição de uma conversa, nenhum dos pensamentos da filha é usado ou mesmo lembrado pelo pai.

Se comparamos a descrição feita por Alzira Vargas do falhado golpe integralista de 1938 com a descrição da mesma cena feita por Getúlio, tamanha diferença aparece que nos levaria quase a pensar que se tratam de episódios diferentes. Alzira Vargas despende 25 páginas descrevendo a “épica noite” em que ela comandou a resistência no palácio ao lado do pai, o qual fulgura na cena como um “verdadeiro herói”. Vargas, por seu lado, descreve o episódio em meia página e sem qualquer nota pessoal.

Voltando ao texto de 3 de dezembro de 1937, chamo a atenção para o segundo evento importante daquele dia, qual seja, a assinatura do decreto oficial suspendendo a existência legal dos partidos políticos. Depois do discurso de 10 de novembro, o qual havia imposto o golpe político, a assinatura do decreto de 3 de dezembro foi o mais importante ato na consolidação da ditadura do Estado Novo. Trata-se de um evento que mudou totalmente o cenário político. Entretanto, Vargas o descreve como sendo um ato de rotina. Nenhuma dúvida, nenhum arrependimento, nenhuma demonstração de confiança, nenhuma esperança.

Em 16 de junho de 1935, após um série de informações sem qualquer relevância, o autor termina a seção de escrita informando que saiu naquele dia para caminhar com seu amigo Fiúza. Várias vezes no *Diário* aparece essa caminhada com o Fiúza, seguida em geral de reticências. Em mais de uma ocasião o texto sugere que as caminhadas com o prefeito de Petrópolis constituem capa para encontros amorosos do presidente com prostitutas ou amantes. Vargas comenta no *Diário* esses relacionamentos, referenciando apenas de passagem aqueles com prostitutas, mas sendo muitas vezes detalhado em relação aos encontros com as amantes. Fiúza, o prefeito de Petrópolis, é exatamente quem o traz para casa depois de um dos encontros com a “bem-amada”, personagem que passa a ocupar a vida do presidente a partir de fins de 1937 e a quem se referem as mais pessoais observações encontradas no *Diário*. Essa interpretação sobre as caminhadas com o Fiúza se torna possível especialmente se virmos as passagens no conjunto de suas ocorrências. A marca textual das reticências vale ali como metáfora do homem reticente que foi Vargas.

Essa atitude evasiva constitui um dos motivos pelos quais falei anteriormente em “aparente” apatia narrativa. Penso que, mesmo em seu diário, um texto necessariamente íntimo, Vargas continua atuando como um ator que representa uma personagem. A presença de um leitor virtual é o que demanda o uso das reticências. A pontuação, no caso, ao mesmo tempo esconde e revela

a personagem. Colocadas ali para esconder uma informação, as reticências ressaltam exatamente o que era importante esconder. O diário caracteriza-se por ser um gênero literário ambíguo, dominado por um jogo de revelar e esconder. Uma vez mais fica clara a necessidade de desenvolver uma estratégia de leitura para que possamos apreender o sentido do *Diário* de Vargas.

Em outra passagem, podemos ver o mesmo uso ambíguo das reticências:

Estes dias foram pontuados de fatos interessantes. No primeiro, casei-me... religiosamente. (12-11-34).

Somente a presença de um leitor virtual pode justificar aquela pontuação. O autor está criando uma espécie de suspense, logo desfeito pela palavra religiosamente. Assim como o uso dos tempos verbais, o uso da pontuação evidencia igualmente o papel desempenhado pela figura do leitor no *Diário*.

Vimos anteriormente alguns exemplos da distância entre os tempos da escrita e da leitura, enquanto signos característicos da presença do leitor virtual, distância esta expressa pelo uso do tempo verbal. Entretanto, esses são signos indiretos, derivados da consciência autoral sobre a distância entre escrita e leitura, o que se traduz em consciência narrativa. Podemos, porém, ver o uso do tempo verbal conformando diretamente o processo de leitura:

Este caderno não é a descrição do que fiz como governo. Isso se encontra nos documentos oficiais. É uma anotação pessoal, feita no dia seguinte, do que se passou no anterior, ou antes, daquilo que minha memória reteve. Eis porque *não se encontrará* aqui nenhum balanço dos trabalhos do ano, não há aqui espaço nem tempo para fazê-lo. (01-01-36, grifos meus).

Temos aí o que se pode chamar de **pacto de leitura**. O autor está explanando sobre o modo como o texto deve ser lido. Ele ao mesmo tempo determina o *status* textual e direciona as expectativas do leitor. O verbo encontrar, colocado no futuro, encontrará, dispõe com clareza um diálogo do autor com o leitor, uma vez que o autor obviamente sabe sobre o que fala o seu próprio texto e não necessitaria dessa explicação, caso fosse ele o único leitor.

Não importa saber se Vargas queria ou não publicar o *Diário*. Podemos de fato afirmar que seu propósito claramente assumido era o de nunca deixar que o texto viesse à luz. Apesar dessa evidência, podemos igualmente

afirmar que ele escrevia como quem atuava com consciência em relação tanto ao público seu contemporâneo como em relação à história do Brasil. Suas estratégias de escrita estão entre as melhores evidências de seu comportamento.

## A psicologia da personagem

Em 14 de março de 1936, Vargas transcreve uma conversa com seu filho Lutero que se reveste de grande importância para a análise que venho propondo:

À noite, conversava com meu filho Lutero sobre a preocupação filosófica nos últimos anos de minha vida de estudante, a ânsia de encontrar na ciência ou na filosofia uma fórmula explicativa da vida e do mundo. Falou-me dos vestígios que ele encontrava dessa preocupação nos livros da minha biblioteca que ele estava percorrendo e nas anotações encontradas. No conceito que eu lhe repetia, e que ele encontrara nessas anotações ou referências, estava, como aplicação da teoria darwiniana, que vencer não é esmagar ou abater pela força todos os obstáculos que encontramos – vencer é adaptar-se. Como tivesse dúvidas sobre a aplicação da fórmula, expliquei-lhe: adaptar-se não é o conformismo, o servilismo ou a humilhação; *adaptar-se quer dizer tomar a coloração do ambiente* para melhor lutar. (14-03-1936, grifos meus).

Temos na passagem uma acabada filosofia tanto da representação como de governo: vencer é adaptar-se, e adaptar-se é imitar o ambiente, tomando de empréstimo as suas cores. Vargas propõe aqui um modo de vida (“uma fórmula explicativa da vida”) que constitui, antes de tudo, uma teoria mimética. Para vencer, o ser humano deve, como o camaleão, imitar o ambiente. Mas o mimetismo define igualmente a ação do ator. Mais do que tudo, ali está disposta uma teoria política: como um camaleão imitando o ambiente, ou como um ator construindo uma personagem, o político somente sobrevive fingindo, representando a si mesmo em função do ambiente.

Importa igualmente o fato de que a metáfora sobre a sobrevivência política vem do campo semântico do evolucionismo de Darwin. A partir desse ponto de vista, poderíamos ver a teoria desenvolvimentista da administração de Vargas como sendo uma forma mimética retirada do evolucionismo. As atitudes de Vargas em relação a tópicos variados, tais como as relações

internacionais, a política interna ou a divisão do poder, entre outros, podem ganhar novas dimensões se lidas a partir dessa perspectiva darwinista.

Vargas era perfeitamente consciente de que suas ações públicas funcionavam enquanto encenação, uma vez que a adaptação ao ambiente depende necessariamente dessa capacidade mimética, o que podemos ver nesta passagem exemplar:

O dia 3 do corrente, aniversário da Revolução, não teve qualquer festividade. Parece até que passou esquecido. Observei-o com amargura. Apenas, nesse dia, tivemos a corrida de automóveis. Foi um espetáculo empolgante: grande multidão, pista difícil, corrida arriscada, alguns acidentes, vários que desistiram da prova em meio. Por fim, venceu um brasileiro. Como é forte o sentimento nacional! Junto a mim estava o embaixador argentino e algumas senhoras. Guardando a atitude de compostura exterior, eu intimamente sentia-me comovido, com medo até de que me saltassem lágrimas se vencesse um estrangeiro. *E eu mesmo me analisava, tomado daquela emoção estranha que procurava reprimir. Ninguém percebeu.*

Os adversários tentam nova perturbação da ordem. Avisos do Flores, Barata, confirmados pelos ministros da Justiça e da Guerra ... (10-03-34, grifos meus).

Getúlio, o ator, revela-se ali consciente sobre a diferença entre a atitude externa e os sentimentos íntimos. Trata-se não somente de um sentimento de timidez, ou mesmo de respeito pela posição de presidente, mas igualmente de um controle intencional sobre sua imagem pública, para além do limite da autorrepressão. Ou seja, para Vargas a questão fundamental não se centra no modo como ele próprio se sente ou não, mas no modo como o público o vê. O período termina com um claro elogio à própria performance: “Ninguém percebeu.”

Igualmente importante é a sentença “E eu mesmo me analisava”, pois revela um dos mais importantes procedimentos de representação. O ator deve manter suficiente distância em relação à personagem, a fim de poder analisar o seu próprio desempenho. Em função dessa autoanálise o ator modifica, adapta, ajusta a personagem, com o intuito de alcançar uma concordância entre as características dessa personagem e uma dada situação particular. O ator Vargas funciona ali também como um dramaturgo construindo o seu próprio *script*.

Depois daquele pequeno momento de autoanálise, sobre a psicologia de sua personagem, Vargas volta ao padrão regular de seu texto, caracterizado pela informação seca, telegráfica.

Quando evita falar de improviso, Getúlio revela possuir também clara consciência sobre sua condição de personagem. O presidente populista, que se colocava em relação direta com o público, cuidava carinhosamente de cada uma de suas falas públicas, e sentia-se constrangido quando devia falar sem a devida preparação:

Às 11 horas, solene *Te Deum* na Igreja da Matriz. Às 14 horas, visita à Corte de Relação e à Escola Normal. Saudado nas duas últimas, sou forçado a responder de momento, o que para mim não é fácil. (02-23-31).

O *Diário* está repleto dessa ordem de considerações. Pode-se objetar que todo político populista age dessa maneira, o que não acarretaria então qualquer traço distintivo para a figura de Getúlio Vargas. Entretanto, diferentemente de um Jânio Quadros ou de um Luiz Inácio Lula da Silva, Vargas não era um falante compulsivo ou um caráter histriônico, tais como Lula ou Jânio. Vargas era um mudo, o que acaba por ser também parte de sua performance. Algumas de suas observações sobre Osvaldo Aranha deixam entrever essa atenção varguista ao silêncio:

[...] recebo a visita de Osvaldo Aranha, emocionado, abatido e revoltado. Um temperamento complexo, vário, tempestuoso e apaixonado, mas sincero, mesmo nas suas infidelidades intelectuais. (02-29-32).

.x.x.x.x.x.x.

O Dr. Osvaldo Aranha compareceu ao Tribunal Eleitoral para alistar-se, e fez, nessa ocasião, declarações muito derramadas. (10-25-32).

Osvaldo Aranha era ao mesmo tempo uma sombra e um *alter ego* de Vargas. O ministro era como que o reverso necessário do presidente. No *Diário*, Aranha com certeza é uma das mais citadas personagens. Getúlio e seu parceiro brigaram um com o outro durante mais de 15 anos. Aranha o fez sempre abertamente, Vargas em surdina. Seria possível seguir o desenvolvimento do Estado Novo através dos altos e baixos desse relacionamento. Getúlio odiava o comportamento passional de Osvaldo Aranha. O controle que ele, Vargas, possui sobre esse seu sentimento (aliás um dos poucos facilmente captáveis no *Diário*) revela uma vez mais o caráter de ator do presidente.

## Reflexões metanarrativas

Venho propondo que o presidente, na escrita de seu texto, tinha em mente um leitor virtual e que esse leitor seria, no limite, a própria História. Em função desse leitor virtual, o escritor do *Diário* está sempre em busca de dirigir o processo de leitura. Uma das mais interessantes evidências desse procedimento se desvela nas digressões metanarrativas – aqueles momentos, como já dito anteriormente, em que o narrador interrompe sua narração para comentar o próprio desenrolar da narrativa. Há várias seções no *Diário* dedicadas a essas reflexões. Trago aqui apenas dois exemplos:

Anotei apenas isso. No entanto, ocorreu tanta coisa durante o dia e à noite que enriqueceria estas páginas e foi posta de lado. Não há tempo para escrever tudo o que ocorreu no dia anterior. Valerá a pena continuar estas anotações? Terão algum valor lançadas, assim, apressadas, apressadamente, sem forma, palidamente, truncadas, defeituosas, abrangendo superficialmente apenas alguns fatos? (09-18-34).

.x.x.x.x.x.x.x.

Essas anotações são apenas rápidos registros mnemônicos, coisas que ficam em bloco na minha recordação de um dia para o outro. Às vezes esqueço-as, não só pelo tempo que decorre, outras porque, para mim mesmo, perdem o interesse. Alguns pensamentos ou ideias a realizar, não só guardo segredo para os outros como, por uma defesa natural e inconsciente, para mim mesmo, esquecendo-os ou relegando-os para o momento oportuno. Quando este chega e ocorre o fato, já se tornaram triviais. O interessante seria registrá-los antes... (10-25-34)

A questão colocada por Getúlio sobre a validade ou não dos cadernos de diário percorre todo o texto. Chamo a atenção para o fato de que indagações dessa natureza colocam sempre o problema do tempo, da existência de um futuro no qual o *Diário* seria possivelmente lido. Todo diário é uma luta contra a morte. Preocupando-se com o processo narrativo, Vargas está se preocupando com o julgamento da História, e por isto ele concebe o seu testemunho como sendo um diálogo com o futuro. Tenta ler em seu próprio texto as mensagens desse futuro, e tenta, sobretudo, antecipar-se aos acontecimentos, o que fica claro na frase final do segundo trecho acima: “O interessante seria registrá-los antes...” A carta-testamento foi o exemplo maior desse comportamento característico de Vargas.

As digressões metanarrativas constituem também, como já procurei mostrar, um dos lugares em que o autor propõe ao leitor o pacto de leitura. Tentando controlar esse pacto, Vargas revela sua filosofia de dramaturgo. Autor teatral, ator, camaleão, mímico: todas estas são imagens de um político que dominava as estratégias de representação, e que pode ser visto como um imagem exemplar da ambiguidade inerente à cultura política brasileira.

Procurei dar uma visão geral do caráter de representação da figura de Getúlio Vargas, tal qual ele mesmo deixa entrever em seu *Diário*. Seria importante, a partir daqui, fazer as conexões estruturais entre essa perspectiva de leitura e os eventos concretos da era Vargas, como forma de seguir testando a validade da hipótese. Seria uma outra forma de abordar um momento histórico tão importante para o país e para a instauração de um tipo de cultura política na cena brasileira que permanece forte entre nós.

## Referências

SKIDMORE, Thomas E. **Politics in Brazil**. New York: Oxford University Press, 1986.

VARGAS, Getúlio. **Diário**. Edição e introdução de Celina Vargas do Amaral Peixoto. Rio de Janeiro: FGV; São Paulo: Siciliano, 1995. 2 v. (Obs.: as citações retiradas dessa obra aparecem no corpo do artigo com indicação das datas do *Diário* entre parênteses.)

PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Porto Alegre: Globo, 1960.

Recebido para publicação em 19 ago. 2011.

Aceito para publicação em 17out. 2011.

## Sobre a narrativa cubana contemporânea: O estilo *noir* de Leonardo Padura Fuentes\*

### On Cuban narrative: Leonardo Padura Fuentes' *noir* style

Rosane Cardoso\*\*

---

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas considerações sobre as novelas e o estilo *noir* de Leonardo Padura Fuentes, escritor cubano que revisita o gênero policial. A intertextualidade permite que muitas vozes apresentem as exitosas aventuras de Mario Conde, um investigador cético e aspirante a escritor. A nostalgia, no entanto, afeta profundamente a perspectiva humana desse sujeito que, entre desencantado e esperançoso, desvenda crimes célebres e infames, de personalidades importantes e mediocres. A análise se detém na tetralogia *Las cuatro estaciones*, ampliada para outras duas narrativas, que através de variados ângulos apresenta La Habana ao leitor. O objetivo destas breves notas é apresentar, em parte, os atuais passos da literatura em Cuba, através de um autor que retoma um gênero profundamente marcado pelo regime castrista para transformá-lo em discurso sobre o país, a contemporaneidade e o ato de escrever.

**Palavras-chave:** Narrativa cubana contemporânea. Nostalgia. Leonardo Padura.

**Abstract:** The present essay presents some considerations about novels and the *noir* style of Leonardo Padura Fuentes, a Cuban writer who revisits the police genre. Intertextuality enables many voices to introduce Mario Conde's successful adventures; Mario Conde is a skeptical investigator aspiring to be a writer. However, nostalgia deeply affects his human perspective so that, from disappointed to hopeful, he solves despicable and famous crimes of ordinary and important personalities. The analysis focuses on the tetralogy *Las cuatro estaciones*, extended to two other narratives through different perspectives, and introduces *La Havana* to the reader. These brief notes aim to present the current state of Cuban Literature through an author who retakes a genre deeply marked by the castrist system in order to transform it into discourse about the country, contemporaneity and the act of writing.

**Keywords:** Cuban contemporary narrative. Nostalgia. Intertextuality.

---

---

\* Este artigo é resultante de estudos realizados na Universidade de Salamanca/Espanha, entre 2008 e 2009, com Bolsa de Estudos de Fundación Carolina. A pesquisa, que teve por foco a literatura cubana contemporânea, foi realizada sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo.

\* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com pós-doutoramento na Universidad de Granada/Espanha. Professora do Centro Universitário Univates e da Universidade de Santa Cruz do Sul. Pesquisadora de literatura latino-americana contemporânea. Co-organizadora do livro *Estudios hispánicos: história, língua e literatura*. <rosanemc@brturbo.com.br>.

Quando falamos em literatura hispano-americana, partimos, comumente, de uma generalização que, de fato, não existe. Afinal, é inegável o contraste existente entre a produção artística no Chile, por exemplo, e em Porto Rico, ou no México e em Cuba, país que tematiza este artigo. Salvador e Rodríguez (2005) criticam as três principais tentativas de definições de literatura hispano-americana. A primeira destaca a unidade de idioma. A segunda encontra sua base no contexto social e econômico relativo ao fato de os países pertencerem ao Terceiro Mundo. A terceira teoria se centra no homem americano e sua concepção simbólica do mundo.

É perceptível a redução dos conceitos. Se o idioma é o mesmo, os contextos linguísticos, além dos culturais, históricos e políticos, são completamente distintos. Na mesma linha, pensar que o homem americano possui um determinado espírito que lhe permite escrever de certa maneira é uma cilada, na medida em que se cai no mesmo engodo da língua em comum. No entanto, não se pode negar o peso de pertencer ao Terceiro Mundo, máxima de que se vale a terceira teoria. Essa percepção, para Salvador e Rodríguez (2005, p. 6), remete à ideia de que esse homem “subdesenvolvido” ingênuo e violento da América hispânica se expressaria através da *voz escrita* de seus autores:

Se supone, pues, que explotación ejercida sobre estos países y sus efectos, provocaría unos efectos culturales, que a su vez serían causa y razón de la Literatura Hispanoamericana. Se eluden, como podemos ver, una serie de problemas fundamentales, se construye una máscara para disimular la realidad de la explotación y la de los conflictos que ésta provoca, máscara constituida por las nociones de ‘subdesarrollo’, de ‘Tercer Mundo’, etc. Porque habría de preguntarse: ¿Por qué estos países son subdesarrollados, por qué están explotados? Se elude, por tanto, el hecho de que una formación social esté articulada en tres niveles: el económico, el político y el ideológico.<sup>1</sup>

Os autores fazem perceber a incoerência da definição, tendo-se em vista que alguns países hispano-americanos não correspondem à ideia de

---

<sup>1</sup> “Supõe-se, pois, que a exploração sobre estes países e seus efeitos provocaria efeitos culturais que, por sua vez, seriam a causa e a razão da literatura hispano-americana. Excluem-se, como podemos ver, uma série de problemas fundamentais; constrói-se uma máscara para dissimular a realidade da exploração e a dos conflitos que esta provoca, máscara constituída pelas noções de subdesenvolvimento, de Terceiro Mundo etc., porque haveriam de perguntar-se: por que esses países são subdesenvolvidos? Por que estão explorados? Evita-se, portanto, o fato de que uma formação social esteja articulada por três níveis: o econômico, o político e o ideológico.”

subdesenvolvimento ou por serem notadamente ricos economicamente ou pelo fato de a pobreza estar intrinsecamente relacionada à exploração feita pelos países desenvolvidos. Além disso, esse olhar coloca lado a lado os produtos ideológicos gerais com os específicos, como a literatura, banalização que cai por terra quando contraposta a produções literárias do modernismo, por exemplo, ou de Borges e de Octavio Paz.

A generalização sobre a literatura hispano-americana está largamente referenciada pelo *boom* dos anos 1960, que traziam à baila as idiossincrasias dos países da América Latina, por meio da denúncia de seus problemas sociais através do realismo mágico, da crítica política, do estilo experimental de narração. Foi literalmente a apresentação da literatura latino-americana para a Europa. Dito assim, parece ter sido apenas uma moda. Longe disso, as obras de Llosa, García Márquez, Onetti, Cortázar seguem desvelando riquíssimas possibilidades de análise.

A contemporaneidade latino-americana traça um perfil mais heterogêneo para a arte, na medida em que parecem cair as escolas ou as agremiações literárias em favor de uma pluralidade de linguagens, gêneros e perspectivas. A literatura, afinal, se democratiza. Para Resende (2008, p. 72), graças às trocas permitidas pelo fluxo de informações e de contatos, “o diálogo cruza espaços diversos, num encurtamento do tempo/espaço e num processo de desterritorialização”.

Pode-se dizer, de fato, que a crítica acadêmica parece mais preocupada em delimitar os espaços da literatura do que o seu objeto, como sempre o foi. Os escritores vêm logrando narrar subjetividades sem, contudo, prender-se a uma ideia de identidade hispânica. Algumas produções recentes estabelecem um limiar curioso entre a localidade contemporânea e a regionalidade proposta pelos escritores dos anos 1950-1960, responsáveis pelo êxito de crítica e de público como jamais visto na América Latina.

No parecer de Linda Hutcheon (1991, p. 43), paradoxalmente, a produção literária que se coloca como atual apresenta uma curiosa contradição: são claramente históricas e inevitavelmente políticas, mantendo ligação com as convenções da estética instituída. Ao mesmo tempo, reinterpretam o presente, como uma autoconscientização, sem contudo apagar o passado.

## A literatura em La Isla

A literatura cubana, como é sabido, possui características *sui generis* no panteon da historia literária hispano-americana. Primeiro pelo fato de ter debutado tardiamente, quase em meados do século XIX. Com isso, faz-se referência à importância do romantismo em La Isla<sup>2</sup> e do papel de José María Heredia (1803-1839) para as letras cubanas.

Como Heredia, no romantismo, José Martí (1853-1895), que faz parte da célebre geração modernista, representa o momento em que o espírito pátrio, que parecia em estado de formar-se, toma efetivamente corpo e começa uma literatura que traça *lo cubano*. Martí é poeticamente nacionalista. Enquanto valoriza o homem natural cubano e luta por valores como amizade, lealdade e humanidade em linguagem provocativa, não deixa de empregar o lirismo. Em seus versos estão a ternura e a experiência de quem viveu o pior e conhece a dor da perda da liberdade, razão porque parte em defesa do que vivem marginalizados.

Entretanto, os nomes geralmente reconhecidos são os consagrados, como os de Carpentier e Lezama Lima, que possuem uma proximidade mais abrangente do que o contexto cubano, ao menos aparentemente, pois se valem de temas mais universais. Na contemporaneidade, desde meados dos anos 1990, a recepção às obras cubanas, notadamente na Europa, tem sido bastante exitosa, celebrando escritores como Daína Chaviano, Abilio Estévez, Pedro Juan Gutierrez, Zoé Valdés, entre vários outros. É o que se tem chamado de novo *boom* da literatura cubana.

O modelo cubano proposto pela revolução, na segunda metade do século XX, está ultrapassado. A poética cubana atual se apega a temas mais intimistas e se detém no presente, permitindo uma escrita mais livre e experimental, relaxada do compromisso com a denúncia. Por conseguinte, a *science-fiction*, a novela *noir* e outros gêneros não tão nobres estão amplamente permitidos. Como temas, convivem trilógias supostamente sujas<sup>3</sup> sobre La Habana, com abordagens históricas e mitológicas. Não se trata de evitar temas políticos e sociais. Trata-se de um alargamento de perspectivas (CARDOSO, 2010, p. 168-169).

---

<sup>2</sup> Frequente denominação de Cuba, termo que estabelece o imaginário sobre o país.

<sup>3</sup> Referência a Juan Pedro Gutierrez e sua **Trilogia sucia de Habana**.

Para Armando Valdés, no entanto, se estabelece, entre os contemporâneos, uma relação intrínseca entre eles e La Isla, na medida em que a tematizam insistentemente. A maioria desses contemporâneos vive exilada na Europa ou nos Estados Unidos, mas Cuba se mantém constantemente na escrita. Valdés, inclusive, em suas notas sobre a atual produção literária cubana, categoriza os grupos de autores em: *Yo en La Isla e La Isla y yo*. O primeiro grupo dialoga, a partir de uma proximidade temporal, com a atualidade da Ilha. Assim, Cuba é apresentada de modo testemunhal e com linguagem cotidiana. A segunda se centra na Ilha vista de longe, em espaço e, às vezes, em tempo. Valdés (2003, p. 125) acrescenta:

La narrativa cubana de los últimos años, reproduce, denota, alegoriza, inscribe, en cuerpos fragmentados, los contornos de la isla a través de una escritura – contestadota, reflexiva u oblicua – que prefiere la ligereza de sus filigranas a los discursos totales y positivos.<sup>4</sup>

É difícil pensar sobre os rumos que tomarão a literatura e os escritores cubanos em meio a mudanças ideológicas do país e do mundo globalizado. Leonardo Padura Fuentes, razão desse artigo, vive há anos fora de Cuba, mas sua obra reside toda em La Habana: por mais duras que possam ser as críticas, o país está acima de desmandos políticos.

## **A escritura *noir* de Leonardo Padura**

No passado, a carga ideológica incentivou demasiados textos de exaltação histórica e social, graças aos prêmios dados pelo governo a textos que seguissem o esquema. Nessa linha, as novelas policiais eram as preferidas. Pode-se aludir a isso a forte carga emocional que o gênero normalmente apresenta, além da inevitável justiça final. O maniqueísmo, comum a qualquer ideologia dominante, não poderia estar excluído de uma suposta abertura artística.

Apesar do tempo transcorrido entre uma situação e outra, as novelas de enredo previsível e esquemático por fim encontram um autor que busca outras possibilidades para o texto policialesco. Sabemos que o gênero policial,

---

<sup>4</sup> “A narrativa cubana dos últimos anos reproduz, denota, alegoriza, inscreve, em corpos fragmentados, os contornos da ilha através de uma escritura – contestadora, reflexiva ou oblíqua – que prefere a leveza de seus filigranas aos discursos totalizantes e positivos.”

em geral, é subestimado. Mas também sabemos o quanto uma história desse tipo pode render, principalmente quando se aproxima da novela *noir*. Em Leonardo Padura não falta nada: a mulher misteriosa, o detetive inteligente e marginal, uma viagem ao submundo ou ao porão da alta sociedade, um crime que o departamento de polícia quer esquecer ou arquivar como sem solução.

As novelas policiais do autor, conhecidas como **Las cuatro estaciones**, remetem ao maior representante da novela *noir*, o norte-americano Dashiell Hammett. Através das aventuras do detetive Mario Conde, Padura traça um agudo retrato da Cuba castrista, sem se deixar cair na cilada de uma literatura ideológica. **As quatro estações** compõem-se, cronologicamente, de *Pasado perfecto*, de 1991; *Vientos de cuaresma*, de 1994; *Máscaras*, de 1997; e *Paisaje de otoño*, de 1998. Padura publicou mais dois livros protagonizados pelo detetive Conde: *Adiós, Hemingway*, 2001, e *La neblina del ayer*, 2002.<sup>5</sup>

Com Mario Conde, Padura presta constante homenagem ao ato de escrever, deixando entrever as dificuldades de escrever-se sob o crivo de um poder autoritário. Conde é um admirador incontestado de Hemingway, Salinger, Neruda, Cortázar, que escrevem exatamente o que e como lhe aprazaria escrever. Quando os lê, parece que roubaram suas palavras. A frustração e o prazer do aspirante a escritor constroem na trama elementos de intertextualidade que ora podem referir a um clichê literário, ora se elevam a clássicos como Cervantes.

Padura, no entanto, não se contenta com obras exteriores às suas. *Vientos de cuaresma*, por exemplo, Conde confessa que se pudesse escrever toda a sua vida de felicidade e frustração, amor e ódio, daria à crônica o título de *Pasado perfecto*. Também declara seu descontentamento com a obra de autores atuais, justificando que uma das melhores novelas lidas por ele nos últimos tempos é um romancezinho chamado *Fiebre de caballos* (PADURA, 2001, p. 86).<sup>6</sup>

Conde escreve – ou tenta escrever – mais do que investiga. O trabalho na delegacia o mantém (mal) financeiramente enquanto o sucesso não chega. No processo de metaficção tão bem alinhavado na tetralogia e nas duas últimas incursões policiais referidas, Conde reforça sobre o quanto lhe é importante escrever a obra que logre trazer a experiência de sua geração. Ao

---

<sup>5</sup> Para facilitar a denominação das novelas policiais de Padura, envolvendo as duas últimas, irei tratá-las, quando necessário, de **As seis estações**.

<sup>6</sup> Primeiro romance de Leonardo Padura, de 1988.

longo das seis novelas, são mantidas várias personagens dos romances anteriores. Destaca-se a presença de El Flaco, o amigo de longa data, paralítico, imensamente obeso, conhecedor dos mistérios da cidade. Também retornam El Jefe, Contreras, e seu parceiro Manuel Palacios, que imediatamente traz à tona a imagem de Sherlock e seu elementar Watson. Conde é cético, como o detetive da Baker Street. Mas não é avesso às mulheres e ao prazer, apesar de amargar a desilusão amorosa e com um casamento falido. Bem ao estilo *noir*.

Porém, Leonardo Padura cessa, temporariamente ao menos, as tramas capitaneadas pelo cínico Mario Conde e produz uma reviravolta na própria aventura literária. Em *Novela de mi vida* (2002b), Fernando Terry volta a Habana depois de 18 anos. Antes um promissor professor universitário, Terry é um exilado que, durante o mês que passará em La Habana, tentará descobrir quem o delatou e por que o fez. Na verdade, necessita saber inclusive qual é a delação. Ao mesmo tempo, tem a esperança de encontrar a tão procurada autobiografia desaparecida de José María Heredia, intitulada justo *Novela de mi vida*.

Padura, desta vez, penetra na densidade não apenas da personagem central, como na história política e literária do país. Para isso, alinhava três histórias paralelas, em tempos diferentes, mas que são marcadas pela mesma situação de incompreensão, exílio e intolerância. Confundem-se, ao longo da narrativa, os tempos e as personagens: La Habana atual convive com a colonial e com o começo do século XX. José María Heredia, seu filho Jesús Heredia e Fernando Terry se encontram para concluir uma longa história sobre o controle da inteligência e da arte literária.

Nas narrativas de Padura, a presença do passado paira como uma espada. Não somente o passado vivido, mas também o esperado pelas personagens. Por isso a nostalgia paira sobre os textos: pelo halo de desejo sobre o que seria de determinado modo se pudesse sê-lo; pelo desejo de filhos de conhecer realmente o próprio pai; pelo amor não concretizado; de ser o que não se pode ser. O sentimento de perda, enfim. A isto podemos aliar a escritura de Padura que se vale também de um gênero do passado, permeado de bruma e mistério para narrar.

A palavra **Nostalgia** provém do grego clássico e significa um estado de dor. Mas também está relacionada a regresso, pois descreve o desejo de voltar-se ao passado ou a atitude de vê-lo como um tempo ideal ou do momento de uma perda muito significativa. Embora esse “algo importante” talvez nunca

tenha realmente existido, poderia ter sido algo ideal, perfeito. Somos todos sensíveis à nostalgia: a imagem que temos de nossa infância, por exemplo, com seus cheiros,<sup>7</sup> sabores, pessoas e prazeres que levamos pela vida toda e cujo distanciamento faz com que o vejamos agigantado. Sentir-se preso à nostalgia não é uma enfermidade. Porém, pode levar a um estado depressivo ou de desilusão se supera a realidade que nos circunda. Vejamos como isso se apresenta na obra de Leonardo Padura.

Carlos Uxo chama a atenção para o fato de que, à diferença de outros detetives do que chama de “neopolicial latino-americano”, a vida e o passado de Conde são continuamente convocados como motivo de permanente nostalgia. Já a primeira novela, *Pasado perfecto*, apresenta esse “sintoma” no protagonista, que se estende nos demais textos, sendo gradualmente substituída pela desilusão:

Esta nostalgia se ve acrecentada por la soledad que pareciera ser el destino ineludible de Conde. Ahora, no sólo ya no cuenta con su familia, también en su vida sentimental, luego haberse resignado a perder al amor de su vida, debe conformarse con pasajeras – aunque fogosas – relaciones amorosas. Nostalgia, desencanto y melancolía, son emociones que predominan a lo largo de la tetralogía y determinan la actitud de Conde y sus compañeros de generación frente a la vida. (UXO, 2006, p. 73).

A nostalgia também passeia pelas páginas de *Novela de mi vida*. Para Fernando Terry foi impossível deixar para trás sua vida, seus amigos e seu amor. É compreensível que viva assim, já que o passado também representa limpar seu nome e entender como sua trajetória acadêmica e social foi interrompida. Terry revela certa ingenuidade sobre o vivido antes do exílio. Ciente, por um lado, de todas as coerções políticas, inclusive com o objeto de sua tese, fica surpreendido quando o mesmo ocorre com ele.

O regresso à Ilha, mesmo assim, coloca-o num redemoinho de emoções, de percepções, de nostalgia, de necessidade mesma de embrenhar-se no

---

<sup>7</sup> “Estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor” (PADURA, 2002, p. 19).

<sup>8</sup> “A esta nostalgia se acrescenta a solidão que parece ser o destino ineludível de Conde. Agora, não apenas não conta com a sua família, mas também sua vida sentimental, após haver se resignado perder o amor da sua vida, tem de se conformar com relações amorosas passageiras – ainda que ardentes. Nostalgia, desencanto e melancolia são emoções que predominam ao longo da tetralogia e determinam a atitude de Conde e sua geração frente à vida.”

passado. Heredia ratifica-se como obsessão. Terry volta-se cada vez mais para uma imagem, para uma metáfora de Cuba:

El primer gran poeta cubano, el primer gran desterrado cubano y el primero de los nacidos en esta Isla condenado a morir en el exilio, sin haber encontrado jamás una cura para esa compacta nostalgia por la patria que también él, precisamente él, inaugura entre nosotros. (PADURA, 2002b, p. 58).

*Novela de mi vida* investe, assim como **As seis estações**, na novela *noir*. Mas avança, também, para compor-se em outros gêneros, como cartas, lembranças, discursos políticos, paisagens de Habana. Mas Padura não se omite da evolução da novela negra para o charmoso cinema dos anos 1940. As situações e ambientes criados são bastante visuais, como filmes em que podemos ver a dinâmica das personagens, as cores das casas, sentir como cheiram as ruas, como são os sabores de algumas comidas e qual é a textura das coisas. A intersecção do cinema também é um regresso, bem como a introspecção na qual caem as personagens, apresentando olhares sobre o passado e sobre a própria subjetividade, pois são outras formas de dizer o texto que, frequentemente, se apresenta com um sentido de nostalgia.

Por essa razão, a volta de Fernando Terry a La Habana, do mesmo modo que as incursões de Mario Conde pelas ruas da cidade, é como o desvelar de um ideal. O desmascaramento que a visita de Terry vai impondo, inclusive sobre ele mesmo, não é novo na obra de Leonardo Padura Fuentes. Já em *Máscaras*,<sup>10</sup> estava estabelecida a dicotomia entre aparência e realidade, das falsas identidades e de travestismo moral (UXO, 2006, P. 80).

Rapidamente se pode alertar que Conde não vive de ilusões. Ao contrário, como já se disse, é um cético. Há controvérsias, porém. Conde, no seu esgar para o mundo, idealiza outra Habana, encontra refrigério na possível literatura que constantemente o empurra para longe dela. *Adiós, Hemingway* ilustra bem essa perspectiva. A aventura traz de volta Conde,

---

<sup>9</sup>“O primeiro grande poeta cubano, o primeiro grande desterrado cubano e o primeiro dos nascidos nesta Ilha condenado a morrer no exílio, sem haver encontrado jamais uma cura para essa compacta nostalgia pela pátria que também ele, precisamente ele, inaugura entre nós.”

<sup>10</sup> Mario Conde investiga a morte de um travesti. O desenrolar da trama demonstra que a vítima é UM homossexual – não travesti – assassinado por um importante membro do governo que esconde crimes de fraudes e corrupção, embora apareça como sujeito íntegro e adequado ao cargo que ocupa.

agora aposentado, trabalhando na venda de livros usados e insistindo no velho sonho de ser escritor.

Quarenta anos antes, visitara com seu pai um vilarejo de pescadores e tivera a oportunidade de conhecer Ernest Hemingway, que rechaçara seu cumprimento ao mesmo tempo entusiasmado e tímido. Agora, é outra vez chamado às antigas funções para solucionar o caso de um corpo encontrado no mesmo local em que estivera seu ídolo. O jardim do Museu Hemingway esconde um crime de décadas. Conde envolve-se, fascinado e a contragosto, na investigação. Enquanto desvenda o mistério, ao leitor é permitido conhecer os últimos anos do escritor norte-americano. Não bastasse o mistério do assassinato, é preciso trazer à luz o enigma sobre os objetos de Hemingway, como um revólver calibre 22 envolto numa peça íntima de Ava Gardner.

É definitivamente um mergulho no passado, talvez uma chance de vencer a nostalgia na medida em que desvenda o ideal. Padura metáfora no crime a ser investigado a era de ouro de Hollywood. Pode-se pensar em Hemingway como parte desse imaginário pela *persona* que o escritor criou para si mesmo, pela existência quase cinematográfica, pelo desencanto que lhe tomou a vida.

## **Don Quijote de La Isla**

Conde é decididamente quixotesco. Luta contra inúmeros moinhos de vento e principalmente enfrenta gigantes que talvez só possa enfrentar porque não é devidamente levado a sério. Mesmo quando desvenda o enigma, a genialidade é brevemente elogiada – por resmungos de *El Jefe* – e esquecida. Mario Conde, esclareça-se, não está interessado em elogios. Isso requereria agradecimentos, agrados, talvez bajulações. E, seguindo a linha do *noir*, acabaria com o indefectível toque *blasé* do investigador. A busca pela verdade – objetivo também do cavaleiro da triste figura – se sobre põe ao desejo de glória.

Há, nesse movimento de Conde – e dos heróis quixotescos – uma profunda ingenuidade ou a ilusão de salvar o mundo da corrupção, do mal, dos algozes. Reside aí a nostalgia antes referida, no reencontrar um mundo quase edênico, ainda que nunca tenha existido. A busca constante da beleza se faz através de seus opostos. Quanto mais Conde se depara com as máscaras e as

retira, mais aparecem. É uma tessitura infundável. Mesmo quando se aposenta, o mistério vem resgatá-lo. Ele cede sem muita resistência. Afinal, a vida entre os livros, ainda que ele resista em aceitar, segue sem novidades.

Em *Vientos de cuaresma*, por exemplo, o cavaleiro andante se aventura no amor, num fervoroso envolvimento entre Conde e a voluptuosa Karina. Porém, nessa mesma trama, Padura investe em um tema que volta em *Novela de mi vida*: a fraude acadêmica. Como diz Uxo (2006, p. 77), este tema parecia imune ao restante dos problemas de corrupção em Cuba. O assassinato de uma professora de caráter aparentemente idôneo desencadeia a descoberta da grande farsa nas instituições além de uma hipocrisia social tremenda. Paralelamente ao desvelar do crime, o ardente relacionamento entre Conde e Karina também acaba.

O policial descobre que ela não só era casada como o estava usando para interesses escusos. As máscaras, portanto, nunca cessam e reforçam o ceticismo de Mario. E sobre todos seguem soprando – e talvez encobrendo –, inabaláveis, os ventos da quaresma. Do mesmo modo, em *Novela de mi vida*, embora o texto possua menos leveza, a fê inabalável na academia se rompe em Fernando.

A aventura quixotesca incessante não está distante da aventura escrita literária que sempre foge de Conde. É o único enigma que não consegue desvendar. Cada crime solucionado daria um belo livro. Mesmo assim, não saem das mãos de Conde. Desse modo, Leonardo Padura também estabelece com suas seis estações a metáfora do escrever. O objeto narrativo nasce de desvendar um fato oculto que mantém o leitor preso àquelas páginas, faz com que penetre nas páginas, antecipe as soluções, se decepcione por perder pistas importantes, se sinta gratificado por possíveis surpresas. Para Soler (2003):

A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin. [...] Una novela negra debe escribirse con esa voluntad de intriga, de revelación; cada capítulo, cada página, tiene que conducir al lector hasta la conclusión final sin concederle el más mínimo respiro. Sin embargo, a diferencia de la novela rompecabezas clásica (Christie, Conan Doyle...), que cimentó la gloria de la novela policíaca desde los inicios de la era industrial, en la novela negra escrita a partir de Hammett, con la corriente *hard-boiled* (duro y en ebullición), tanto o más importante que saber quién

o quiénes cometieron un hecho criminal es descubrir cómo se llega hasta la conclusión.<sup>11</sup>

Repare-se que a sedução pelo mistério facilmente se mistura à fascinação pelo ato de ler. O autor de novelas policiais engana o leitor na medida em que o seduz. Nega-lhe informações essenciais para que ele se mantenha refém da trama, ainda que esteja sendo enganado por uma aparente cumplicidade. O engodo, no entanto, é sempre bem-vindo. Quem gosta, afinal, de estar certo a respeito da solução do crime já nas primeiras páginas do texto? Por outro lado, caso se consiga chegar lá, que seja pelas delícias da possibilidade de ter acertado e pela glória de certificar-se, na última página, da vitória.

## Considerações finais

Retomando as questões sobre a atual literatura latino-americana que, nos dizeres de Resende, apontam para uma democracia da arte a partir do fato de se libertar da localidade como tema nacional, **As seis estações** não são histórias sobre Cuba. Ou podem ser. Pode-se pensar em Padura como um autor que se aproxima da Cuba territorializada, talvez por conhecê-la bem, mas também se afasta quando busca um gênero intermediário entre a crítica que não se restringe a um determinado contexto, mas às sociedades e suas máscaras; quando passeia entre clássicos e o quase *pulp-fiction*; quando alia intertextualidade e personagens clássicas a bizarrices, caricaturas e clichês do gênero *noir*.

A proposta literária apresentada pelo autor mistura gêneros e os rompe também. Não se trata, aparentemente, de um jogo lúdico ou de experimentalismos da escrita. É, mais evidentemente, um jogo de leitura e de possibilidades

---

<sup>11</sup> “Através de suas páginas, o autor se propõe a desentranhar o impulso escondido que move as personagens e que justifica a existência do relato do princípio ao fim. Uma novela negra deve ser escrita com esse desejo de intriga, de revelação; cada capítulo, cada página tem que conduzir o leitor até a conclusão, sem conceder-lhe o menor fôlego. No entanto, diferentemente da novela policial clássica (Christie, Conan Doyle...), que garantiu a glória da novela policial desde os começos da era industrial, para a novela *noir* escrita a partir de Hammett, com a corrente *hard-boiled* (duro e em ebulição), tanto ou mais importante do que saber quem cometeu o crime é descobrir como se chega à conclusão.”

que as tramas oferecem. É interessante observa-se em Padura essa relativização do novo e do antigo que resultam na perfeita comunhão entre gêneros e contextos, às vezes em uma mesma narrativa.

Pensando ainda na definição que se tenta dar à literatura hispano-americana, amordaçando-a, em certa medida, a uma necessidade de conceito – por pertencer ao Terceiro Mundo; por ter uma unidade de língua; pelas especificidades do homem latino-americano –, podemos perceber que pesa sobre os autores a associação com uma realidade social e política pré-concebida. A América hispânica recebeu uma determinada imagem e é a partir dela que se espera a sua literatura.

O leitor, porém, tem a liberdade de ler o texto conforme lhe pareça melhor. Seria ingenuidade esperar que um escritor escrevesse dissociado de sua realidade, como se vivesse aparte de um país e de uma cultura. A pureza da arte é uma utopia que nada ou pouco acrescenta se pensamos no receptor que vai ao encontro de um texto de acordo com o que chama especialmente a sua atenção.

Leonardo Padura Fuentes aponta para esse caminho na construção de Mario Conde e de suas aventuras policiais. Podemos ler a Cuba. E certamente olhamos para La Habana com curiosidade e, talvez, com nostalgia pelo não vivido. Pensamos conhecer ruas, pessoas, edifícios. Imaginamos as pessoas, os sotaques, os bares, o mar. E nos excitamos com as tramas. É possível inferir a corrupção política, a justiça falha, o poder autocrático determinando as vozes que podem ser ouvidas.

Nem por isso, no entanto, Padura nos nega um texto de puro deleite. Como numa noite cheia de mistérios, com rostos fascinantes por sua beleza ou pela desfiguração. Afinal, é assim que se constrói uma boa novela negra: com psicologias que mal se percebem, como um enigma que permanece mesmo depois de ler-se a última página. É, precisamente, o que nos faz ler o seguinte, e o outro, e o próximo livro.

## Referências

CARDOSO, Rosane. La poética del erotismo en ‘Paradiso’ de Lezama Lima. In: DUTRA, Eduardo; CARDOSO, Rosane (Orgs.). **Estudios hispánicos**: história, língua e literatura. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2010. p. 166-176.

CRISTÓBAL PÉREZ, Armando. **Literatura y sociedad en Cuba**: seis aproximaciones. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2003.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Ariel, 2002.

HUTCHEON, Linda. Moldando o pós-moderno: a paródia e a política. In: \_\_\_\_\_. **A poética do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 42-59

PADURA, Leonardo. **Adiós, Hemingway**. Barcelona: Tusquets, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Máscaras**. Barcelona: Tusquets, 2005a.

\_\_\_\_\_. **La neblina de ayer**. Barcelona: Tusquets, 2005b.

\_\_\_\_\_. **La novela de mi vida**. Barcelona: Tusquets, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Pasado perfecto**. Barcelona: Tusquets, 2000.

\_\_\_\_\_. **Paisaje de otoño**. Barcelona: Tusquets, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vientos de cuaresma**. Barcelona: Tusquets, 2001.

RESENDE, Beatriz. O escritor latino-americano e a nação: um problema. In: \_\_\_\_\_. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 63-76.

SALVADOR, Álvaro; RODRÍGUEZ, Juan Carlos. **Introducción al estudio de la literatura hispanoamericanas**: las literaturas criollas de la independencia a la revolución. Madrid: AKAL, 2005.

SHAW, Donald L. **La nueva narrativa hispanoamericana**: boom, posboom, posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2008.

SOLER, Mariano Sánchez. **Cómo se escribe una novela negra**: ¿se puede freír un huevo sin romperlo? Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/novnegra.htm>>. Acesso em: 10 sept. 2011.

UXO, Carlos (Ed.). **The detective fiction of Leonardo Padura Fuentes**. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006.

VALDÉS, Armando. La escritura de La Isla: notas sobre la literatura cubana. **Madrid**, n. 13, 2003. Disponible en: <[http://www.hispanocubana.org/revistahc/pdf/REVISTA\\_HC\\_13.pdf](http://www.hispanocubana.org/revistahc/pdf/REVISTA_HC_13.pdf)>. Acesso em: 15 sept. 2011.

Recebido para publicação em 19 ago. 2011.

Aceito para publicação em 17 out. 2011.

## Tradução e ideologia: tradição e ruptura na tragédia *Electra*, de Eurípidés

### Translation and ideology: rupture and tradition in the tragedy *Electra* by Euripides

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa\*

---

**Resumo:** Este ensaio apoia-se na teoria de André Lefevere (1985) para discutir acerca da possibilidade de oscilações no conceito poético de “tragédia”. O motivo da reflexão é mostrar que as traduções de tragédias partem de um “pré-conceito” do gênero e têm um tratamento descuidado no que diz respeito às marcas de instabilidade deixadas pelo autor. Em contrapartida, constata-se a busca sistemática de reproduzir o modelo de tragédia preconizado por Aristóteles, na *Poética*. Assim, vê-se nas tragédias gregas um inalterável e monocórdico tom grave e elevado (*spoudaios*) que, no caso de *Electra*, não se confirma.

**Palavras-chave:** Gênero literário. Tradução. Teatro clássico. Tragédia. Eurípidés.

**Abstract:** This essay is based on André Lefevere’s theory (1985) to discuss instability in the poetic concept of tragedy. The aim of this reflection is to show that tragedies translations are usually based on a “pre-conceived” notion of the genre and do not receive an adequate treatment in relation to the instability marks left by the author. On the other hand, there is a systematic attempt to reproduce Aristotle’s model of tragedy described in *Poetics*. Thus, it is possible to see in the translations of Greek tragedies, an unchangeable, monochordic, grave and elevated tone (*spoudaios*) which, in *Electra*’s case, is not confirmed.

**Keywords:** Literary genre. Translation. Classical theater. Tragedy. Euripides.

---

Abordaremos algumas dificuldades que se impõem ao tradutor do teatro grego antigo decorrentes de inovações no tratamento do gênero trágico. Deter-nos-emos, particularmente naquelas praticadas pelo dramaturgo ateniense Eurípidés (séc. V a. C.) na sua tragédia *Electra*. Nessa obra, o poeta,

---

\* Professor associado 3 da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). <terezavirginia.ribeiro.barbosa@gmail.com>.

com técnica dramática vanguardista para sua época, dá ao gênero um tom<sup>1</sup> fortemente humanizado, distanciado do mítico e marcadamente realista. Essas alterações, produzidas como tantas outras em textos coetâneos, em nosso entender ganham força de ação criadora e garantem a sobrevivência do gênero “tragédia” fora do mundo e do tempo grego, atuando no sentido de dinamizar uma forma que caminhava para o engessamento, ou em palavras de Aristóteles, que completava sua natureza fu/sij (*Poética*, 1449a, p.5-15).

Todas esses desvios controlados a partir de uma norma implícita nos levam à difícil questão acerca dos gêneros artísticos, suas fronteiras e ramificações. Igualmente difícil nos parece ter sido, já na antiguidade, a subdivisão em sério e cômico no teatro antigo. Em análise teórica e prática sobre o gênero clássico, Farrell (2003, p. 383-384) acredita que o caminho percorrido para o estabelecimento destes estudos deveu-se à ressonância de um antigo postulado:

Classical genre theory was a powerfully essentializing discourse. Its essentializing tendencies expressed themselves in at least two ways. First, it was widely assumed in antiquity that the kind of poetry that a person wrote was linked to his character. Second, ancient critics further assumed the existence of a similar link between genre and metrical form. In different strains of critical discourse these two kinds of essentialism might reinforce one another, fail to interact, or even operate at cross-purposes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> O termo “tom” aqui empregado tem o sentido que lhe dá Haroldo de Campos (1996, p. 37-38) em ensaio bastante conhecido, intitulado *Da tradução como criação e como crítica*. Campos alude às palavras do professor canadense Hugh Kenner, na sua introdução à obra *Translations of Ezra Pound* e aos comentários do poeta e tradutor Boris Pasternak sobre a poesia de Rilke. Ambos utilizam a palavra “tom”. O poeta e teórico campinense, sobre o termo, sustenta o seguinte: “Quando Kenner fala em traduzir o ‘tom’, o tonus do original, a propósito da empreitada de E. P., está usando as mesmas palavras que empregou o poeta Boris Pasternak, o outro grande tradutor e teórico da tradução, a respeito do problema. ‘Entre nós’ – afirma Pasternak (*Essai d’Auto biographie*) – ‘Rilke é realmente desconhecido. As poucas tentativas que se fizeram para vertê-lo não foram felizes. Não são os tradutores culpados. Eles estão habituados a traduzir o significado e não o tom do que é dito. Ora, aqui tudo é uma questão de tom’.” E continua Campos: “Não é à toa que Pasternak, dentro desta visada, que transcende o caso particular de Rilke e pode ser estendida aos textos criativos em geral, se aplicou a traduzir Shakespeare com um acento inconfundivelmente pessoal e permitindo-se uma grande liberdade de reelaboração.”

<sup>2</sup> “A teoria clássica dos gêneros foi um discurso poderosamente essencializante. Sua tendência para buscar a essência manifestou-se em pelo menos duas maneiras de composição. Em primeiro lugar, assumiu-se, de modo geral na Antiguidade, que o tipo de poesia que alguém escrevia ligava-se a seu caráter. Em segundo lugar, os mais antigos críticos assumiram a existência de uma relação análoga entre gênero e forma métrica. Nas diferentes tendências do discurso crítico, esses dois tipos de essencialismo às vezes reforçam-se mutuamente, outras carecem de interação e em algumas vezes até mesmo se opõem.” (As traduções deste artigo são de nossa responsabilidade.)

Assim, firmar um caráter (grave, vulgar, melancólico) e uma forma (em metros líricos, épicos, cômicos) foi uma maneira de estabelecer fronteiras, a qual, segundo o mesmo autor citado, teve início com Platão (*República*, 394e–395b; *Banquete*, 223d; FARRELL, 2003, p. 384-5) e ganhou força com Aristóteles (*Poética*, 1448b), que afirma claramente serem as diferentes espécies de poesia consoantes à índole de cada sujeito imitador que poderia ser alguém propenso à seriedade que o levasse a reproduzir homens e ações nobres ou, ao contrário, alguém mais leviano que buscasse – pelo seu *ethos* – reproduzir ações vulgares, anódinas e ordinárias. Desse modo, a escolha por este ou aquele modo ou metro adviria do caráter do poeta.

Mas, diante disso, como explicar a mistura de caráter nos textos? É no mínimo complicado. Benedetto Croce (apud MULLETT, 1992, p. 233) proclamou que cada trabalho de arte é um gênero ele mesmo.<sup>3</sup> O italiano, ao falar das *Geórgicas* de Virgílio, problematiza a questão (CROCE, 1990, p. 49-60) aguçando, em nossa perspectiva, ainda mais o vínculo entre o caráter da obra, o gênero e o autor. Para Croce, a poesia não deve ser buscada em sua estrutura – as paredes que a cercam –, nem nas variações que interrompem seu fluxo, mas na melodia que quebra e reúne; a poesia, por conseguinte, não está no conto, mas no tom, no acento que lhe é dado, no lirismo infuso que dele brota (CROCE, 1990, p. 28).

Ocorre na verdade que, na Antiguidade clássica e ainda na modernidade, a noção de gênero não era “nem uniforme nem totalmente consistente em si mesma” (FARRELL, 2003, p. 383) e “nenhum teórico dos estudos de gênero poderia atualmente defender qualquer eterna estabilidade ou imutabilidade do gênero” (MULLETT, 1992, p. 233).<sup>4</sup>

Pois bem, digamos então o que constitui nossa proposta: Eurípides e suas personagens, em *Electra*, são críticos contumazes e irreverentes que, na função de dessacralizadores sarcásticos de uma forma que caminhava para uma cristalização,<sup>5</sup> colocam-se rebaixados a um patamar quase cômico, exigindo de sua plateia a reformulação de seus hábitos mentais e de sua predisposição

---

<sup>3</sup> “[...] that every work of art was a genre in itself.”

<sup>4</sup> “[...] no theorist of genre would now proclaim any eternal stability or immutability of genre.”

<sup>5</sup> Vale lembrar que a própria previsibilidade de um gênero (por exemplo, o pastelão) induz à guinada para o cômico. A renovação de um gênero, mesmo que pela subversão, gera incerteza e tensão, obrigando o espectador a uma postura de defesa e não de desarmamento, como ocorre no cômico. Paradoxalmente, pode-se afirmar que Eurípides faz a tragédia mais trágica por colocar nela as inovações que rompem com o modelo esperado.

no teatro para assistir uma tragédia. Dramaturgo exímio, Eurípides explora as expectativas da audiência em relação às convenções estabelecidas.

A começar pela abertura, no prólogo: um lavrador sem nome, vestido como um camponês qualquer, abre a cena trágica com seus assuntos comensais e provoca um estranhamento: estaríamos diante de uma tragédia, de uma comédia ou de uma tragicomédia? Definitivamente, este personagem não é nobre... Além da figura inusitada na cena trágica, veremos que a tradição, representada por Ésquilo e Sófocles, deslocou-se. No lugar do palácio dos atidas, espaço urbano, centro da *pólis*, somos transportados ao campo, espaço rural adequado para os dramas satíricos; já não estamos entre governantes, mas entre obreiros, lavradores, mulheres do povo (DESERTO, 1998, p. 23-24; BRASETE, 2003, p.11-12).

Essa cena de abertura, acrescida do seu desenvolvimento na peça, só não atinge o patamar do cômico e confunde a plateia porque a referência mítica é declarada e a obra realizada ao fim do drama, isto é, o crime de matricídio tem por si mesmo magnitude inegável. Ademais, no ato perpetrado – tal como descrito nos versos euripidianos – os agentes alcançam ser vingadores cruéis bem-sucedidos em suas empresas, proclamando-as com arrogância. De fato, Orestes e Electra cumprem sua missão de assassinar Clitemnestra com dolo e violência.

Todavia, Eurípides não se limita a novos expedientes, mas, enquanto autor que dialoga com seus antecessores, aponta impropriedades dramáticas em seus colegas, dado já bastante comentado entre os helenistas,<sup>6</sup> e propõe novos caminhos. A análise crítica acurada de poetas renomados deixa manifestas as tendências poéticas de seu tempo no tratamento dessa velha e conhecida história, mais pontualmente na cena de reconhecimento dos irmãos – conforme Anne Norris Michelini (1987, p. 181), “a point at which the tension between Elektra and its tradition reaches a climax”.<sup>7</sup> A estudiosa continua:

The ‘realism’ of Elektra cannot be treated apart from the play’s vigorous attack on tragic literary norms. It’s untragic or antitragic stance has continued to confuse and irritate its critics up to the present day.

This play challenges the basic split between the ‘laughable’ (*geloion*) and the ‘serious’ (*spoudaion*), an opposition that has a strong social and

<sup>6</sup> MICHELINI, 1987, mais especificamente o capítulo intitulado “Elektra low style”, p. 181-230.

<sup>7</sup> “[...] um ponto onde a tensão entre Electra e sua tradição alcança o clímax.”

psychological basis. For some moderns as for ancient critics, tragedy embodies the idea of literature that will be ‘serious’ that is literature that is worthy of study and admiration, literature that is culturally important, and literature that will engages its audience in a profound way. (MICHELINI, 1987, p. 182-183).<sup>8</sup>

Essa quebra de e ataque às normas desestabiliza a abordagem do tradutor, que tem à sua frente um texto contestador. Em razão disso, para o desenvolvimento deste ensaio, apoiamo-nos na teoria de Lefevere (1985, p. 665) acerca da tradução e da possibilidade de instabilidade de conceitos poéticos em textos nos quais se detecta fortes oscilações em relação aos gêneros. Destacamos, mais uma vez, que o motivo de nossa reflexão é mostrar que, nas traduções de tragédias e especificamente nas traduções de *Electra*, observa-se um tratamento descuidado no que tange às marcas de instabilidade do gênero trágico.

Atribuímos o resultado do trabalho de alguns tradutores à busca sistemática de reproduzir, em suas traduções, o modelo de tragédia preconizado por Aristóteles, na *Poética*. Receber teorias prontas para nelas encaixar os textos; tomar, por exemplo, Aristóteles como referência é um alívio, entretanto não se deve esquecer que – no caso do filósofo de Estagira em especial – nenhum dos trágicos gregos que estudamos conheceu esse mestre. Além disso, os marcadores do gênero “poesia dramática trágica” descritos na *Poética* foram fixados depois de não mais se realizarem os grandes festivais. Em particular, a respeito da *Poética* e de seu estudo sobre a tragédia é curioso que nunca se problematize um fato para o qual Pierre Pellegrin (2006, p. 235) chamará atenção:

It is remarkable, for that matter, that with the exception of Socrates and Plato all the great Greek philosophers came from the periphery of, or from outside, the Greek politico-cultural sphere. This closeness of Aristotle’s family to the Macedonian dynasty is doubtless at the root of one of the most notable episodes of Aristotle’s life, namely the

---

<sup>8</sup>“O ‘realismo’ da *Electra* não pode ser tratado à parte de um vigoroso jogo de ataque às normas literárias da tragédia. Sua postura não trágica ou antitrágica continua a confundir e irritar os críticos até os dias de hoje. Essa peça mudou o padrão básico entre o ‘risível’ (geloion) e o ‘grave’ (spoudaion), uma oposição que tem forte base social e psicológica. Para alguns críticos modernos e também antigos, a tragédia incorpora a ideia de que a literatura que será considerada ‘grave’ é aquela digna de estudo e admiração, aquela que é culturalmente importante e que envolve seu público profundamente.”

teaching he lavished on the Macedonian prince who would become Alexander the Great.<sup>9</sup>

Pensemos então: um século depois dos grandes festivais que aconteceram em Atenas, ao chegar à cidade dos três grandes dramaturgos, Aristóteles propõe uma teoria da tragédia que vigora até os dias de hoje e que não contempla muitas das peças de Eurípides, Ésquilo e até mesmo Sófocles. A despeito disso, a forma aristotélica de estabelecimento de um gênero embasará a tradução (escolha de vocabulário, tom, sintaxe) de muitos que o sucederam.

Destarte, vê-se nas tragédias gregas traduzidas um inalterável e monocórdico tom grave e elevado (*spoudaios*) garantido por um vocabulário erudito e filologicamente reconstruído que, no caso de *Electra*, não corresponde ao léxico encontrado no original (termo que utilizamos para designar o texto de partida) o qual aparece mesclado, ora exageradamente nobre, ora simples e ordinário.

Enfocaremos, portanto, as distorções e deformações no tratamento do texto a ser traduzido sustentados – em base coculta – por Lefevere e amparados, ainda, por reflexões de Michelini (1987, p. 184), que comenta, de maneira geral, o processo, frequente entre helenistas, que, no nosso ponto de vista, tem influenciado excessivamente as traduções brasileiras:

The firmness of the generic line between tears and laughter is preserved by genre etiquette, such as the tendency of ‘high’ or ‘serious’ art to use vocabulary and circumstances that are remote from every day life. Björck has described the relation of the special language of high poetry to ordinary language as one of ‘prophylaxis’, the purging of certain elements that must be avoided, of the language of the ‘everyday’. The association of ‘serious’ art with exotic settings and styles helps to screen art the disruptive signals of the familiar, the everyday, the particular. The prevalence in high art of archaic customs and language which borrow from the past a glamour lost to the diminished world for the present, is a further element in this prophylaxis of humour.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “É notável, para essa matéria [a filosofia] que, à exceção de Sócrates e Platão, todos os grandes filósofos gregos vieram da periferia, ou de fora da esfera político-cultural grega. Esta proximidade da família de Aristóteles com a dinastia macedônica está registrada, indubitavelmente, na raiz de um dos episódios mais conhecidos da vida de Aristóteles, a saber, as aulas dadas ao príncipe macedônio que, mais tarde, se transformaria em Alexandre, o Grande.”

<sup>10</sup> “A rigidez da linha genérica entre lágrimas e riso é preservada pela etiqueta do gênero da mesma forma que a tendência para usar na arte ‘elevada’ e ‘séria’ um vocabulário e circunstâncias que são distantes do dia a dia. Björck descreveu a relação da linguagem especial da poesia elevada como uma

Nesse ponto perguntamo-nos: que marcas textuais poderíamos identificar no texto de *Electra* que servissem de pauta para uma tradução? Que recursos podem ou não ser apagados? Como resguardar o caráter contestador de uma obra que indica tendências novas localizadas em um gênero de poesia que teria sido conservador de toda uma tradição poética e mítica? Não resolveremos todas essas questões, mas tentaremos ensaiar um início de discussão.

*Electra* não é uma peça de prestígio e, como sugerimos, se tragédia é o gênero teatral de excelência no mundo antigo, *Electra* nem sequer se enquadraria na forma de uma tragédia típica; há nela um toque grosseiro, coloquial e de fácil resolução. Ainda que tenhamos nessa obra alguns dos aspectos de que fala o mestre estagirita (o filósofo sistematizador da primeira teoria ocidental sobre a forma teatral séria na Grécia), mesmo que houvesse nela uma dose comedida de todos esses elementos e uma produção moderada da elocução elevada por meio de um léxico elegante e uma sintaxe apurada – não obstante tudo isso há, em *Electra*, uma linha de fronteira bem demarcada que serve de elo ou que pressupõe uma flutuação de convenções e de registros que é o seu requinte maior, sua qualidade: a ruptura com o mito (bastante conhecido), com o enredo e com a forma trágica propriamente ditos. Essa ruptura, facilmente observada em elementos vários, compõe o tom que, seguramente, é um dos fatores que determinam sua dificuldade tradutória. Como transpor o ato de romper as expectativas do público e desmitificar o mito, ato que Eurípidés criou na peça e, sem dúvida, abalou as estruturas do gênero já consagrado na Antiguidade?

Esse estilo vanguardeiro ou, mais particularmente, esse tom, nas traduções a que tivemos acesso, não transparece. Nota-se que o texto aparece maquiado, requintado e refinado a contrapelo de uma possível intenção do autor. A seleção lexical registrada no texto eurípidiano, ora em consonância com a proposta canônica para esse tipo de drama, ora sintonizada com aquela que tende para a renovação e recriação do gênero, acaba, nas traduções, por privilegiar o apurado. E, nessa uniformização, temos um problema de tradução e uma questão: até que ponto nosso entendimento de um gênero literário

---

‘profilaxia’, isto é, a remoção de alguns elementos da linguagem ordinária que devem ser evitados. A associação da arte ‘séria’ com cenários e estilos exóticos ajuda a selecionar os sinais perturbadores do comum, cotidiano e particular. A prevalência na arte ‘elevada’ dos costumes e da linguagem arcaicos, que se toma de um glamour perdido do passado para minimizar o mundo presente, é mais um elemento de profilaxia, neste caso, do humor.”

interfere na tradução? É possível captar as oscilações do gênero em *Electra* numa tradução palatável e exequível no palco? É possível recriar a recriação?

Aos que adotam a teoria aristotélica (que assumem para o gênero o estilo nobre e grave, o final catastrófico, a complexidade de enredo), as críticas do poeta. Aos leitores acomodados com o gênero engessado, as situações imaginadas e as personagens com seus valores e modos de falar causam desconforto. Mas o desconforto é, no nosso entendimento, o que define a ideologia do poeta e torna a peça genial. A dúvida permanece: como entender um enredo que se pretende trágico e que desdenha do trágico com sua protagonista a limpar a casa, a fazer comida, a inventar ter ganhado um bebê e a se preocupar com o casamento?

Todavia, assim é, e cumpre admitir que na obra temos um prosaísmo deslocado, distanciado do sublime ou que, simplesmente, idealizamos um gênero que não era unanimidade. De qualquer modo, independentemente da opção que façamos, Eurípides, contrariando Aristóteles, escreve uma *tragédia* com homens comuns e em linguagem pouco elevada, temperada com condimentos fortes que causam bom efeito (se conseguimos experimentar e ensaiar novos gostos). Ademais, a peça guarda uma certa incompletude, abre espaço para o insólito, ou melhor, tolera – em tempos de ceticismo grego – uma saída, aristotelicamente falando, mal resolvida, fácil e de pouca qualidade artística: é pela intervenção divina, artificial para o filósofo, que os *Dioscuroi* – *ex machina* – resolvem a cena com um final feliz para ambos os filhos do rei; *Electra* se casa com Pílates e Orestes será absolvido do matricídio.<sup>11</sup>

Se em alguns momentos o texto se apresenta como crítica teatral, em outros ele coloca a crítica social e religiosa. A cena de reconhecimento (vv. 486-546), já mencionada anteriormente, por exemplo, é uma avaliação minuciosa e demorada da mesma cena em *Coéforas*, de Ésquilo. Acrescente-se ainda que convivência com a pobreza, sua exibição na cena e a revolta contra a interpretação dos oráculos permeiam toda a obra.

Desse modo, Eurípides quebra diversas convenções de gênero e propõe uma nova *Electra* que se revolta com a passividade das antecessoras, mas que em alguns momentos se torna ridícula falando, no meio rural, com

---

<sup>11</sup> Recurso utilizado de forma interessante ainda hoje pelo cineasta norte-americano Woody Allen em *Poderosa Afrodite*, 1995. Título Original: *Mighty Aphrodite*. Miramax Films/Magnolia Pictures/Sweetland Pictures.

um registro elegante demais para os circunstantes;<sup>12</sup> um Egisto que sacrifica para as ninfas como se fosse um sátiro; uma Clitemnestra de muitos amantes, mas que se mostra mãe zelosa ao preocupar-se com o resguardo da filha (v. 919). Diferentemente de Ésquilo e Sófocles, que instalam a princesa no palácio de Egisto, magoada com a mãe e enlutada pelo pai; Eurípides cria, como afirmamos e para surpresa de todos, uma *Electra* montesa, casada – mas sem unir-se no leito – com um trabalhador rural. Começa aqui um malicioso argumento, também presente nos outros dramaturgos: o nome *Electra* pode ser entendido em alternância vocálica com o a privativo; nessa composição, tem-se: a- le/ktron, *privada de leito*.<sup>13</sup> Correta ou não, essa etimologia que nos foi oferecida por Xanto parece ser relevante na peça, pois serve, em inúmeras situações cênicas, para valorizar, humilhar, ridicularizar e magoar (v. 44; v. 51; v. 99; v. 270-1; v. 311; v. 945; v. 1.198, v. 1.340). Em situações específicas, é valor para o camponês que toma Afrodite por testemunha e afirma: “[...] a ela, jamais, esse homem aqui [...] na cama envergonhou e virgem ainda é, com certeza” (v. 44); é um trunfo contra Egisto (v. 271), mas também motivo de preocupação para *Electra* (v. 1.198).

A peça tem, portanto, traços de uma ideologia que questiona o gênero. No prólogo a rudeza nobre de um camponês dá início ao mote: *pobre, porém honrado*. Personagem sem nome, ele se apresenta como marido da atrida e informa que, antes do seu casamento, Egisto recusava todas as propostas de núpcias para a princesa (v. 23-24), mantinha-a reclusa no palácio temendo que o fruto que nascesse de uma união em um casamento nobre pudesse, no futuro, enfrentá-lo.

Estamos longe do palácio, diante de uma pequena e modesta casa nos arredores montanhosos de Argos. É preciso notar também que Eurípides, ao levar *Electra* para as montanhas, amplia sua pena – faz dela uma trabalhadora (v. 310) –, além de aproximá-la da plateia; como qualquer camponesa, a princesa encarna o ordinário, é próxima do homem comum, anda malvestida (v. 190-2) e convive com a escassez. Há nessa trama denúncia social e simpatia. Estruturalmente, notamos que o mito saiu dos espaços requintados e invadiu a cena cotidiana; Eurípides foi realmente um atrevido.

---

<sup>12</sup> MICHELINI, 1987, p. 195.

<sup>13</sup> Denniston (1977, p. x) indica, para a formação do nome da filha de Agamêmnon, uma etimologia dada por Xanto, um poeta lírico arcaico.

Finalmente, para indicar como se aliam texto e atrevimento do autor, tentaremos propor a tradução de um pequeno trecho da peça.

ELEKTRA

wŌ nu\c me/laina, xruse/wn aÃstrwn trofe/,  
e)n hÂi to/d' aÃggoj tw'id' e)fedreu=on ka/trai  
fe/rousa phga\j potami\aj mete/roxomai  
go/ouj t' a)fi\çhm' ai'qe/r' e)j me/gan patri\ç,  
ou) dh/ ti xrei\çaj e)j toso/nd' a)figme/nh  
a)ll' w'j uÃbrin dei\çcwmen Ai'gi\çsqou qeoifj.  
h(ga'r panw'lhj Tundari\çj, mh/thr e)mh/  
e)ce/bale/ m' oiãkwn, xa/rita tiqeme/nh po/sei:  
tekou=sa d' aÃllouj paifdaj Ai'gi\çsqwi pa/ra  
pa/reg' 'Ore/sthn ka)me\ poueiftai do/mwn

AUTOURGOS

ti\ç ga'r ta/d', wŌ du/sthn', e)mh'n moxqeifj xa/rin  
po/nouj eÃxousa, pro/sqen euÃ teqramme/nh,  
kaii tau't' e)mou' le/gontoj ou)k a)fi\çstasai;

ELEKTRA

e)gw' s' iãson qeoifsin h(gou'mai fi\çlon:  
e)n toi\çj e)moifj ga'r ou)k e)nu/brisaj kakoifj.  
mega/lh de\ qnhtoi\çj moifra sumfora'j kakh'j  
i'atro'n eu(rei'n, w'j e)gw' se\ lamba/nw.  
dei\ç dh/ me ka)ke/leuston ei'j oÃson sqe/nw

mo/xqou 'pikoufi\çzousan, w'j r(a'ion fe/rhij,  
sunekkomi\çzein soi po/nouj. aÃlij d' eÃxeij  
taÃcwqen eÃrga: ta)n do/moj d' h(ma'j xrew'Ûn  
e)ceutrep'i\çzein. ei'sio/nti d' e)rga/thi  
qu/raqen h(du\ taÃndon eu(ri\çskein kalw'zj.

AUTOURGOS

eiã toi dokeif soi, steifxe: kaii ga'r ou) pro/sw  
phgaii mela/qrwn tw'znd'.

ELECTRA

Ó nutriz dos ouros astrais! Noite escura  
em que levo **este vaso**, colocado **nesta** cabeça,  
procuro fontes de rios...  
E atiro lamentos! Na amplitude do ar, para um pai  
– por certo, não cheguei a tal carência –  
mas, assim, o ultraje de Egisto **exibimos** aos deuses.  
É que a perversa Tindárida, minha mãe,  
baniu-me de casa: um agradinho dado ao marido...  
Ela, a que pariu outros filhos atrelada a Egisto,  
um desafeto – a Orestes e a mim – faz da casa.

CAMPONÊS

Mas por que isto, ô infeliz?! Pelejas em meu favor  
aguentando canseiras! Tu antes a bem cuidada...  
E não largas isto ainda que eu mande?!

ELECTRA

Eu, a ti, igual aos deuses vejo, amigo –  
pois em minhas desgraças não me insultas.  
Grande sorte para os mortais... na moléstia,  
um médico encontrar... Assim eu te achei.  
Mas carece que eu, ainda que não peças e por  
quanto [posso,  
a labuta abrevie, de modo que, fácil, suportes,  
porque contigo divido o peso. Já tens bastante  
trabalho lá fora, as coisas da casa cabe a nós  
preparar. Assim, o trabalhador que entra,  
porta adentro, bem arrumadas as coisas de casa  
encontre.

CAMPONÊS

Se bem te parece, segue! Afinal, também, não  
são [distantes  
deste palacete, as fontes.

Logo após a fala explicativa do prólogo, bem ao estilo euripídiano, a partir da qual saberemos da morte de Agamêmnon por traição de sua esposa

e de seu primo; do rapto redentor de Orestes; do ultraje à raça dos atridas pela união da filha do rei com um homem de estirpe vulgar; após todas essas informações, entra em cena *Electra*, que sai de casa, faz uma empolada saudação à noite – e com isso podemos inferir que a peça seria uma das primeiras a ser encenadas, na madrugada do dia festivo em honra a Dioniso.

É nossa primeira visão da herdeira legítima da Micenas rica em ouro. Maltrapilha todo o tempo da cena, ela tem a cabeça raspada (v. 335) em sinal de luto e, ao fim do drama, suja-se inteira com o sangue materno (v. 1.172). É nesse contexto que percebemos uma proposta: a vingança é justificável e até louvável para os filhos de Agamêmnon.<sup>14</sup> *Electra* – cabelos rasos – sai com um vaso de barro, um substituto do nosso balde, usado para buscar água, sobre sua cabeça.<sup>15</sup> O trecho é poeticamente elaborado, a escolha do vocabulário é cuidadosa. Sua primeira frase é: “ó nutriz de ouros astrais, noite escura em que levo este vaso, colocado nesta cabeça... busco fontes de rios.” (v. 54-6).

Trata-se de uma cena bucólica, que recorda o episódio de Rebeca<sup>16</sup> ou uma denúncia amarga? Vejamos. A postura da personagem é humilde e simples, embora solene. A elevação se dá na interjeição, na interpelação à noite, no vocabulário poético escolhido. A simplicidade se dá pela imagem cênica construída: uma princesa na indignação, e na ação que se realiza, buscar água na fonte. A flutuação do gênero se materializa: uma indigente fala como uma princesa; uma princesa se veste como uma indigente. Nestes versos – para levarnos para o local *stricto sensu* – há uma insistência no uso de demonstrativos, dois em um só verso: *to/de* e *tw<sup>1</sup>/<sub>2</sub>ide*. Alguns tradutores optam por eliminar um deles, substituí-lo pelo pronome possessivo de 1ª pessoa: “levo este vaso colocado em minha cabeça.” Não endossamos esse procedimento. Os demonstrativos, nesse caso, são marca de gênero teatral, eles motivam gestos e destacam um objeto de cena: um balde. De resto, são signos de humilhação. No caso do vaso, ele destaca ainda uma imagem abjeta: a cabeça real que em lugar de uma coroa leva um balde.

---

<sup>14</sup> Denniston (1977, p. xxv)

<sup>15</sup> Em nossa cultura, a cena evoca o samba *Lata d'água* de Luís Antonio e J. Júnior: *Lata d'água na cabeça/ Lá vai Maria/ Lá vai Maria/ Sobe o morro e não se cansa/ Pela mão/ Leva a criança/ Lá vai Maria/ Lava a roupa/ Lá no alto/ Lutando pelo pão/ De cada dia/ Sonhando com a vida/ Sonhando com a vida/ Do asfalto/ Que acaba/ Onde o morro principia*. Disponível em: <[http://www.mpbnet.com.br/musicos/marlene/letras/lata\\_dagua.htm](http://www.mpbnet.com.br/musicos/marlene/letras/lata_dagua.htm)>.

<sup>16</sup> Gênesis 24, 15-16. De fato trata-se, hoje, de um *topos* literário forjado no mundo antigo. Também encontramos as mulheres com jarros na cabeça nos poemas de Camões e na poesia medieval e até, como vimos, nas canções populares.

A cena se situa – por causa da incompatibilidade das vestes, objetos de cena, local de encenação e fala – entre o ridículo e o trágico com detalhes sofisticados, pois a palavra *aĀggoj* a qual nós, hesitantes, traduzimos ora por “vaso”, ora por “balde”, é preciosismo poético no contexto. Ela significa “vaso para levar água, vinho ou leite; urna funerária, cesto para expor crianças abandonadas, cofre”. A palavra *urna*, do português arcaico, é oportuna. Ela engloba dois desses sentidos: urna funerária e vaso para carregar água. Tivemos pejo em usá-la, pudor devido ao tom da peça, nada arcaizante. Com o resultado final, continuamos hesitantes. A palavra foi utilizada por Sófocles em sua *Electra* como urna funerária, e essa é uma das inúmeras críticas – com mofa – ao poeta antecessor no texto euripídiano; no contexto também não é menos significativa a sua acepção de cesto de exposição de crianças que foram abandonadas. Enfim, não temos ainda uma solução.

Na sequência, a atrida – como numa colocação técnica – se expressa qualificando o lugar de sua voz no teatro; ela diz, como que analisando sua interpretação: “também [além de levar água] atiro lamentos através da amplitude do ar” (v. 57). Neste verso, tristeza, amargor e magnitude contrastam com o espetáculo de conformidade e austeridade rural que contemplamos. As ações iluminadas pelo texto são buscar água, lamentar e tentar uma comunhão espiritual com o pai assassinado. O lugar é o dá imensidão. O desconforto se dá pela imagem que não se harmoniza com a palavra solene emitida.

O verso 58 traz um aparte, “não cheguei ainda à miséria...”, que introduz uma intenção cênica e política declarada abertamente: o ultraje de Egisto – e de nossa situação política – exibimos para os deuses (e para a plateia) para atrair sua simpatia. No âmbito da cena temos: busco água como uma mulher do povo e materializo teatralmente a *hybris*/desmedida de Egisto; no espaço do gesto político-religioso temos: mostro aos deuses meus sofrimentos; talvez, constrangidos com essa miséria, eles me socorram. Termina a fala com a menção a Clitemnestra. Electra está plena de ironia ao falar. Tentamos manter a força da figura através do diminutivo “um agradinho para o marido”. O amargor e o desejo de vingança foram recuperados com expressões ou palavras que remetem a outras do português popular e de baixo calão “moléstia”, “ela, a que pariu...”

Intervém o camponês para exortá-la a deixar tal esforço ao que ela, bem no gosto do cidadão comum, em tom coloquial e doméstico (fugindo às convenções de um gênero trágico idealizado), responde algo como “isto é meu papel, respeito-te como amigo, um homem gosta de voltar para a casa

com tudo organizado”. Entendemos essa resposta carregada de mágoa, de sinceridade e de consciência<sup>17</sup> da personagem sobre o papel que Eurípides lhe atribui: uma Electra rebaixada em sua função mítica. Entendemos ainda que Eurípides situa nobres e comuns com sentimentos semelhantes. Mistura de emoções e disposições, ajudar um amigo, mostrar-se brutalmente tratada por Egisto e Clitemnestra, manifestar sentimentos de vingança.

Mas diante de tudo isso, com tom amável e espirituoso, o camponês responde: “então vai... afinal, não estão distantes deste **palacete** as fontes” – note-se a ironia jocosa no uso da forma épica para referir-se à **casa**, que marcamos com o diminutivo “palacete”.

Afetividade não é emoção comum na tragédia. Protagonistas miseravelmente vestidos (atacados por Aristófanes), coloquialismos, brincadeiras simpáticas entre maridos e mulheres, manipulações político-religiosas reveladas alargam o escopo de um tradutor de tragédia. Revelam para ele uma mudança ideológica.

Se a noção de gênero funciona como uma direção de interpretação facilitadora, ele também restringe, oblitera nosso olhar. A percepção da poesia (que protesta, que denuncia, que recria, ri e goza) é antes de mais nada fruto de um convívio humano à distância, no caso dos gregos. Porém, o humano é sempre o mesmo; a técnica difere, mas conserva em si, por diferente que seja a essência da criação humana: a surpresa, a alteridade fascinante de um outro que fala em tom, palavras e gestos estranhos e familiares a um só tempo. Mais que um conceito *a posteriori*, a linguagem nos guia. Guia-nos também as marcas ideológicas do poeta, seu diálogo com outros textos; suas críticas metateatrais. O desejo de encontro com o outro nos permite abrir mão de convenções, ler (e entreler) com atenção cada marca, cada dêitico, cada gesto e respiração presentes nas palavras. Isso nada mais é que traduzir o outro, absorvê-lo, amá-lo na sua estranha maneira de ser. Eles, desconstruindo a forma, renovam o gênero. Talvez seja o momento de pensarmos em tratar a tradução como um “pacto de amizade” (o que os estudos de numerosos teóricos da tradução sugeriram) em que não acolhemos o amigo com formas preconcebidas. Não se trata de tarefa fácil; fecundo, no entanto, será o fruto de olhar para os textos trágicos sem dicotomias esterilizantes.

---

<sup>17</sup> A simpatia mútua é no contexto ambígua, pois, ao que nos parece, em relação à Electra, suas atitudes remetem para a necessidade de performatizar (v. 59) uma parceria com fins de denúncia política, a saber, o ultraje sofrido por parte de Egisto.

## Referências

BRASETE, M. F. Ulisses e o feminino: eros e epos. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 8, p. 9-30, 2006. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/AgoraArtigos.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 31-48.

CROCE, Benedetto. **Essays on Literature an literary criticism**. Anotado e traduzido por M. E. Moss. New York: University of New York, 1990.

DESERTO, Jorge. O au)turgo/o/j de Electra: um homem simples no reino do ódio. In: \_\_\_\_\_. **Figuras sem nome em Eurípidés**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998. p. 21-31.

EURIPIDES. **Fabulae**. DIGGLE, J. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1992. Oxford Classical Texts. Tomo II.

\_\_\_\_\_. **Electra**. Com edição, comentários e notas de J. D. Denniston. Oxford: Clarendon Press, 1977.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Trad. e comentários de M. J. Cropp. Oxford: Aris & Phillipis, 1988.

FARREL, Joseph. Classical genre in theory and practice. **New Literary History**, n. 34, p. 383-408, 2003.

LEFEVERE, A. **Traducción reescritura y la manipulación del canon literario**. Tradução de Maria Carmen África e Román Alvarez. Salamanca: Colegio de España, 1997. p. 59-78.

Michelini, Anne Norris. **Euripides and the tragic tradition**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1987.

MULLETT, Margaret. The madness of genre. **The Dumbarton Oaks Papers**, homo byzantinus: papers in honor of Alexander Kazhdan, v. 46, p. 233-243, 1992.

PELLEGRIN, Pierre. The Aristotelian way. In: GILL, Louise; PELLEGRIN, Pierre. **A companion to ancient philosophy**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006. p. 235-244.

PLATÃO. **Banquete**. Trad. e notas de M. T. Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. **Platone, tutte le opere**. [Dd. bilíngue com trad. e com. de E. V. Maltese]. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.

\_\_\_\_\_. **A República**. Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. Trad. de Laureano Pelegrin; Lucinéia M. Villela; Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

Recebido para publicação em 23 ago. 2011.

Aceito para publicação em 10 set. 2011.

## Língua portuguesa no ProJovem Urbano<sup>\*</sup>

### The language portuguese in Proyoung Urbane

Claudio Roberto Pinheiro<sup>\*\*</sup>  
Sozângela Schemim da Matta<sup>\*\*\*</sup>

---

**Resumo:** Hoje a língua como interação, a língua em uso, é defendida pelos estudiosos e é objeto de inúmeras orientações para o processo de ensino e aprendizagem da língua portuguesa. É o caso dos Parâmetros Curriculares Nacionais e seus posteriores desdobramentos. Com o intuito de estabelecer essa relação, parte-se da hipótese de que o material didático elaborado para o programa ProJovem Urbano deveria acompanhar as atuais referências que privilegiam a dimensão sociointeracional da língua portuguesa. Objetivando perceber essas questões realizou-se uma análise das orientações no Manual do Educador e das atividades postas no Guia de Estudos dos alunos, procurando-se apreender a dimensão da textualidade apresentada nas atividades didático-pedagógicas sugeridas. Observou-se, então, que no material específico de língua portuguesa a proposta é ultrapassada e sua condução está voltada a assuntos e metodologias que não contribuem para o avanço da competência linguística e comunicativa dos alunos que frequentam o programa.

**Palavras-chave:** Ensino. Língua Portuguesa. ProJovem Urbano.

**Abstract:** The language like interaction, in use, is defended by the scholars and is an object of countless directions for the process of teaching and apprenticeship of Portuguese language. It is case of the Parameters Curriculares Nacionais. With the intention of establishing this relation, it breaks of hypothesis by which the educational material prepared for Proyoung should accompany the current references that privilege the dimension sociointeracional of Portuguese language. Aiming to realize these questions an analysis of directions happened in Manual of the Educador and of the activities put in Guide of Studies of the pupils, when for to apprehend the dimension of the textualidade presented in activities pedagogic-educationally it was noticed, then, that in the specific material of Portuguese the proposal is exceeded and his driving is turned to subjects and methodologies that do not contribute to the advancement of linguistic and communicative competence of pupils who frequent the program.

**Keywords:** Teachin. Portuguese language. Proyoung urbane.

---

---

<sup>\*</sup> Artigo fruto de monografia apresentada no curso de Especialização em Letras na Universidade Estadual de Ponta Grossa, em 2010.

<sup>\*\*</sup> Especialista. Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. <claudiobrpr@hotmail.com>.

<sup>\*\*\*</sup> Mestre. Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. <sozangela@yahoo.com.br>.

## Introdução

A história da formação do povo brasileiro deixou uma dívida social que precisa ser resgatada e que se reflete na educação do país. O número de pessoas fora da escola, com formação incompleta ou deficiente, o que as coloca na faixa de desemprego ou subempregos, tem provocado, na atualidade, constantes ações que tentam minimizar esse vácuo existente no processo de escolarização.

Uma dessas atuais ações é o programa intitulado ProJovem Urbano<sup>1</sup>, existente desde o ano de 2005, destinado a jovens entre 18 e 29 anos, já alfabetizados, mas que ainda não completaram o ensino fundamental.

Elevar o nível de escolaridade é o foco principal do Programa ProJovem Urbano, com vistas ao desenvolvimento humano e ao exercício da cidadania, através de três eixos principais: “conclusão de ensino fundamental, qualificação profissional e o desenvolvimento de experiências de participação cidadã.” (SALGADO, 2008, p. 12).

Este trabalho procura fazer uma reflexão sobre o modo como a disciplina de Língua Portuguesa atua neste projeto. Partindo da hipótese de que uma proposta dessa natureza não pode deixar de acompanhar as atuais práticas, condizentes com as concepções de língua e seu ensino, elaborou-se uma análise das orientações colocadas no programa ProJovem e os fundamentos sobre o ensino do português propostos nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN, fruto e causa de um amplo e variado questionamento das concepções e metodologias até então estabelecidas. Leva-se em consideração a ideia de que, sendo o ProJovem uma ação originada na esfera federal da educação pública, nada mais lógico do que pensar que os seus pressupostos estejam vinculados aos PCN, também da esfera federal, e com a finalidade do constituir-se em referência para as discussões da área.

Pela linguagem os homens e mulheres se comunicam, têm acesso à informação, expressam e defendem pontos de vista, partilham ou constroem visões de mundo, produzem cultura. Assim, um projeto educativo comprometido com a democratização social e cultural atribui à escola a função e a responsabilidade de contribuir para garantir a todos os alunos o acesso aos saberes linguísticos necessários para o exercício da cidadania. (BRASIL, 1998, p. 19).

---

<sup>1</sup> Ver site: <http://www.projovemurbano.gov.br>

As atuais reflexões sobre a língua e o seu ensino devem levar os professores a um questionar-se sobre as suas ações pedagógicas. O que ensinamos, para quem, por que e como ensinamos determinam-se por uma posição adotada. Travaglia (1996) insiste em que não há bom ensino sem o conhecimento profundo do objeto de ensino e dos elementos que dão forma ao que realizamos na sala de aula em função de muitas opções que fazemos ou que não fazemos. Este novo rumo, marcado pelas teorias linguísticas que apareceram a partir da metade do século XX, pressupõe um amplo processo de crítica, revisão, reformulação e aplicação, pois o que se observa no geral é que determinadas práticas ainda persistem amparadas nos modelos tradicionais hoje questionados, principalmente pelo estabelecimento de novas perspectivas teóricas e metodológicas fruto de importantes reflexões sobre o ensino da língua materna.

### **A proposta da Língua Portuguesa no ProJovem Urbano**

É consenso afirmar, entre as atuais reflexões para o ensino da Língua Portuguesa, que a sua finalidade é a expansão das possibilidades do uso da linguagem no que se relaciona às quatro habilidades linguísticas básicas: falar, escutar, ler e escrever. (BRASIL, 1997)

Leva-se em consideração, neste trabalho, a inerente relação que deveria haver entre os Parâmetros Curriculares Nacionais e a condução específica que se faz no Manual do Educador – Orientações Gerais, do Programa ProJovem Urbano e, logicamente, com o Guia de Estudos, assim nomeado o material didático de uso em sala de aula do programa. Entende-se a obviedade de uma proposta de âmbito federal como o ProJovem em seguir as orientações daqueles – os PCN –, também de âmbito federal. Ou seja, pressupõe-se um “faça o que eu digo e faça o que eu faço”.

Dentro de tal perspectiva, pretende-se, nesta análise, perceber a coerência de proposições no que se refere às atividades da língua falada, língua escrita e nas atividades de reflexão sobre a língua, considerando-se tanto o manual do professor quanto o guia de estudos do programa ProJovem Urbano e sua identificação com o conjunto de princípios e critérios que se estabelecem nos PCN de Língua Portuguesa.

## Sobre o material em análise

Relativamente ao material do ProJovem Urbano, como já citado, oferece-se O Manual do Educador, cujo papel é estabelecer o diálogo com os docentes do programa para o seu efetivo trabalho com as atividades do Guia de Estudos – o livro didático oferecido aos alunos e no qual se encontram as atividades a serem feitas no dia a dia das aulas e cujos conteúdos determinam o processo de avaliação, formatado e determinado pelo próprio programa. Ou seja, não há espaço para o professor avaliar em um processo em que se respeitem as particularidades e heterogeneidade de seus alunos, o que causa estranhamento, principalmente dada a natureza do ProJovem.

O Guia de Estudos, como ocorre com a figuração da maioria dos livros didáticos, é organizado em Unidades e cada uma delas é subdividida em seções específicas, a saber:

1<sup>a</sup>) VAMOS LER – em que se propõem exercícios de leitura, normalmente apresentada com um texto específico;

2<sup>a</sup>) RELEITURA – em que se fazem exercícios de interpretação de textos;

3<sup>a</sup>) VAMOS CONVERSAR – em que se sugerem debates, conversas, troca de ideias;

4<sup>a</sup>) A LÍNGUA QUE USAMOS – em que se faz revisão de assuntos de língua;

5<sup>a</sup>) VAMOS ESCREVER – lugar de proposta de produção de textos.

Observando a organização do Guia de Estudos, encontramos estabelecidas as quatro habilidades linguísticas básicas – falar, escutar, ler e escrever –, que determinam um conjunto de orientações teóricas e metodológicas atualmente imprescindíveis nas questões de ensino e aprendizagem de uma língua.

Vamos, então, discorrer sobre cada uma delas, fazendo um contraponto entre as concepções orientadoras do documento oficial (PCN), apresentando também as ideias de alguns estudiosos da língua que se harmonizam com essas concepções, e as orientações que o programa ProJovem propõe para os docentes e alunos envolvidos. Partindo do princípio de que essas orientações assim como as atividades sugeridas no Guia de Estudos devem estar afinadas

com as atuais concepções que norteiam os estudos da língua, vamos discorrer sobre elas.

### **Sobre a fala**

Tradicionalmente a fala foi considerada uma atividade “naturalmente” não planejada, fragmentada por natureza, o lugar do “vale tudo” ou do “pode tudo”. Em função dessa forma de ver a fala, ela foi afastada das atividades escolares, pois considerada como “algo menor”, em se tratando dos estudos da linguagem. Em um processo gradativo, principalmente pelo advento da Linguística, esta modalidade foi conquistando o seu lugar dentro do universo escolar, melhor dizendo, o seu lugar nas reflexões sobre a língua.

Como bem observam os PCN:

Não é papel da escola ensinar o aluno a falar: isso é algo que a criança aprende muito antes da idade escolar. Talvez por isso, a escola não tenha tomado para si quaisquer usos e formas da língua oral. Quando o fez, foi de maneira inadequada: tentou corrigir a fala “errada” dos alunos – por não ser coincidente com a variedade linguística de prestígio social –, com a esperança de evitar que escrevessem errado. Reforçou assim o preconceito contra aqueles que falam diferente da fala prestigiada. Expressar-se oralmente é algo que requer confiança em si mesmo. Isso se conquista em ambientes favoráveis à manifestação do que se pensa, do que se sente, do que se é. Assim o desenvolvimento da capacidade de expressão oral do aluno depende consideravelmente de a escola ensinar-lhe os usos da língua adequados a diferentes situações comunicativas. De nada adianta aceitar o aluno como ele é, mas não lhe oferecer instrumentos para enfrentar situações em que não será aceito se reproduzir as formas de expressão próprias de sua comunidade. É preciso, portanto, ensinar-lhe a utilizar adequadamente a linguagem em instâncias públicas, a fazer uso da língua oral de forma cada vez mais competente. (BRASIL, 1997, p.38).

Assim, de um lugar negado até então, a oralidade passa a ser preocupação dos responsáveis pelo ensino da língua, no sentido de identificar a imensa riqueza e variedade de usos da língua e as influências mútuas entre a fala e a escrita.

Levando em consideração todos esses aspectos, voltamo-nos ao programa ProJovem para resgatar as orientações referentes à fala. Encontramos o seguinte:

As pessoas falam em diversas situações, com diversos objetivos, e isso determina as características da fala em cada momento. No contexto de um curso, o estudante tem oportunidade de conviver com situações mais formais, que o levam a tentar esmerar-se na produção de um discurso mais elaborado. Situações pedagógicas programadas com esse fim levam o aluno a tomar consciência das diferenças e da necessidade de adaptar sua fala aos objetivos do momento e à situação.

Toda a intervenção sua, educador, deve ser discreta e cuidadosa, mostrando que a variação é um fato natural das línguas.

Exemplos de situações pedagógicas que favorecem o desenvolvimento da capacidade de usar diferentes formas de linguagem: debate, júri, simulado, apresentação de notícias, apresentação oral de trabalhos de pesquisa, dramatização, jogral, etc. (SALGADO, 2008, p. 94).

Como relatado, são essas situações que podem se converter em boas atividades de aprendizagem sobre os usos e as formas da língua oral. Propõe-se a observação dos outros recursos usados em distintas finalidades comunicativas, atividades de produção e interpretação de uma ampla variedade de textos orais, o que implica necessariamente a habilidade de escuta e reflexão sobre a língua. Como observa Antunes (2004):

[...] uma generalizada falta de oportunidades de se explicitar em sala de aula os padrões gerais da conversação, de se abordar a realização dos gêneros orais da comunicação pública, que pedem registros mais formais, com escolhas lexicais mais especializadas e padrões textuais mais rígidos, além do atendimento a certas convenções sociais exigidas pelas situações do “falar em público”. (ANTUNES 2004 p. 25).

Nota-se na proposta do programa, ainda que timidamente, a referência ao fenômeno da variação, como “um fato natural da língua”. Palavra de ordem nas atuais reflexões sobre a língua, a variação linguística ainda tateia uma forma adequada de ser trabalhada, além dos estereótipos que comumente são vistos nos livros didáticos, os quais, na maioria das vezes, acabam por confirmar o histórico preconceito com que este assunto vem sendo abordado.

Talvez por isso, o autor das orientações do ProJovem coloque o seguinte: “Toda a intervenção sua, educador, deve ser discreta e cuidadosa,

mostrando que a variação é um fato natural das línguas”. Fica a indagação: o que se quis dizer com “intervenção *discreta e cuidadosa*”?

A democracia no espaço escolar acaba perdendo seu valor quando se tem a visão do “certo” e “errado” ou quando se considera a valorização exclusiva da língua escrita sobre a língua falada, corroborando assim um preconceito que retarda o avanço educacional, ocorrendo, em consequência, a inevitável discriminação. Geraldi (1990) observa que:

A democratização da escola, ainda que falsa, trouxe em seu bojo outra clientela e com ela diferenças dialetais bastante acentuadas. De repente não damos aulas só para aqueles que pertencem ao nosso grupo social. Representantes de outros grupos estão sentados nos bancos escolares. E eles falam diferente. (GERALDI, 1990, p. 44).

Mais do que discrição e cuidado, os docentes de língua devem ter conhecimento sobre a história social e linguística deste país, a qual aponta um dado estatístico inquestionável: os brasileiros falantes das variedades linguísticas “estigmatizadas” constituem a imensa maioria da nossa população. Dessa forma, observar os fenômenos da variação e mudança linguística de modo mais consistente, como algo próprio do sistema e do processo por que passa uma língua viva é fundamental. Assim, novamente se pode questionar: por que “intervenção cuidadosa e discreta”?

Como bem observa Gnerre e outros (1985), deve-se ultrapassar a visão da língua somente como código ou como simples item do processo de comunicação para se deparar com a sua complexa natureza, suas relações com as noções de registro e variação, seus aspectos sociofuncionais. Claro fica, então, que a língua está longe de se constituir em um departamento estanque, pois revela o seu aspecto heterogêneo, multifacetado, que varia de uma época para outra, de um grupo social para outro, de um lugar diferente de outro. Da mesma forma, o desempenho linguístico dos falantes pode variar com os distintos contextos.

No Brasil, nos últimos tempos, a variação linguística tem sido objeto de intensos debates linguístico-pedagógicos, com o intuito de sensibilizar a postura dos professores que, até há alguns anos, tinham como predominante a visão de que a principal função da escola era “enquadrar” os seus alunos na norma culta portuguesa, ou seja, corrigir o “português errado”. Afirmo Sírio Possenti (1996) que é preciso dizer com todas as letras que as variedades são

boas e corretas e que funcionam segundo regras tão rígidas quanto se imagina que são as regras da língua clássica dos melhores autores. As variedades não são, pois, erros, mas diferenças, e que, “apesar das diferenças, todos falamos a mesma língua.” (p. 34)

Além disso, é importante destacar que, apesar de as representações entre a fala e a escrita serem distintas, as relações entre as duas modalidades são inegáveis. Como afirma Marcushi (2001, p. 37) “as diferenças entre a fala e a escrita se dão dentro de um *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois polos.”, embora se perceba claramente a dualidade presente nas atividades escolares, até, por assim dizer, ratificando um valor social que ainda se apresenta muito forte na sociedade como um todo.

Reforça-se, então, para o professor, o compromisso com o conhecimento linguístico, nada “discreto e cuidadoso”. A necessidade de se entender, por exemplo, que as características próprias das mais diversas manifestações da fala encontram explicações no próprio sistema e processo evolutivo da língua (BORTONI-RICARDO, 2004); que a aquisição da escrita se relaciona com a fala, em um processo gradativo, o chamado *continuum* tipológico, como proposto por Marcushi (2001); que se deve considerar nas atividades escolares de língua portuguesa a realidade linguística dos alunos para, a partir dela, poder contextualizar as distintas manifestações próprias das instâncias públicas e das instâncias privadas que caracterizam a língua.

Dentre as áreas da Linguística, a sociolinguística subsidiou o entendimento do fenômeno da variação, quando lançou o conceito de papéis sociais, de modo que foi possível perceber as diferentes nuances do discurso de acordo com os lugares sociais ocupados pelos sujeitos que o produzem. Também foi contribuição da sociolinguística a elucidação dos fatores que determinam as diferentes produções linguísticas. Assim, região, tempo, classe social, grau de escolaridade, idade, sexo, padrão cultural, profissão, gêneros, estilos, entre outros, foram colocados no centro da discussão sobre os estudos da linguagem e, acreditamos, para não mais sair.

Apesar de no Guia de Estudos – que faz as vezes do livro didático no programa - não aparecer nenhum indicativo que, concretamente, direcione a reflexões e atividades dessa natureza, principalmente no que diz respeito ao fenômeno da variação, percebe-se, nas instruções do programa, a tentativa de estabelecer situações diferenciadas da língua oral: “debate, júri, simulado,

apresentação de notícias, apresentação oral de trabalhos de pesquisa, dramatização, jogral, etc.” (SALGADO, 2008, p. 94).

Fica uma indagação: as “instruções” dadas conseguiriam, de fato, levar para a sala de aula a discussão sobre o valor da heterogeneidade real da língua brasileira, como reflexo da condição humana, na sua dinâmica de variedades de papéis sociais, com legitimidade reconhecida? Sabe-se que o modo de abordar a língua falada depende da noção de língua adotada. Observando as instruções oferecidas aos professores do programa, depreende-se de que não há uma preocupação maior em explicitar a noção de língua com que operam e, ao nos debruçarmos sobre o Guia de Estudos, não encontramos nas unidades analisadas nenhum tratamento que possa direcionar, de fato, o olhar dos discentes à imensa riqueza e a variedade de usos da língua, nos seus distintos aspectos.

## **Sobre a leitura**

As atividades de leitura assim se fundamentam nos PCN:

A leitura é o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, do seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo que se sabe sobre a linguagem, etc. Não se trata de extrair informação, decodificando letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas. (BRASIL 1998, p.69-70).

Ou seja, ler é um modo de produzir sentidos. Está aí uma proposta de leitura que deve ir além da mera extração de informações textuais, que ultrapasse o trabalho mecânico de decodificação letra por letra, palavra por palavra. Uma proposta de leitura em que o leitor realiza um processo ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seu projeto de leitura, do seu conhecimento prévio, de seu contexto.

A aprendizagem da leitura tem uma inegável função social, de resgate da cidadania, pela possibilidade inerente de se conhecer, refletir e atuar sobre

uma dada realidade (BRITO, 2003). Por isso mesmo, não se pode levar a leitura para a sala de aula como uma mistificação, como algo sagrado, como a redentora da humanidade. A leitura se constitui historicamente como uma ação cultural entre sujeitos e, portanto, constitui um valor que se articula entre os valores e saberes sociais. Desse modo, quando lemos um texto, mobilizamos dois aspectos, a saber: aquele que se refere à constituição da experiência de vida de cada um de nós e aquele que nos fornece o texto. (GERALDI, 1996).

Assim, assume-se que a leitura pode funcionar como construtora de conhecimento que só é construído se o sujeito, num determinado contexto histórico, utiliza seus sistemas de referência e interpretação, para manipular e dar sentido às informações. Paulo Freire, grande pensador da educação brasileira, já dizia: “A leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra, e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (FREIRE, 1993, p. 20).

Um dos eixos fundamentais do ensino de uma língua, a leitura, em uma concepção interacional/dialógica, considera o texto como lugar da interação e da constituição dos interlocutores em que “os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são construídos no texto”.

Reafirma-se a importância de o professor ter uma concepção de leitura que subsidie as atividades com seus alunos. Focar no autor? No texto? Focar no leitor?

A concepção considerada tradicional (apesar de muito presente ainda hoje) baseia-se nas abordagens estruturalistas, nas quais os sentidos do texto são prontos e acabados no seu interior, um sentido preexistente ao leitor, cuja função é a de recuperar aquele sentido dado pelo autor. É o caso de atividades de interpretação em que aparece a famosa pergunta “O que o autor quis dizer?” e pronto. Ou seja, o autor era considerado a instância máxima quanto à atribuição de sentido ao texto; depois dele, somente o professor era capaz de apreender exatamente o que o escritor tentou transmitir, por isso, cabia-lhe a tarefa de ensinar os alunos a atingirem a compreensão. (GROTTA, 2000, p.28).

O foco no texto representa uma concepção de língua como código, como mero instrumento de comunicação, em que o leitor se configura como um sujeito predeterminado pelo sistema. Essa concepção surge forte quando da valorização do esquema de comunicação, em que as palavras-chave eram emissor, texto, destinatário. É o momento em que os livros didáticos de

português passam a se chamar Comunicação e Expressão. Há aí um avançar nas discussões sobre a língua, pois se desloca o olhar para os outros elementos do processo que não apenas o autor do texto.

Posteriormente, o deslocamento torna-se mais radical, pois o foco passa a ser o sujeito/leitor, responsável pela produção de sentidos, baseada na bagagem cultural que este possui. Assim, o leitor utiliza o seu conhecimento prévio para ir formulando hipóteses de sentidos possíveis ao texto, e testá-las ao longo da leitura.

Essa postura criou uma grande perplexidade para os professores, principalmente porque ela mostrou-se a eles de modo radical. A ideia de que cada leitor tem a sua própria interpretação do que lê – criando a conotação de a leitura ser uma espécie de vale-tudo, como se o leitor fosse a origem do sentido presente no texto e que qualquer interpretação que ele fizesse teria de ser considerada - eliminaria a possibilidade de qualquer intervenção pedagógica.

Na concepção interacional da língua, que norteia os PCN, o foco resgata os três elementos, ou seja, a leitura passa a ser vista como um processo de produção de sentidos em que participam autor, leitor e texto – ocasionando um repensar nas posturas radicais relativas à leitura (ou qualquer aspecto envolvendo a linguagem), à luz dos novos tempos, das características da sociedade e, principalmente, da atual comunidade escolar.

As experiências e os sistemas de referências do leitor fazem dele, porque sujeito histórico e socialmente constituído, um construtor de sentidos do texto, mas não se pode esquecer de que a sua leitura também está condicionada às condições históricas em que se encontra o texto. Além do que, na materialidade do texto, revela-se a língua, e conhecer o seu funcionamento leva a pistas que criam relações para um produtivo jogo de sentidos possíveis que caracterizam a interlocução.

Para estabelecer um referencial de discussão com as reflexões originadas dos PCN, menciona-se, agora, a proposta de encaminhamento do ProJovem para a questão da leitura:

A leitura pode ter vários objetivos: decodificar e compreender; formar habilidades cognitivas para uma leitura melhor; estimular o gosto pela leitura de textos de diversos gêneros; informar sobre a história literária e a cultura brasileira. É muito provável que os alunos do ProJovem Urbano ainda precisem desenvolver uma base sólida para decodificação

segura, mas isso não dispensa o trabalho simultâneo com a compreensão mais ampla do texto. Portanto, é importante que você comece o trabalho do curso retomando a consciência da representação sonora da língua e a noção de convenção ortográfica.

[...] Deve haver um grande esforço no sentido de proporcionar momentos de leitura livre, de forma que o aluno possa ir formando seu gosto por textos de diversos gêneros, principalmente o literário. Para isso, é interessante a formação de um “cantinho de leitura”: uma mala de livros e revistas, uma pequena estante, podem oferecer interessantes oportunidades aos alunos.

Além dos textos sugeridos nos Guias de Estudo, você pode enriquecer o acervo e solicitar também aos alunos que tragam textos de sua própria realidade para que sejam lidos e discutidos em aula.

As atividades de leitura devem ser bem variadas: você lê em voz alta e os alunos acompanham em silêncio; algum aluno lê em voz alta e os outros acompanham; todos fazem leitura silenciosa com debate posterior; o tema de leitura é discutido em duplas... (SALGADO, 2008, p.94).

Já de início, surge uma indagação: qual o sentido posto de “decodificar”? O que se quer dizer com “É muito provável que os alunos do ProJovem Urbano ainda precisem desenvolver uma base sólida de decodificação segura...”? E sugere o seguinte: “Portanto, é importante que você comece o trabalho do curso retomando a consciência da representação sonora da língua e a noção de convenção ortográfica”.

Salvo engano, pode-se depreender que há aí uma postura equivocada de língua e de leitura. Condicionar as atividades de leitura à representação sonora da língua e convenção ortográfica, sem uma explicação mais detalhada, pode parecer à primeira vista uma atitude simplista em que se pressupõe um “desconhecedor” da modalidade escrita, uma ausência de letramento dos alunos do ProJovem. Sabe-se que para ler é preciso praticar a leitura, cuja exigência não se restringe ao conhecimento do código linguístico, pois:

uma atividade de leitura centrada nas habilidades mecânicas de decodificação da escrita, sem dirigir, contudo, a aquisição de tais habilidades para a dimensão da interação verbal – quase sempre, nessas circunstâncias, não há leitura, porque não há “encontro” com ninguém do outro lado do texto. (ANTUNES, 2004, p. 27).

Não se está aqui a defender uma ideia excludente dos padrões próprios da modalidade escrita, mas apenas a questionar certas posturas que insistem em realçar alguns pontos em detrimento de outros.

Na continuidade das orientações sobre leitura na proposta do Projovem, aparece a sugestão de estratégias para as atividades de leitura:

Todo texto merece inicialmente um trabalho ampliado que faça as ligações necessárias com a vida do autor. Quem escreveu, quando, como, em que gênero, com que objetivo, para passar que ideias, como essas ideias se relacionam com outras são as questões iniciais.

Associadas à leitura e à compreensão, devem vir informações a respeito da produção do texto: autor, veículo, objetivo, editora, etc. (SALGADO, 2008, p. 94).

Ressalta-se novamente a ausência de uma concepção de língua em que se considere a atividade de leitores ativos, que estabeleçam relações entre os conhecimentos constituídos e as novas informações contidas no texto, fazendo inferências, comparações, formulando perguntas, enfim, dialogando com o texto.

Seguindo a análise da proposta, pode-se observar a presença de uma espécie de comando aos professores: “Só então, depois de bastante explorados, os textos devem prestar-se ao estudo da língua propriamente dita.” (ibidem).

O que se quer dizer com isso? Que o estudo da língua está além do texto? O que seria “estudo da língua propriamente dita”? Seria aí uma proposta de se trabalhar a “gramática” (no sentido que se atribui à gramática tradicional)? Parece que sim; como se essa gramática e língua fossem equivalentes.

No Programa Projovem, em cada volume do Guia de Estudos, há uma espécie de introdução para o aluno, chamada “Os autores conversam com você”, em que se delineiam as propostas e objetivos de cada disciplina. Da Língua Portuguesa, apresenta-se o seguinte:

Língua Portuguesa propõe um trabalho muito interessante. É possível que muitos jovens estejam fora da escola há muito tempo e tenham perdido o hábito de ler textos de algumas páginas. É esse o seu caso? Mesmo que não seja e você esteja em dia com a leitura, vale a pena fazer as atividades e até ajudar os colegas que tenham mais dificuldade. Há muitas atividades que ajudam a recordar as habilidades iniciais de leitura. Vamos trabalhar com textos em verso e em prosa e a principal

tarefa será identificar as informações explícitas no texto. E vamos começar as atividades de escrita, escrevendo um bilhete, que é um tipo de texto bastante simples. Não perca, você vai gostar! (GUIA DE ESTUDOS I, 2008, p. 14).

Frustra-nos a ausência de um encaminhamento metodológico mais consistente. É inerente ao ProJovem o atendimento a jovens de 18 a 29 anos, já alfabetizados, que por diferentes motivos não concluíram o Ensino Fundamental e, por essa razão, se considera a hipótese de um possível distanciamento desses alunos com a leitura e escrita de textos. Mas por que se diz “distanciamento de textos de algumas páginas”? Qual é o sentido desta expressão? Não conseguimos descobrir.

Para servir de ilustração, vamos nos deter na Unidade I, cujo título é OS NOMES PRÓPRIOS, em que se pretende “retomar e reforçar os conhecimentos sobre a língua portuguesa, especialmente quanto à leitura e à escrita”. Diz mais: “Focalizaremos a noção de nomes próprios entre outros assuntos, como sílabas e verbos.”. Criou-se a expectativa...

No VAMOS LER – primeira seção da unidade - aparece o texto *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, e imediatamente o tópico de RELEITURA cujo comando é “Leia novamente o texto, bem devagar, apreciando as palavras”. É isto mesmo: “leia novamente o texto, bem devagar, apreciando as palavras”. Que concepção de leitura subjaz a essa atividade? Nova expectativa é gerada...

Na Atividade 1, na sequência da proposta de leitura do poema, aparece uma série de perguntas – a) Quem amava Teresa?; b) Quem amava Raimundo?; c) Quem amava Maria? etc. - que objetivam na resposta os nomes usados no poema – João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim, Lili, Estados Unidos, J. Pinto Fernandes – para se chegar à conclusão de que em todas as respostas aparecem nomes próprios, que eles são escritos com letras maiúsculas: os chamados substantivos próprios.

Na Atividade 2, aparece um exercício de interpretação do poema, colocado assim:

A) A leitura do texto mostra que:

a) ( ) O amor tem uma organização de correspondência lógica.

b) ( ) É fácil encontrar a pessoa certa para amar.

c) ( ) Todo amor é correspondido pela pessoa amada.

d) ( ) O amor correspondido é difícil de encontrar.

Qualquer pessoa que passou por um curso de Letras, quiçá autores de didáticos, sabe que no poema de Drummond há outras implicações além das apresentadas para os alunos na Atividade 2. Alves (2001, p. 60) diz:

Enquanto não se compreender que a poesia tem um valor, que não se trata apenas de um joguinho ingênuo com palavras, ela continuará a ser tratada como gênero menor e, pior ainda, continuará a ser um dos gêneros literários menos apreciados no espaço escolar.

O que se observa no material do ProJovem, infelizmente, está longe de cumprir com o objetivo fundamental da poesia: “mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atíçar o poder da imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; ligar entre si o imaginado e o vivido, o sonho e a realidade como partes importantes da nossa experiência de vida” (ALVES, 2001, p. 60).

Embora no currículo do Ensino Fundamental não haja especificidades sobre a leitura literária e sobre o trabalho com poemas, entendemos que, a partir do momento em que um poema é oferecido aos alunos no seu material, deve-se estabelecer com ele uma relação pertinente ao gênero escolhido, pois como observa Lajolo (1993):

A mera inclusão de textos tidos como bons e superiores entre os textos escolares não soluciona nenhuma das faces da crise de leitura. Pois a presença de um excelente texto num manual pode ficar sem a contrapartida, qual seja, o texto tido como bom pode ser diluído pela perspectiva de leitura que a escola patrocina através das atividades com que ela circunda a leitura. (LAJOLO, 1993, p. 45).

Já na Atividade 3, resgatam-se alguns dos nomes próprios – João, Teresa, Lili, Raimundo, Joaquim - que aparecem no poema, e se pede para separá-los em sílabas.

Percebe-se que o tratamento destinado ou atribuído às “questões da língua” proporciona uma visão artificial do fenômeno linguístico. Primeiramente, o que se observa é um desvio do entendimento do gênero poema, cuja leitura deve levar o leitor à procura dos sentidos, intenções, ditos e pressupostos. O poema, em momento algum, é visto como uma unidade, um todo

semanticamente orientado e as palavras como partes significativas desse todo (ANTUNES, 2007). Ou seja, não houve trabalho de leitura e análise do texto, pois se as palavras, os “nomes próprios”, fossem trazidas de outra situação qualquer, o resultado seria o mesmo. O que dizer, então, da atividade de separação silábica? Mas, ainda continua ...

Em seguida, apresenta-se a forma verbal “amava” como indicativa de uma “ação ocorrida no passado e que durou durante um certo tempo” e passa-se para a Atividade 4, em que se solicita seguir a frase-modelo para se “praticar” o uso do tempo verbal, da seguinte forma:

Amar:

Naquele tempo, João amava Teresa.

Transforme os verbos de acordo com o modelo:

A) Cantar

Naquele tempo, Maria .....na Igreja.

B) Falar

Naquele tempo, José .....muito.

C) Andar

Naquele tempo, Raimundo .....doente.

etc.

Está claro que a observação do uso de um tempo verbal passa por outras instâncias, principalmente no texto de Drummond. O sentido do tempo verbal deveria ser visto, primeiramente, como é óbvio, pelo sentido que opera no poema, pois cria uma base em que repousa a sua força expressiva, não?

O poema *Quadrilha*, do grande Carlos Drummond de Andrade, figura como um mero pretexto para se “ensinar” nomes próprios e separação silábica. O poema utilizado com intenções que se desviam de sua própria natureza, de seu propósito social, sem observar as suas características textuais, discursivas, estéticas.

Naturalmente, o poema *Quadrilha* deveria levar à exploração dos sentidos do uso dos nomes das pessoas, da intenção do uso do verbo no pretérito imperfeito, do paralelismo sintático usado em praticamente todos os versos, na escolha do uso do último verso e assim por diante, trabalhando-se

com uma interpretação simbólica, própria da literatura, em que se remete para além do sentido literal das palavras. Mas não foi isso que se observou na Unidade analisada.

Será que reduzir um poema a exemplário de nomes próprios e atividades de separação silábica contribui para formar leitores? Pode-se, então, prescindir da apreciação das imagens, do ritmo, da inventividade, de seu caráter social, enfim, dos múltiplos aspectos que devem ser levados em conta para a formação de leitores? A leitura do poema acaba ficando em segundo plano e se passa a utilizá-lo apenas como ponte para exercícios gramaticais. Exercícios questionáveis, pois sabemos também que atividades de preenchimento com modelo são didaticamente superados e há tempo criticados pela sua própria inoperância.

Não se está aqui tentando radicalizar uma postura a ponto de dizer que ela, a gramática, não tem um lugar no ensino da língua. O que não se pode conceber é que uma orientação para professores de um programa de nível nacional deixe entrever uma concepção de língua dessa natureza. Afinal, qual é a coerência de uma fundamentação proposta, quando ela se acha em desacordo com os parâmetros que a deveriam nortear, posto que a fonte é a mesma?

Aponta Antunes (2004) que:

Na verdade, a compreensão deturpada que se tem da gramática da língua e de seu estudo, tem funcionado como um imenso entrave à ampliação da competência dos alunos para a fala, a escuta, a leitura e a escrita de textos adequados e relevantes. Há um equívoco tremendo em relação à dimensão da gramática de uma língua, em relação às suas funções e às suas limitações também – equívoco que tem funcionado como apoio para que as aulas de língua se pareçam muito pouco com “encontro de pessoas em atividades de linguagem” e, muito menos ainda, com “encontros de interação” nos quais as pessoas procurariam descobrir como ampliar suas possibilidades verbais de participar da vida de sua comunidade. (ANTUNES 2004, p. 30).

## **Sobre a escrita**

Nos encaminhamentos do Programa ProJovem sobre o ato de escrita, dispõe-se o seguinte:

A produção de textos é uma prática social necessária em várias situações e com vários objetivos. Escrevemos porque temos em mente algum propósito definido: informar, solicitar, esclarecer, combinar ou debater. Cada uma das situações nos propõe um gênero de texto, com estrutura própria e estilo específico. Quando escrevemos um cartão de felicitações podemos ser mais poéticos, quando escrevemos um requerimento estamos presos a uma forma fixa.

É importante compreender que para produzir um texto acessamos conhecimentos de várias naturezas: da língua, do gênero, da forma de comunicação, do assunto, da situação. É preciso compreender também que o texto vai sendo composto pouco a pouco e exige diversas versões e reescritas, até ficar satisfatório. Essa prática da reescritura deve fazer parte dos procedimentos pedagógicos, e é necessário que sempre você faça comentários encorajadores que estimulem o aluno a aperfeiçoar seu texto várias vezes.

É melhor escrever várias vezes o mesmo texto do que mudar de tarefa a cada produção de texto.

Entre uma versão e outra você deve ler o texto do aluno para fazer um diagnóstico, apresentar sugestões de alterações e ensinar itens gramaticais.

Com essa prática, o aluno vai se tornando mais atento e esforçado em relação ao seu próprio texto, além do que vai aprendendo a partir dos próprios erros. (SALGADO, 2008, p. 95).

De fato, escrever é interagir através de textos. Não se escreve sem uma razão, sem um interlocutor. Escrever não é um exercício vazio. Este é um grande desafio para a escola, à medida que ela tradicionalmente restringe-se a exercícios de escrita por eles mesmos, ou seja, nas palavras de Geraldi (2002), na escola há escrita, mas não há texto.

De acordo com os encaminhamentos colocados acima, pode-se verificar a preocupação com a escrita de textos efetivos, articulados em situações efetivas de comunicação, nos distintos gêneros que as caracterizam. Mas aí começa um problema para a escola, pois ela é um espaço particular onde os diferentes gêneros textuais não encontram o lugar específico para as práticas sociais de referência.

Essa é uma preocupação que se pode verificar nos textos dos PCN de Língua Portuguesa (1997), quando dizem que “ensinar a escrever texto torna-se

uma tarefa muito difícil fora do convívio com textos verdadeiros, com leitores e escritores verdadeiros e com situações de comunicação que os tornem necessários. Fora da escola escrevem-se textos dirigidos a interlocutores de fato”.

Nos mesmos textos dos PCN, encontramos a resposta:

Todo texto pertence a um determinado gênero, que tem forma própria, que se pode aprender. Quando entram na escola, os textos que circulam socialmente cumprem um papel modelizador, servindo de fonte de referência, repertório textual, suporte da atividade intertextual que existe fora da escola pode e deve estar a serviço da expansão do conhecimento letrado do aluno. (BRASIL, 1997).

Assim, a sala de aula é o lugar em que os diferentes gêneros textuais que circulam na sociedade podem e devem circular, para serem considerados quanto aos mecanismos de textualização e quanto à situação comunicativa do gênero a ela correspondente.

Os gêneros de textos evidenciam essa natureza altamente complexa das realizações linguísticas: elas são diferentes, multiformes, mutáveis, em atendimento à variação dos fatores contextuais e dos valores pragmáticos que incluem e, por outro lado, são prototípicas, são padronizadas, são estáveis atendendo à natureza social das instituições sociais a que servem. (ANTUNES 2004, p. 50).

Também nos encaminhamentos do ProJovem para as atividades de produção textual, nota-se a preocupação com a releitura e reescrita do texto. A crítica que se pode fazer neste momento é quando se coloca o professor no papel de fazer um “diagnóstico” em “Entre uma versão e outra você deve ler o texto do aluno para fazer um diagnóstico, apresentar sugestões de alterações e ensinar itens gramaticais”.

Na verdade, o professor deve ser um mediador para que o próprio aluno possa olhar para seu texto e perceber as possibilidades linguísticas que se apresentam para melhorar, se for o caso, a sua competência em utilizar os elementos próprios do gênero que está sendo trabalhado.

Também fica vaga a expressão “... e ensinar itens gramaticais”. De que itens se está falando? Como isso pode se reverter em uma atividade produtiva de fato?

Resgata-se a preocupação de Antunes (2004, p. 26-27):

A prática de uma escrita sem função, destituída de qualquer valor interacional, sem autoria e sem recepção (apenas para “exercitar”), uma vez que, por ela, não se estabelece a relação pretendida entre a linguagem e o mundo, entre o autor e o leitor do texto; a prática de uma escrita que se limita a oportunidades de exercitar aspectos não relevantes da língua, nessa altura do processo de apreensão da escrita, como, por exemplo, a fixação nos exercícios de separação de sílabas, de reconhecimento de dígrafos, encontros vocálicos e consonantais e outros inteiramente adiáveis.

Ou seja, para se trabalhar texto, deve-se ter a preocupação de se elegerem elementos da materialidade linguística que colaborem efetivamente para o processo de escrita de determinadas situações textuais, em um processo epilinguístico, em que o aluno aprende a observar as particularidades das ocorrências, faz comparações, transformações e explora criativamente os recursos gramaticais a fim de melhorar a expressividade de seu texto, aprendendo a fazer escolhas.

Este ponto – a materialidade linguística -, ou a chamada gramática, foi abordado no ProJovem como um item à parte, intitulado de “reflexões a respeito do funcionamento da língua”. Sobre ele, abordaremos a seguir.

## **Sobre as reflexões a respeito do funcionamento da língua**

Em relação ao item posto, nas orientações do Programa ProJovem, tem-se o seguinte:

As reflexões a respeito do funcionamento da língua ajudam o aluno a generalizar algumas regras e a compreender que existe um sistema com infinitas possibilidades de combinação. Entretanto, essas reflexões devem estar atreladas à prática de leitura e da escrita, não devem vir isoladas como itens para memorização ou automação. (SALGADO, 2008, p. 95).

Depreende-se daí a preocupação em se estabelecer uma gramática à prática da língua. Uma possibilidade de levar à sala de aula uma língua manifestada no seu funcionamento, a partir de suas condições de produção e recepção, em que se pressupõe o conhecimento das possibilidades de formação dos enunciados dessa mesma língua. Como um dos objetivos da escola é

criar condições para que a língua padrão culta seja aprendida, em especial de determinado grau de domínio de escrita e de leitura, não se pode, como dizem as orientações acima, trabalhar com fatos isolados e de pura memorização.

Entretanto, na sequência dos encaminhamentos, depara-se com esta colocação:

Uma das questões que mais preocupam os professores é a ortografia. O léxico da língua portuguesa é composto de cerca de 400.000 palavras, das quais Guimarães Rosa utilizou apenas 9.000 (2, 25%). Um falante adulto de nível médio chega a usar 6.000. Uma pessoa de nível primário usa em torno de 2.000.

A ortografia é uma convenção, um acordo social, que cristaliza na escrita diferentes formas de fala, para tornar a comunicação possível, mesmo que exista liberdade de pronúncia. Esse acordo tem cerca de 300 anos e se consolida pela escola, pela imprensa e pelos meios de comunicação de massa. Os gramáticos e lexicógrafos vêm depois.

Se a ortografia é uma convenção, necessita de ensino sistemático, mas o aprendiz deve ser ativo e refletir o tempo todo acerca do que está aprendendo. Assim é importante:

- estimular a curiosidade, o prazer na reflexão, a atenção voluntária, o interesse, o capricho, a consciência da necessidade da convenção, a consciência da memória visual;
- enfatizar os casos mais importantes e as palavras mais frequentes;
- reforçar as palavras referentes aos assuntos de estudo atual;
- criar oportunidades de reflexão, discussão, reelaboração.

Erro não é só falta de atenção; pode ser indicador do processo de amadurecimento e diagnóstico para o ensino.

A língua é um objeto de conhecimento em suas diferentes unidades: textos, parágrafos, orações, palavras, morfemas, sílabas, letras. (SALGADO, 2008, p. 95-96)

Aprender a escrever é também aprender a usar a convenção ortográfica, mas situá-la como “uma das questões que mais preocupam os professores de língua portuguesa” é, no mínimo, desconsiderar uma visão consistente de língua inerente ao trabalho dos docentes. Como bem observado nos PCN:

Infelizmente, a ortografia ainda vem sendo tratada, na maioria das escolas do ensino fundamental, por meio de atividades de identificação, correção de palavra errada, seguidas de cópia e de enfadonhos exercícios de preenchimento de lacunas. (BRASIL 1998, p. 85)

Isto é, entende-se o domínio da ortografia como representação de um processo que acompanha aqueles que utilizam a modalidade escrita, tanto na leitura como na produção textual. Ou seja,

É possível desenvolver um trabalho que permita ao aluno descobrir o funcionamento do sistema grafo-fonêmico da língua e as convenções ortográficas, analisando as relações entre a fala e a escrita, as restrições que o contexto impõe ao emprego das letras, [...]. (BRASIL 1998, p. 85)

O aprendizado de novas palavras, inclusive de sua forma gráfica, não se esgota nas próprias palavras e, por isso mesmo, é importante articulá-las à seleção do léxico relativo ao universo temático dos textos selecionados. E isso se dá em um continuum na vida de todos nós, escreventes de uma língua.

Também se percebe nas orientações do ProJovem uma visão simplista sobre o estudo do léxico da língua, em que não se consideram as atuais reflexões da Linguística Textual, principalmente no que diz respeito à propriedade dos elementos coesivos, nas suas relações de reiteração, associação e conexão. Ou seja, o léxico da língua é visto, nessas orientações, apenas pelos seus padrões estatísticos, quiçá questionáveis, pois acabam contradizendo as atuais orientações para o ensino da língua.

As palavras existem para entrar na corrente do texto, para, com outras e por causa de outras, construí-lo e significar. Precisam ser vistas não apenas na perspectiva de itens que têm um significado, mas também como itens que realizam a construção mesma do texto, que asseguram sua continuidade e sua unidade. As palavras são peças, pois, com que vamos armando essa continuidade e unidade. Por isso, precisam ser vistas também nessa dimensão da própria arquitetura do texto. (ANTUNES, 2009, p. 93)

Também causa um maior estranhamento ainda a afirmação de que a língua é “um objeto de conhecimento em suas diferentes unidades: textos, parágrafos, orações, palavras, morfemas, sílabas, letras.” Um olhar sociointerativo sobre a língua descarta tal reducionismo em que se desconsidera o todo, ou seja, a língua em uso que se dá por meio de textos.

## Considerações finais

Para o professor do ProJovem, na apresentação do Manual do Educador, está colocado o seguinte:

O ProJovem Urbano é um programa inovador e o sucesso dele vai depender, em grande parte, do seu compromisso, entusiasmo e desempenho na realização das atividades que lhe forem sugeridas e das que ficarão a cargo de sua criatividade. (MANUAL DO EDUCADOR I, 2008, p. 14)

Entende-se a importância do Programa, os seus propósitos, a sua atuação socialmente relevante. É um modo de resgatar uma dívida social com a população brasileira, principalmente com seus jovens. O comprometimento e o entusiasmo em realizar as atividades sugeridas e fazer uso da criatividade para outras, entretanto, originam uma discussão hoje presente entre os profissionais da área. Mais do que compromisso, entusiasmo e criatividade, ser professor implica um posicionamento frente ao seu objeto de trabalho, já que toda atividade pedagógica de ensino de português tem subjacente uma determinada concepção de língua.

Como diz Antunes (2004):

Nada do que se realiza na sala de aula deixa de estar dependente de um conjunto de princípios teóricos, a partir dos quais os fenômenos linguísticos são percebidos e tudo, conseqüentemente, se decide.

Desde a definição dos objetivos, passando pela seleção dos objetos de estudo, até a escolha dos procedimentos mais corriqueiros e específicos, em tudo está presente uma determinada concepção de língua, de suas funções, de seus processos de aquisição, de uso e de aprendizagem. (ANTUNES 2004, p. 39)

Ressalta-se, de antemão, a preocupação já constatada nas orientações preliminares, relativas às habilidades da fala, leitura, escrita, assim como os encaminhamentos de análise linguística apresentados. Preocupação pertinente, acreditamos, pois já dispomos de princípios teóricos, orientações pedagógicas, relatos de experiências didáticas suficientes para que mostre articulada, em programas desta natureza, uma direção mais pragmática, interativa e funcional de ensino de língua.

Assim, ocorre um questionamento: como ficam os professores que, na sua trajetória, detêm o conhecimento de uma tendência teórica que possibilita uma consideração mais ampla da linguagem, um fazer pedagógico mais produtivo e relevante? O que esses professores podem fazer diante das orientações de um projeto, como o ProJovem, de nível federal que, pela lógica, deveria ir ao encontro das inovações teóricas e metodológicas propostas pelos PCN, também de âmbito federal?

O que fazer? Desconsiderar o que está sendo sugerido nas atividades? Como, se adiante, a avaliação amarra os assuntos propostos? A autonomia da escolha do profissional de língua fica de alguma forma comprometida diante desse impasse.

Nota-se que o apego aos moldes tradicionais do livro didático está presente no Guia de Estudos de Língua Portuguesa do ProJovem. Como entender uma proposta de língua que se vincula à separação silábica, “nomes próprios” de um texto de Drummond, quando, simultaneamente, em outras áreas do conhecimento se faz reflexões sobre “ser jovem” no processo histórico, os jovens como produtores de cultura em Ciências Humanas; quando se trazem situações-problema para serem resolvidas em Matemática; quando se aprende, em Ciências da Natureza, sobre os nutrientes que nos dão matéria-prima e energia para viver; quando se reflete sobre a identidade e a diversidade cultural na parte de Participação Cidadã; quando se discute sobre cultura e convivência em Qualificação Profissional?

Ampliar a competência linguística e comunicativa – propósito maior das aulas de português – é ter repertório para reflexões do ser **da** e **na** linguagem que somos nós, que são os nossos alunos. Isso o Programa no todo atende. As aulas de Língua Portuguesa, infelizmente, não.

## Referências

- ANTUNES, I. **Aula de português: encontro & interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007
- ALVES, J. H. P. Abordagens do poema: roteiro de um desencontro. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. **O livro didático de português: múltiplos olhares**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BORTONI-RICARDO, S. M. **Educação em língua materna**: a sociolinguística na sala de aula. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: língua portuguesa. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

BRASÍLIA. Programa Nacional de Inclusão de Jovens – Projovem Urbano. **Manual do educador**: orientações gerais. Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Manual do educador**: unidade formativa I. Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Guia de estudo**: unidade formativa I. Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: língua portuguesa. 3. Ed., Brasília: A Secretaria, 2001.

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRITTO, L. P. L. **Contra o consenso**: cultura escrita, educação e participação. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 28 ed. São Paulo: Cortez, 1993.

GERALDI, J. W. **Linguagem e ensino**: exercícios de militância e divulgação. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

GNERRE, M. B., et al. Leitura e escrita na vida e na escola. **Leitura**: teoria e prática. Ano 4, n.6, dez.1985.

GROTTA, E. C. B. **Processo de formação do leitor**: relato e análise de quatro histórias de vida. Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de Mestrado), 2000.

LAJOLO, M. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita**: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. Leitura e compreensão de texto falado e escrito como ato individual de uma prática social. In: ORLANDI, E. P. et al. **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

POSSENTI, S. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas, SP: ALB: Mercado das Letras, 1996.

TRAVAGLIA, L. C. **Gramática e interação**: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus. São Paulo: Cortez, 1996.

Recebido para publicação em 8 nov. 2010.

Aceito para publicação em 20 dez. 2010.



## “Gripe hespanhola”, morte e subjetividade na *Estrada Perdida*, de Telmo Vergara

### “Spanish Flu”, death and subjectivity in *Estrada Perdida* by Telmo Vergara

Fábio Augusto Steyer\*

---

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é analisar como aparece a temática da morte, bastante recorrente na obra do escritor gaúcho Telmo Vergara, num de seus principais livros: o romance *Estrada Perdida*, publicado originalmente em 1939, pela Editora José Olympio. O enredo se desenrola no período entre-guerras, incluindo o ano de 1918, quando ocorreu em todo o mundo a famosa epidemia da gripe “hespanhola”, que vitimou milhares de pessoas em todas as regiões de nosso país, inclusive em Porto Alegre, onde se passa a história. O romance tem como personagem central Luís, mostrando-o desde sua infância, no pós 1ª Guerra, até sua fase adulta, já quase na 2ª Guerra Mundial. O foco de Vergara é a análise da subjetividade das personagens, sendo o autor um dos pioneiros na utilização das técnicas de representação literária do fluxo de consciência no Brasil, muito antes de escritores consagrados nesse tipo de narrativa serem traduzidos em nosso país (caso de Virginia Woolf e James Joyce) e da popularização da literatura intimista a partir da obra de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** Literatura. Subjetividade. Morte.

**Abstract:** The aim of this study is to analyze how the theme of death appears, fairly frequent in the work of the writer gaucho Telmo Vergara, one of his main books: the novel “Lost Highway”, originally published in 1939, published by José Olympio. The work goes on in the interwar period, including the year 1918, when we had worldwide influenza epidemic, the famous “Spaniard”, which killed thousands of people in all regions of our country, including in Porto Alegre, where the story takes place. The plot has as its central character Louis, showing his childhood in a post World War II, until his adulthood, almost at the 2nd World War. Vergara’s focus is the analysis of the subjectivity of the characters, one of the pioneers in using the techniques of literary representation of stream of consciousness in Brazil, long before writers enshrined in this kind of narrative being translated into our country (the case of Virginia Woolf and James Joyce) and the popularization of literature from the intimate work of Clarice Lispector.

**Keywords:** Literature. Subjectivity. Death.

---

---

\* Doutor em Literatura Brasileira. Professor do Departamento de Letras Vernáculas. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, PR. <fsteyer@uol.com.br>.

Telmo Dias de Castro Vergara nasceu em Porto Alegre, no dia 18 de outubro de 1909. Filho de Osvaldo Vergara e Isabel Dias de Castro Vergara, fez todos os seus estudos na capital, bacharelando-se em Direito em 1931, pela Faculdade de Direito de Porto Alegre, um dos mais importantes centros intelectuais da cidade e do estado naquela época. Também fez parte da primeira turma do curso superior de Administração e Finanças da Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas, fundada em 1931 pelos Irmãos Maristas, que foi o embrião da PUCRS.

Além de escritor, atuou como advogado na capital, onde também trabalhou como funcionário público estadual no Departamento das Municipalidades. Foi auditor do Conselho Administrativo do Estado e do Conselho Superior de Polícia e auditor-chefe do Tribunal de Contas do Rio Grande do Sul. Polivalente, também era tenor, tendo participado de diversas óperas apresentadas no Teatro São Pedro.

Foi um dos principais expoentes da chamada “geração de Erico Verissimo”, uma das mais importantes e produtivas da história da literatura gaúcha e brasileira, que, em torno da Livraria do Globo, de Porto Alegre, reuniu, entre as décadas de 1920 e 1960, nomes como os de Mário Quintana, Dyonélio Machado, Viana Moog e tantos outros escritores de relevo para a época. A Globo foi de extrema importância para o mercado editorial brasileiro da época, especialmente por quebrar a hegemonia das editoras do sudeste (como a José Olympio, por exemplo), lançar novos escritores nacionalmente e ser pioneira em traduções para o português de autores importantes como Virginia Woolf e James Joyce, feitas muitas vezes por nomes como Mário Quintana e Erico Verissimo.

Vergara, embora um ilustre desconhecido hoje em dia, foi um importante escritor deste período, tendo trabalhado os mais diversos gêneros, como romance, novela, conto e teatro, além de vasta produção jornalística publicada nos principais periódicos do estado, como o jornal Correio do Povo e a Revista do Globo, importante revista cultural lançada pela editora de mesmo nome. Em 1936, alcançou sucesso nacional com o livro de contos *Cadeiras na Calçada*, que venceu o Prêmio Humberto de Campos, da Editora José Olympio, do Rio de Janeiro, concorrendo com 76 escritores de todo o país. Era um dos principais prêmios literários da época.

Os motivos de seu “desaparecimento” da história da literatura brasileira são vários e não cabe aqui discuti-los em profundidade. Basta dizer que

estão ligados, em parte, a problemas familiares que agravaram os problemas de saúde do autor, falecido prematuramente em 1967, com 58 anos de idade.

O romance *Estrada Perdida*, publicado pela José Olympio em 1939, contém algumas das características fundamentais da obra literária de Telmo Vergara. A história se passa em Porto Alegre, num período que compreende o final da 1ª Guerra Mundial (1918) e as vésperas da 2ª Guerra Mundial (1938). O enredo gira em torno da vida de uma série de personagens, neste período de aproximadamente vinte anos, revelando suas alegrias, tristezas, angústias, sucessos e frustrações, enfim, as modificações por que passam suas vidas e as mudanças ocasionadas em Porto Alegre pelo processo de modernização urbana. A representação literária da morte e da subjetividade das personagens é um dos aspectos mais marcantes da obra.

O livro é dividido em quatro partes, dispostas num total de 417 páginas: 1) “Alguns dias de 1918” (p. 05-238); 2) “Um dia de 1919” (p. 239-247); 3) “Um dia de 1920” (p. 249-256); 4) “Alguns dias de 1938” (p. 257-417).

Começa narrando as aventuras e brincadeiras dos primos Luís, Lúgia e Roberto (os meninos estudavam no então Ginásio Anchieta) na propriedade do avô (Doutor Ferreira), localizada nos altos do Partenon (hoje bairro Santo Antônio), nas proximidades da atual Igreja de Santo Antônio do Partenon. No jardim do casarão ou no mato espesso das proximidades eles faziam suas estripulias, contemplando muitas vezes a paisagem vista do alto do morro: o rio Guaíba, o centro da cidade e as torres da Igreja das Dores. Luís e Roberto fumavam escondidos do avô e colecionavam as figurinhas de artistas de cinema do cigarro Para Todos, primeira aparição de um dos tantos indícios de modernidade urbana citados no livro. Maria Walkamp, Edie Polo e Francesca Bertini são alguns dos artistas citados pelos meninos da coleção que tinha mais de oitenta figurinhas. O cinema também aparece através de termos de uso comum na época, influenciados pela crescente presença dos filmes no cenário sociocultural, como é o caso de “fazer fita”: “- Não morde não. É só fita...O sinhô não sabe que cachorro que munto ladra não morde?” (p. 121). Filmes em série, como o famoso Monstro Encapuzado, sucesso nos anos 10, também são citados quando Lúgia, Luís e Roberto revelam suas preferências cinematográficas: “É. Monstro Encapuzado. O jornal tem figura. Ele tá com o capuz enfiado na cabeça e os olho aparece nos buraco... Ele tá querendo isganá a mocinha...” (p. 118). Neste cenário dos altos do Partenon os primos também brincam de “1ª Guerra”, um dos assuntos do momento: “[...] Vamo

na pedreira. Vamo brincá de guerra. A Lígia vai junto. Tu é a Alemanha. Eu sou a França. Ela é a Inglaterra. Vale pedrada. Tá?” (p. 11)

Além dos primos, Telmo Vergara nos apresenta outras personagens deste mesmo ambiente cotidiano: Dr. Ferreira, o avô austero, mas condescendente com algumas das traquinagens dos garotos; Dona Ritoca, sua esposa; Umbelina, a empregada negra de fala “tatibitate” (“Puça piguiça danada” – p. 09; “Puça homi teimoso! Eu sei pa tê ti tu té os tatocentão...” – p. 18); Peleu, o “negro velho”, o “bugio alquebrado”, o “macaco velho” que trabalha para o Dr. Ferreira e também na Companhia Força e Luz, viúvo, que arruma uma nova mulher (Sia Marica, bem mais nova do que ele), e que na juventude correu mundo, primeiro sendo protegido de um capitão da Real Armada, quando frequentou a corte no Rio de Janeiro, acompanhou o imperador na inauguração da estrada de ferro Santos-São Paulo e trabalhou em obras de infraestrutura para os imigrantes alemães no Espírito Santo; e depois protegido por um inglês (Mister Charles), com quem foi para a Argentina e o Paraguai, onde aprendeu até mesmo algumas palavras em espanhol (“Buenas, che! Como le vá, amigo?” – p. 76), e depois para Porto Alegre, onde se apaixonou e se casou com uma mulher branca (Tomásia, já falecida) que o fez ficar por lá; e Marciano, filho de Peleu, que desejava ser jóquei (ele montava com sucesso nas corridas de cancha reta no Passo da Cavalhada) e acabou trocando uma carreira certa no Rio de Janeiro pelo casamento com Isaltina (uma mulatinha “furada”, que havia entregue sua virgindade ao carteiro), o que fez com que se entregasse totalmente aos vícios da bebida.

O livro conta, então, o desenrolar da vida destas figuras durante os vinte anos em que decorre a narrativa. O período entre 1918 e 1938 é marcado por profundas modificações na cidade. Desta forma, na medida em que a cidade muda, também vai se alterando a existência das personagens. Telmo Vergara entrelaça as duas coisas, a vida das pessoas e a cidade, compondo os caminhos de sua “estrada perdida” e entrecruzando o retrato psicológico, o retrato do cotidiano e a modernização urbana. Neste sentido, é interessante fazer um contraponto entre as duas maiores partes do livro, que são a primeira (p. 05-238) e a última (p. 257-417): fica nítido que, na primeira parte, o cenário principal ainda é o mundo rural ou semirrural, dos arredores e arrabaldes da cidade, da chácara do Dr. Ferreira; na segunda, o mundo urbano aparece de forma muito mais intensa. Isso mostra que no romance aparece uma Porto Alegre em processo de urbanização, destacando-se aqui uma das características

da obra literária de Vergara, que é justamente o contraponto entre o rural e o urbano, e entre o passado e o futuro.

Além do contraste social, outras características estruturantes da “estrada perdida” de Telmo Vergara aparecem no livro de forma muito bem delineada. Uma delas é a irrupção do absurdo, do inusitado, do irracional, que está presente em diversos momentos de forma intensa.

Aliás, a narração sob pontos de vista inusitados é característica marcante do escritor em toda sua obra. E daí é que a morte e a subjetividade acabam por ser aspectos centrais da narrativa.

No episódio da morte do lubuno (cavalo) cego, ele inexplicavelmente corre pelo mato e acaba espatifado no chão, após bater violentamente nas árvores e pedras do caminho. Interessante que a narração, em terceira pessoa, se dá a partir do ponto de vista da interioridade do cavalo cego, como se a cena estivesse sendo descrita da forma com que o lubuno a estava “sentindo” e “vendo”:

Esta pancada do frontal duro no tronco grosso cortou os beiços pretos, sujando-os de sangue. A nova batida da paleta na outra árvore – trouxe a loucura à cabeça inquieta, trouxe a fúria aos olhos mortos.

E a corrida começa. As narinas arquejantes e banhadas de sangue enfeiam a figura esculpida do brigue doido, que, como naquele dia distante, vai rompendo o sargaço dos cipós, vai batendo nos escolhos rijos dos troncos, vai balouçando no tropeço das raízes distendidas, bate surdo na pedra redonda e grande, se esfrega em mais caules de árvores altas, corta-se em espinhos traiçoeiros e em agudos pedaços de galhos – corre, tropeça, cai, ergue-se, corre sempre, rumo à luz do morro, pressentida por entre as frestas das últimas árvores.

Os olhos sem vida, neste momento, já de volta à liberdade do morro – fitam, sem receio, a luz total do sol fortíssimo. Fitam, fitam, banhando-se de luz.

[...]

É alegria que, agora, traz este vago brilho aos olhos mortos do lubuno pisado, do lubuno arranhado e sangrento. É alegria que lhe faz esquecer os possíveis perigos e faz nascer este trote desenvolvido de cavalo que enxerga, trote que é quase galope e vai subindo o aclave pronunciado do morro empapado de sol. É alegria que canta neste relincho grosso e prolongado, neste relincho que sobe, que sobe o morro, perde-se lá

em cima, bem lá no alto onde a mancha branca da igrejinha se revela, com a cruz de ferro no topo.

[...]

Os dois sulcos paralelos e fundos não param mais, prosseguem lentos, apesar de toda a angústia que agita os olhos mortos, apesar de toda a força que os músculos contraídos das pernas distendidas empregam, apesar do profundo, do dorido apelo que grita na cabeça erguida para o sol, apesar da pungente tristeza que berra no relincho desesperado.

Nada, nada conseguirá deter os sulcos paralelos e fundos. (p. 100-101)

A morte da filhinha de Marciano e Isaltina é outro exemplo. A criança é comparada a um balão:

Outra vez as pequenas narinas arroxeadas parecem desprender o hálito de um gigante.

Neste momento, o hálito do gigante se apressou tanto, soprou com tanta intensidade que pareceu que as pequenas narinas arroxeadas iam estourar, pareceu que o próprio peito doente, que a própria mulatinha sem-vergonha e macrecéfala ia estourar, como um balão de brinquedo cheio demais.

A noite, invadindo o quarto do casebre pela fresta larga, transformando em silhuetas vagas os vultos negros de Peleu e da Marica, o vulto mais claro da Isaltina, todos absurdamente cercados de um halo de claridade – a noite convidou o balão de brinquedo a subir, a vagar pelo céu estrelado, a ser mais uma estrela entre as tantas estrelas do céu. Por isso, o balão não estourou. Subiu, rápido, vertical, súbito. (p. 183-184)

A descrição da morte de Dona Assunta também é feita de modo inusitado. O desespero de sua filha é narrado comparando-a a um “pássaro louco”, que grita inconformado dentro do pequeno quarto, e Dona Assunta, referida várias vezes no texto como “bruxa de pano”, é descrita morta como uma “marionete magra e sem recheio”:

O pássaro louco, o pássaro de enormes asas distendidas quer fugir do quarto espremido. Tatala as asas pesadas, bate com o peito na máquina de costuras, no lavatório branquíssimo, no telhado meia-água. Desesperado, vibrante, num arremesso histérico, o pássaro louco quer fugir do quarto das marionetes mal feitas, das marionetes que murmuram, que gesticulam, que se agitam, cercando a marionete magra e sem recheio. (p. 185)

O ponto de vista inusitado também aparece nas muitas descrições da morte de outras personagens devido à gripe espanhola, como Seu Nunes, Dona Ritoca e Primo Rodrigues, que comentaremos mais adiante. Uma das passagens mais interessantes é quando, entre as páginas 399 e 404, ocorre o que se pode tranquilamente chamar de uma longa descrição que procura representar literariamente o ponto de vista da interioridade de um cachorro. O descentramento da voz narrativa e a alternância entre 1ª e 3ª pessoas estão presentes, e há uma interrupção da narrativa principal, que dá lugar a uma longa descrição de cenas cotidianas e divagações a partir da interioridade do cachorro. Vejamos um pequeno trecho:

Quando os olhos tristes e humildes compreenderam, viram o fundo lodoso da pedreira, o grande corpo pisado recuou assustado, desviou-se rápido.

E o trote desenvolto recomeça, embicando para a esquerda, rumo ao mato próximo, cujas árvores grossas e altas já se mostram, já se revelam aos olhos tristes e humildes.

É por aqui! É por aqui o caminho que leva à grande casa dos homens, que leva ao gostoso pedaço de carne, ao amável pedaço de osso, de osso fresco, cheio de tutano!

[...]

Os passos cautelosos das grandes patas pesadas recomeçam, aproximam o corpo da escada de leque, da escada de corrimão com colunas, onde não há a mancha lilás e branca das hortências e onde apenas se nota o pedaço seco de galho morto, quebrado a meio, sem atingir as colunas. (p. 401-402)

Também é um cachorro que anuncia de forma totalmente inusitada e inesperada a morte do Dr. Ferreira, ao surgir do nada, sem ninguém conhecê-lo, entrar na casa da família e se postar no quarto do Dr. Ferreira, embaixo de sua cama (p. 256).

A vida muda muito para as personagens de *Estrada Perdida*, assim como a cidade também se transforma. Um dos episódios marcantes do livro é a passagem pela capital da famosa Gripe Espanhola, ou simplesmente “Hespanhola”, como se dizia na época, epidemia que, no segundo semestre de 1918, matou milhares de pessoas em Porto Alegre. Várias personagens do livro morrem em decorrência da “Hespanhola”, ocasião para Telmo Vergara

traçar o retrato psicológico de diversas delas. Este é o caso de Seu Nunes, o comerciante, que Vergara apresenta sempre, em todas as situações em que aparece, com o cacoete de esfregar as mãos, “satisfeito”. Sobre a “Hespanhola” ele diz a um freguês:

– E os Finados anteontem, hein? Quanta gente na véspera pensava que ia visitar os defuntos e foi visitada, hein? Quem está ficando rico são as floristas do cemitério, hein?

O freguês faz o novo sorriso sem vontade e desaparece na rua coberta de sol. Seu Nunes faz um último ‘hein’, baixinho, abafado. E recomeça a esfregação das mãos velozes, das mãos rápidas, das mãos satisfeitas. (p. 189)

No entanto, a morte vem e Seu Nunes, um fofoqueiro, que sempre queria saber da vida dos outros, não pode mais esfregar as mãos, “satisfeito”. O retrato psicológico da morte é agudo e preciso, quase do ponto de vista do próprio morto e de suas mãos incontrolláveis:

Nem que quisesse, seu Nunes, neste momento, poderia esfregar as mãos. Não que elas estejam amarradas, não. Mas porque, na postura de reza, de dedos entrelaçados, as mãos de seu Nunes são imóveis, são duras, são geladas, parecem de ferro.

Se pudesse mexer com os dedos duros e pudesse esfregar as mãos geladas – seu Nunes de certo o faria. Porque deve haver um profundo, um longo prazer, naquela calma, naquela impassibilidade, naquele corpo hirto e duro, que agora desaparece oculto pela tampa negra da madeira onde a cruz dourada se destaca.

Nem com esta luz claríssima, nem com este céu sem nuvens, nem com esta manhã luminosíssima, que, neste instante, está envolvendo as madeiras pretas e que seguramente há de perpassar as madeiras pretas – nem assim seu Nunes consegue bolir com as mãos e esfregá-las satisfeito.

Duro, hirto, frio, de mãos imóveis, de olhos cerrados – seu Nunes vai.

Vai.

Vai. (p. 204)

A descrição deste cotidiano horrível da “Hespanhola” na cidade muitas vezes é feita de modo inusitado. Telmo Vergara nos fala de “vultos inertes” e

“vultos vivos”, sob o ponto de vista do carroção que recolhe os mortos pelas ruas:

Na treva, na treva espessa, furada apenas pelas poucas e fracas lâmpadas trêmulas, o carroção vem vindo silencioso, vem passando em silêncio pelas ruas desertas.

Agora, depois de dobrar esta esquina, o carroção inicia a subida. As correntes tinem compassadas. As três parelhas de burros escuros diminuem a marcha.

Na quietude da lomba, escuta-se o resfolegar das ventas abertas, escuta-se o barulho dos cascos roçando o chão duro, o chão pichado de escuridão.

O carroção pesado, o carroção cheio de carga, sobe lentamente, aproxima-se lentamente da mancha branca do muro longo, que se adivinha na treva, bem no alto do morro.

Quando o carroção está bem perto do longo muro branco – o portão de ferro se abre e os vultos saem para a rua. Os vultos cercam o carroção. Um deles abre a parte de trás do carroção, desdobra-a, como se o carroção fosse despejar terra sobre o chão pichado de negrume. Mas do carroção não sai terra. Saem os vultos inertes, alguns de olhos fechados e sorriso beatífico, outros de olhos esbugalhados e boca contraída no rictus amedrontador.

Os vultos inertes são levados pelos vultos vivos para o lado de dentro do portão, iluminado pela vaga claridade das lâmpadas distantes. (p. 191-192)

Outra personagem de quem o escritor compõe o retrato psicológico a partir da “Hespanhola” é o Dr. Rodrigues, primo do Dr. Ferreira, também vitimado pela peste. Ao descrever os efeitos da “Hespanhola” na cidade, Dr. Rodrigues sempre se refere a ela como “cadela” ou “cadelíssima”, e àqueles que dela têm medo como “cagarolas”. Vergara exaustivamente coloca na boca de sua personagem estes termos, compondo o retrato de alguém que, no fundo, apesar de esbravejar, também tem medo da gripe. Diz o Dr. Rodrigues à prima Sinhá, sua irmã:

– Estou frito, mana! A Espanhola me pegou! Mas que venha, com todas as suas castanholas e os seus mantones... Não tenho medo, mana! Você bem sabe que eu não sou nenhum cagarola! Que venha, a cadela! Não sou como todos esses cagarolas de Porto Alegre! Nunca vi gente

tão medrosa, mana! Imagine você que fui na rua da Praia, passei pela Praça da Alfândega, fui ao Banco, andei pela rua Sete e quase que não vi ninguém! As ruas estão quase que desertas, mana! Os colégios estão fechados! As repartições com quase ninguém! Os cinemas também fechados! Na Praça 15 não tem carros! Os boleiros sumiram-se! Que cidade de cagarolas, mana! Mas a gripe que venha! Se pensa que me borrarei, está muito enganada! Que venha, essa cadela! [...] Cadela! Cadelíssima! (p. 177-178)

Dr. Rodrigues, pouco tempo antes de morrer, chega à conclusão de que “cadela” não é apenas a Gripe Espanhola, mas a própria vida, a “estrada perdida”. Diz ele a seu primo, o Dr. Ferreira:

– [...] Mas essa calma não me impede de gritar cadela, cadelíssima... Cadela é tudo, primo! É a morte, é a gripe! E, pensando bem, primo, também é a vida! Cadela! Cadelíssima! Cadelíssima! (p. 193)

A morte do primo Rodrigues também não deixa de ser descrita de uma forma inusitada, como se essa descrição fosse feita a partir do ponto de vista da interioridade do próprio morto, o que fica claro a partir da referência aos generais no trecho a seguir:

– General Petain! Macanudo velho! Ombro armas! General Foch! Macanudíssimo! Ombro armas!

Grito terrível da voz distante e gutural:

– Ordinário, marche! Um-dois, um-dois, um-dois! Alto!

[...]

– Eu gosto muito de vocês, generais de borra... Vocês têm coragem, não são cagarolas!

[...]

Outro, outro grito terrível:

– General Foch! Ombro armas, general!

No quarto que está escurecendo aos poucos, não se vê o General Foch de fuzil ao ombro. Mas o dr. Rodrigues de certo está vendo, tamanha é a emoção que brilha nos olhos fitos, nos olhos que se arregalam, que se esbugalham, enquanto as unhas das longas mãos translúcidas ficam roxas, se maquilam de roxo.

[...]

O tubo, o longo tubo de borracha vermelha está colado às pálidas narinas frementes. O tubo é o narguile inefável, o narguile sutil que traz o ópio gostoso do nirvana, do nirvana que se aproxima vagaroso, lento, precedido pela plácida, pela amável, pela completa inconsciência.

Os olhinhos miúdos e acinzentados não mais se esbugalham. Cerram-se no torpor do ópio gostoso. As mãos longas e translúcidas repousam inertes, com as unhas sempre maquiladas de azul.

O mar, o agitado mar de pano verde, foi serenando, lentamente, preguiçosamente, até se transformar no mar calmo e iluminado de sol, no mar que segue as tempestades. (p. 196-198)

Os primos Lígia, Luís e Roberto chegam a brincar de Gripe Espanhola, tal como faziam com relação à 1ª Guerra Mundial:

– Vamo brincá de gripe!

Os guris estranham:

– De gripe?

Lígia explica rindo:

– De gripe, sim. É tão bom! Hoje de manhã, na hora do café, o vovô disse pro papai qui a gripe começa com espirro, com tossezinha e a pessoa vai morrê de falta de ar... De gripe, sim. Um brinquedo bom. Vocêis qué vê?

Lígia espirra o espirro colossal:

– Atchim!

Tosse, tosse. Caminha vagarosa. Cambaleia. Cai de rijo sobre as pedras frias do pátio, estende-se ao comprido. Os grandes olhos negros se arregalam. A respiração fica difícil, transforma-se na dispneia de agonizante. Os olhos se fecham, docemente. O corpo se enrija. A respiração para.

[...]

– Tô morta! Morri de Gripe Espanhola! (p. 162)

Logo após o episódio da “Hespanhola” ocorre a morte de Lígia, que bebe a água contaminada de um poço, no mato próximo à propriedade do avô, que já havia vitimado de tifo a sua tia Siá Biloca. Lígia dizia não temer a morte e resolveu espontaneamente beber a água do tal poço. Este acontecimento marca profundamente a vida de Luís que, na verdade, era apaixonado pela prima.

A sucessão de mortes prossegue em 1919, na segunda parte do livro, com o falecimento de Dona Ritoca, esposa do Dr. Ferreira. O romancista mais uma vez nos descreve a cena através da irrupção do irracional e do inusitado, praticamente do ponto de vista da própria mulher morta:

Dona Ritoca, deitada na cama grande e alva, está vestida como se fosse sair. Os cabelos estão penteados, repartidos ao meio, puxados para trás. Dona Ritoca de olhos fechados, dona Ritoca de mãos postas sobre o peito cavo, dona Ritoca tão magra, tão menor que o vestido domingueiro, dona Ritoca de braços sem carne, os ossos revelados, dona Ritoca de faces cavadas – dona Ritoca parece que vai sair, que vai à missa, assistir à prédica.

Mas dona Ritoca, já com os dois sapatos pretos e novos, de sola sem uso e rebrilhantes – dona Ritoca não vai sair. De olhos fechados, de mãos postas sobre o peito cavo, de braços caquéticos – dona Ritoca não necessitará sair para ouvir a prédica do capuchinho. Porque daqui mesmo ela escuta a prédica, que, por certo, é bem interessante, pois que o sorriso feliz se esboça no rosto descarnado e calmo. (p. 241)

Com a morte do Dr. Ferreira, narrada na terceira parte do livro, já em 1920, acontece a mesma coisa. É um cachorro branco, desconhecido da família, que inesperadamente entra no casarão do alto do Partenon e se dirige ao quarto de Dr. Ferreira, renunciando seu falecimento. Na porta do quarto, ele força passagem, entra e põe-se a chorar embaixo da cama. Seu José, o padrasto de Luís, diz ao resto da família: “– Estou arrepiado... Parece um aviso...”. E então o leitor sabe que Dr. Ferreira morreu.

Um dos aspectos fundamentais da “estrada perdida” de Vergara é a representação a partir do ponto de vista da interioridade das personagens, explorada de forma intensa neste romance, confundindo-se muitas vezes presente e passado, mundo interior e exterior, e até mesmo as vozes narrativas. Há inúmeros exemplos disso em todo o livro.

Só de Luís, o protagonista, há uma enormidade de passagens desse tipo. Entre as páginas 138 e 142, onde acontece a experiência sexual do menino Luís com a negra Umbelina (“que que a Umbelina queria? Parecia que queria comer, aniquilar o Luís... Babusou a cara de Luís. Nojenta!” – p. 140), há um longo trecho em que se misturam impressões interiores suas, ligadas ao convívio cotidiano com Lígia, Roberto, primo Rodrigues, seu Nunes, Peleu, Marciano, etc., tudo contraposto ao verdadeiro pavor em que se constituiu

o “ataque” de Umbelina. O mesmo ocorre nas seguintes páginas: 230-231, 236-238 e 343-345, em que as lembranças de Luís, especialmente de Lígia, por quem se apaixonara quando criança, misturam-se ao seu presente e ao mundo exterior.

Entre as páginas 387 e 398 é que temos realmente uma longa representação do ponto de vista da interioridade de Luís, trechos em que efetivamente temos fluxo de consciência, misturando-se passado e presente, mundo exterior e exterior, a situação social de Luís, a guerra, Mariazinha confundindo-se com Lígia, o lubuno cego, o “otomovelzinho” de Mariazinha, o dinheiro da loteria ganho por Etelvina, dois relógios parecendo a ele dois africanos selvagens, as estrelas do céu vistas como moedas de ouro, como a fortuna que Luís jogou fora, enfim, uma justaposição de elementos, momentos e pessoas importantes de sua vida que perpassam sua interioridade e que compõem sua existência. Neste longo trecho estão presentes praticamente todas as características da “estrada perdida”, e só não o reproduzimos aqui devido a sua enorme extensão. Só para citar um exemplo de tudo isso, o interessante é que nos devaneios de Luís é Mariazinha quem corre pelo mato com seu automovelzinho, tal qual o lubuno cego, em direção à pedreira. Ela é avisada do perigo por Lígia. E quando Luís acorda de seus delírios, tudo o que vê é Etelvina, a empregada, com quem acabara de transar após a malsucedida tentativa de roubar o dinheiro que estava embaixo da cama, o extremo da humilhação e do fracasso de Luís. E Etelvina ainda pergunta se Luís vai voltar no dia seguinte, ela, com sua “saia cor de saco, seios moles aparecendo no decote frouxo, trescalando catíngas, sorrindo o sorriso de poucos e esverdeados dentes” (p. 398).

Entre as páginas 322 e 325, a angústia de Luís é apresentada de uma forma muito interessante. De carona no automóvel de seu primo Roberto, ele sente o peso de todo o seu fracasso. Intercalado com os diálogos, diversas vezes ocorre o ponto de vista de Luís olhando pela janela do carro, o que dá ritmo à cena e intensifica a sensação de angústia da personagem.

Vejamos um pequeno trecho, só para exemplificar:

Roberto ri:

– Estás vendo que embalada rápida? Se ponho o pé no fundo assim na descida, somos capazes de levantar voo... V-8 é uma coisa muito séria...

Na janela aberta do auto veloz, a paisagem passa rápida. Árvores, árvores, casas, casas, guri na porta da casa, mulher gorda caminhando de chinelos, árvores, casas, árvores, casas, auto vindo em sentido contrário.

Roberto torna:

– No tempo que tinhas auto não havia V-8, não?

Casas, casas, esquina, guarda dando passagem com o braço estendido, bonde, casas, casas, namorados na porta, arvorezinhas, arvorezinhas, auto em sentido contrário. Luís responde:

– Havia o primeiro tipo. Muito feio. Não tinha a velocidade deste.

Roberto ri:

– Foste trouxa, hein, Luís?

Casarão maior, casas menores, arvorezinhas, bonde, auto em sentido contrário, trilhos paralelos e cintilantes indo, indo, outro guarda mandando parar.

[...]

– Estás vendo que embalada? (p. 322-323)

Outras duas personagens cuja interioridade é retratada de forma intensa e marcante são Peleu e Marciano. Há diversos trechos em que passado e presente, mundo exterior e interior se justapõem, seja em 1ª e/ou 3ª pessoas, muitas vezes confundindo-se as vozes narrativas. Uma passagem em especial é muito importante, entre as páginas 376 e 386, em que temos três situações apresentadas ao mesmo tempo, alternadamente, muitas vezes confundindo-se: (1) Marciano, agonizando, doente, num quarto, e suas angústias; (2) Peleu e as lembranças de sua “estrada perdida”, desde a Bahia até Porto Alegre; (3) e o namoro de Elmira, filha de Marica, com o noivo. O entrelaçar destas três situações é bem representativo do estilo de Telmo Vergara, a partir da justaposição de elementos do mundo exterior e interior.

O retrato da interioridade de Marciano e Peleu (assim como de praticamente todas as personagens com as quais isso acontece<sup>1</sup>) está geralmente associado à repetição de temas, passagens e palavras representativos de sua vida, seja do passado ou do presente, o que contribui de maneira significativa para a composição da ideia de “estrada perdida”. No trecho a seguir, em que Marciano sofre um acidente no trabalho, o mundo exterior se mistura à sua

---

<sup>1</sup> É o esfregar de mãos de Seu Nunes; os termos “cagarolas” e cadelíssima” utilizados pelo primo Rodrigues; as lembranças que Luís tem de Lígia; o fracasso de Marciano como jóquei; a trajetória de vida de Peleu, etc. Cada uma dessas situações é intensamente repetida ao longo da narrativa, possuindo inclusive um léxico característico que volta e meia reaparece na história, compoendo a “estrada perdida” e a interioridade das personagens.

interioridade, e ele se vê como um famoso jóquei, sonho perdido, não concretizado:

Se quisesse, Marciano era jóquei. Ora se era! Com os seus cinquenta e três quilos, com todas aquelas vitórias na cancha reta, na cancha reta do Passo da Cavallhada. O homem quis levá-lo pro Rio de Janeiro. Pagou-lhe a passagem de terceira. Marciano, quando o vapor apitou, saltou, fugiu rumo à mulata furada, à mulata bonita, de corpo cheio e morno... Muito burro, mulato besta... As corridas do Passo da Cavallhada [...] Os cascos dos dois cavalos, batendo na terra dura. Tarará-tará-tará-tará-tará... E os gritos do povaréu...

[...]

Marciano para, segurando-se à janela sem vidro. Olha, olha a paisagem verde, a planície interminável, com as torres quase imperceptíveis da Igreja de Viamão, apontando por sobre o verde escuro dos matos, o rio coleando sempre por entre recortes esfumados de morros.

Os olhos raiados de sangue demoram-se na planície interminável, que comporta todos os matizes do verde, que se alonga, faz a reentrância leve do vale, se alonga, se alonga, sempre verde, pontilhada das manchas de casas, dos quadrados de terra vermelha, dos quadrados dourados das roças de milho.

[...]

A planície, alongando-se, estendendo-se, é...é...é o prado imenso! As manchas brancas das casas são cavalos tordilhos, correndo, correndo no prado verde, no prado sem fim... Aquela casa mais adiante é o tordilho que vai na frente de todos, o tordilho inatingível, velocíssimo, o tordilho que é montado pelo grande, pelo incomparável jóquei Marciano...

A mão mulata, a mão calosa e trêmula abandona o apoio da ampla janela sem vidros. Os passos lentos, os passos vagamente gigantes aproximam Marciano da paisagem amável. Os olhos raiados de sangue fitam, fitam o imenso, o interminável prado verde, onde os tordilhos correm, correm, imóveis de tão distantes.

Os passos vagarosos e levemente gigantes aproximam Marciano, ainda mais, do prado interminável. Os passos vagarosos e levemente gigantes pisam o vazio, pisam o nada.

A terra dura do chão do Sanatório recebe o corpo frágil do jóquei Marciano, que se desprende da estrela-do-mar colossal e inerte. (p. 340-341)

A quarta parte do livro, já em 1938, é marcada pelas lembranças das personagens que sobreviveram ao passado, seja de suas vidas ou da cidade. É aí que temos com mais força o entrelaçamento do retrato cotidiano, do retrato psicológico e da modernização urbana. Luís, personagem principal do romance, já adulto, fracassou na vida. Herdou muito dinheiro do avô e gastou tudo. Ficou quase na miséria. Conseguiu um emprego de 4º escriturário do Tesouro. Seu salário era ridículo se comparado ao do primo Roberto, advogado rico e bem sucedido. As lembranças de sua infância, de seu amor por Lígia, enfim, de sua “estrada perdida”, passam a fazer parte de seu angustiante cotidiano e misturam-se às próprias mudanças da cidade.

Luís casou com Mira, uma moça pobre, com quem teve uma filha, Mariazinha. Ela quer um automóvel de brinquedo (“Papai eu tó esse otomovelzinho pá mim andá!” – p. 267). Luís, que já teve diversos automóveis de verdade, luxuosos, não tem dinheiro sequer para comprar o “otomovelzinho” para a filha. Sente-se um fracassado.

Vergara associa este fracasso à impossibilidade de Luís em desfrutar dos progressos materiais do mundo urbano, compondo seu retrato psicológico:

Luís estragou a sua vida, não soube caminhar pela estrada perdida, pela maldita estrada perdida... Olha! A primeira sessão daquele cinema terminou. Quanta gente, saindo... Muitos estão se dirigindo para os autos, enfileirados rente o passeio da praça. O zelador está abrindo a porta do vastíssimo, do lustrosíssimo Oldsmobile... O senhor alto e gordo e a senhora bonitaça entraram. O homem alto e gordo deu o níquel ao zelador, que fez uma curvatura rápida e embolsou o níquel no gesto hábil...

O Oldsmobile se foi silencioso [...]. E o Studebaker? E o Buick? E o Auburn de quase trinta contos? ‘Papai, eu tó esse otomovelzinho pá mim andá!’ Que barulho de autos saindo, afastando-se da praça, cortando a multidão, buzinando no concerto estridente e variado... Quanta gente foi ao cinema de auto... E os autos se afastam, rebrilhando, cheios de gente feliz, de gente sem problemas que foi ao cinema... Senhor! Senhor! Luís vai virar as costas para o lado do cinema, vai olhar o outro extremo da praça. O bonde passou, lá, veloz, entre os dois plátanos grossos, iluminados pela luz baça do foco branco. Daqui a pouco, Luís deverá pegar o bonde, se tocar para o arrabalde, rumo à casinha de aluguel [...]. (p. 266)

O agito do mundo urbano oprime Luís, que se sente perdido em meio a uma verdadeira “tempestade”, tempestade exterior e interior:

A passos largos, Luís enveredou pela rua menos movimentada, afastou-se da tempestade, da intensa, da inaudita tempestade, cujos relâmpagos teimosos continuam a brilhar nos inúmeros letreiros acesos, nas janelas iluminadas dos arranha-céus, nas portas abertas dos cafés e dos cinemas, nas vitrinas iluminadas, nas lâmpadas que cercam os cartazes dos cinemas, nos focos brancos dos combustores da praça, nas sinaleiras pálidas dos automóveis. A passos largos, Luís enveredou pela rua menos movimentada, afastou-se da tempestade, da intensa, da inaudita tempestade, cujos relâmpagos teimosos explodem em sons rascantes, em sons estrídulos, em sons agressivos e agudos, em klaxons estridentes, em apitos grossos de bondes, em campainhas tilintantes, em guinchos de trilhos, em vozes, em gritos, em pregões, em zum-zuns, em tuc-tucs distantes de embarcações cortando o rio próximo, em silvos perdidos de trens forasteiros.

A passos largos, Luís foge da tempestade (p. 267-268).

A iminência de início da 2ª Guerra é relacionada à própria vida fracassada de Luís. Afinal, o que seria a guerra da Europa perto da “guerra interior” de um homem:

Sim, sim, lá na Europa os homens estão com vontade de se destruir uns aos outros. Guerra! Guerra! Bombas! Petardos! Gazes! Horrível, na verdade. Porém, muito mais horrível é um homem chegar aos trinta e dois anos e verificar que destruiu a própria vida, lentamente, fez a guerra a si próprio, jogou sobre si mesmo bombas e mais bombas, destruiu-se, ficou igualzinho a uma cidade arrasada... Isso sim é que é horrível! A guerra não é nada, comparada a um homem que se destruiu a si próprio... Um homem que não soube andar pela sua estrada, um homem que não soube andar pela *estrada perdida*, como vovô Ferreira chamava a vida... (p. 264-265)

Já em 1938, o negro Peleu lamenta as agruras da “estrada perdida”. Telmo Vergara parece dar “luz” ao aspecto humano de suas personagens, embora a morte seja um apagar da luz da vida:

Mister Charles, louro, alto, de óculos, morreu na estranja distante... Mister Charles morreu, Tomásia, doutor Ferreira, dona Ritoca, doutor Rodrigues, dona Sinhá, Umbelina, os três filhos do Marciano – todos

morreram... Pulmão, coração, gripe espanhola, água de poço velho, mosquito queimado, caimbra de sangue – tudo foi levando os homens, as mulheres, os meninos, as meninas, os brancos e os negros, para a terra desconhecida, de onde não se volta mais... A morte leva a gente, acaba com a gente, apaga a gente, como...como...como a lâmpada do Senhor do Bom-Fim, quando Marica esquece de renovar o azeite... A gente se apaga como a lâmpada... Mas não devia ser assim! Está errado! Pelo menos, as pessoas boas não deviam morrer... (p. 381)

Para Luís, a nova Igreja de Santo Antônio do Partenon, enorme, colossal, indício do progresso urbano de Porto Alegre, é muito diferente da igreja de sua infância, em cujos arredores brincava com Lígia e Roberto. A paisagem está mudada. Os cabelos de Mariazinha são bem diferentes dos cabelos de Lígia. Essa nova paisagem, interior e exterior, em que se misturam aspectos pessoais e existenciais às alterações advindas da modernização urbana, impede que Luís rememore com perfeição os traços de sua “estrada perdida”. Temos aí a completa combinação entre a modernização urbana e o retrato psicológico:

Como está diferente, a igreja, como é diferente da igreja daquele tempo! A igreja branca e pequena, com a cruzinha de ferro no topo – desapareceu. Floriu na igreja imponente, floriu na igreja colossal, cuja torre quadrada e alta, se ergue, majestosa, cheia de orgulho. É outra, a igreja!... E a igreja branca, de cruzinha no topo? E... e... – mas que nitidez, meu Deus! – e Luís correndo atrás de Roberto, e Lígia, inatingível, agílimo, fugindo de Luís!... E, depois, o cansaço, o descanso nos degraus de laje da igreja, com a paisagem esfumada da cidade distante, com as torres erguidas da Igreja das Dores, com o rio serpenteando por entre o recorte verde das ilhas fronteiras... Lígia. Os cabelos longos e negros de Lígia, os cabelos bem diferentes dos cabelos louros de Mariazinha... Os grandes olhos negros de Lígia... O riso de Lígia... Mas... mas, como era o rosto de Lígia, com todos os detalhes? Moreno era. Mas como era, no todo? Como era? Será possível que Luís não se lembre do rosto de Lígia? Como era o rosto de Lígia? (p. 289)

O livro termina com o casamento de Peleu, na Igreja de Santo Antônio do Partenon. Há muito tempo amigado com Siá Marica, eles resolvem se casar, para que ela não tenha problemas financeiros no caso de morte do “macaco velho”. Peleu fica confuso. Casar, com mais de noventa anos? O que pensaria a Tomásia, a falecida, lá do céu? A confusão interior de Peleu mistura-se ao

cotidiano da urbe. Peleu se sente sufocado pela angústia e pelos ruídos da cidade. Mais uma vez confundem-se retrato do cotidiano, retrato psicológico e modernização urbana:

Os olhos embaciados de Peleu, os olhos velhos e sem vida, fitam o azul da manhã quente e clara, aparecendo, limpo, numa faixa estreita, por entre o cimo dos arranha-céus...

[...]

– Sinhô do Bom-Fim!

Esse zum-zum, esse vozerio, essas campainhas, esses guinchos, esses klaxons esganiçados, esse rumor de multidão caminhando apressada... Como a cidade mudou! Essa gente, acotovelando, roçando, quase derrubando, quase pisoteando Peleu – essa gente é hostil... Essa gente na verdade quer matar o negro velho, quer aniquilá-lo! Esse zum-zum tinindo nos ouvidos do negro velho, esse rumor de campainhas, de guinchos, de metais se partindo, de klaxons esganiçados, de vozes desencontradas, de tacões de sapatos, de tantos, de incontáveis tacões de sapatos, – esse barulho vai arrebentar a cabeça do negro velho... Essas casas tão compridas, tão altas, essas casas duras e rijas vão cair, vão soterrar, vão sepultar o negro velho...

– Sinhô do Bom-Fim!

[...]

– Como a cidade mudou! (p. 356-357)

Na saída casamento de Peleu, Luís desce as escadarias da Igreja de Santo Antônio do Partenon abraçado a Mira e Mariazinha, e vislumbra a paisagem do alto do morro, que também é sua paisagem interior, de sua estrada perdida. Telmo Vergara parece “pintar” esta paisagem, através de uma descrição quase fotográfica, destacando a incidência de luz sobre os motivos retratados:

Luís olha a paisagem incendiada de luz. Olha a cidade distante, lá em baixo, com claros-escuros nos relevos das casas, com reflexos nas janelas faiscantes, a cidade eriçada de chaminés de fábricas e de vultos de arranha-céus, a cidade erguendo as eternas torres da Igreja das Dores, a cidade embaciada de distância, a cidade avançando rio dentro na península tímida, a cidade abraçada pela faixa azul-claro dos rios, dos rios que confluem, formam o rio único e grosso, o rio que ziguezagueia, que serpenteia, que desliza reto e firme, que se imiscui entre os recortes verdes das ilhas.

[...] Luís, Roberto e Lígia. [...] aqui neste mesmo lugar. [...] Lígia. Lígia correndo, os cabelos esvoaçando soltos ao vento... Naquele dia, sentados aqui neste lugar, eles olhavam a cidade distante, a cidade bem menor, a cidade sem arranha-céus, mas com as mesmas torres da Igreja das Dores, com o mesmo sol intenso, com o mesmo rio faiscando ao sol. (p. 415-416)

Luís rememora tudo isso e chega à conclusão de que “o trecho inicial da estrada perdida é que é lamentado... Já o meio é asqueroso, é execrável [...]” (p. 416) Só lhe resta a companhia de Mira e Mariazinha, enquanto vislumbra a paisagem interior e exterior de sua “estrada perdida” e da Porto Alegre que não existe mais, descendo os degraus da Igreja de Santo Antônio do Partenon e avançando “na direção da cidade afastada, na direção do rio faiscante”. (p. 417)

Nesta paisagem vista por Luís das escadarias da igreja temos uma espécie de síntese das características da obra de Telmo Vergara, relacionadas à ideia de “estrada perdida” e à confluência entre modernização urbana, retrato psicológico e retrato cotidiano, entremeados de uma terna, mas amarga, nostalgia, repleta de lirismo, com que o autor descreve suas personagens e situações e afirma seu estilo como escritor.

Numa “estrada” marcada pela morte física de diversas personagens, parece que o que mais importa e o que mais abala a todos são as “mortes em vida”. É a existência vista como “estrada perdida” e representada literariamente através do fluxo de consciência das personagens do livro, que, presas ao passado e a um presente de fracassos materiais e imateriais, parecem querer retornar a um tempo que inevitavelmente não volta jamais.<sup>2</sup>

## Referências

ABRÃO, Janete Silveira. **Banalização da morte na cidade calada**: a hespanhola em Porto Alegre, 1918. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

---

<sup>2</sup> Este trabalho, em parte, foi objeto de análise de minha tese de Doutorado em Literatura (“A Estrada Perdida de Telmo Vergara”), defendida no PPG em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2006, sob orientação do Prof. Luís Augusto Fischer. Além disso, também está ligado ao projeto de pesquisa “Intimismo e morte na literatura brasileira da primeira metade do século XX”, coordenado por mim na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), reunindo alunos de graduação interessados no tema e envolvidos com os programas de iniciação científica da Universidade.

“Gripe hespanhola”, morte e subjetividade na *Estrada Perdida* de Telmo Vergara

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e Outros. Recife: McGraw-Hill, 1976.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TORRESINI, Elizabeth Rochadel. **Editora Globo**: uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

VERGARA, Telmo. **Estrada perdida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Recebido para publicação em 8 nov. 2010.

Aceito para publicação em 14 mar. 2011.



RESENHA



## Traduções de Cioran são relançadas no Brasil

Alexandre Soares Carneiro\*

“Gosto de ler como lê um porteiro de edifício: identificar-me ao autor e ao livro. Qualquer outra atitude me faz pensar no dissecador de cadáveres.” A frase de Emil Cioran (Rasinari, Romênia, 1911 – Paris, França, 1995) sugere, senão um modelo de leitura, ao menos uma estratégia de liberação para a leitura. Ela indica, de toda forma, o contágio entre leitor e autor como disposição válida para a abordagem de sua própria obra, ou senão da porção mais importante dela, produzida em francês por este romeno transplantado para Paris à altura da II Guerra Mundial. Trata-se de aceitar sem pejo um convite à identificação que ali se refaz a cada momento, e tirar as consequências desta interpretação “selvagem”. Pois à parte o incômodo moral que seu pessimismo radical provoca, ou justamente ao tirar um partido inteligente dele, sua voz sedutora, pessoal e humorada promove um encontro dos mais estimulantes, numa espécie de cinismo festivo, de desespero tônico, que qualquer esforço de análise fria ou especializada viria comprometer.

No mesmo sentido, ganha-se bastante ao ler suas entrevistas, diários e cartas, pouco a pouco editados desde seu falecimento em 1995. Acaba de sair na França, por exemplo, parte de sua correspondência com o poeta suíço Armel Guerne (*Lettres, 1961-1978*, Paris, Ed. L’Herne, 2011), e pode-se prever a continuidade da publicação de seus “diários” (*Cahiers, 1957-1972*, Paris, Ed. Gallimard, 1997), agora que novos cadernos foram encontrados, de forma um pouco surpreendente – por uma nova moradora do antigo apartamento em que viveu. Suas entrevistas (*Entretiens*, Gallimard, 1995) nos oferecem lúcidos exercícios de autocompreensão de sua obra e de sua personalidade. Indagar-se sobre o homem que nesses textos se mostra de modo mais espontâneo é, além de satisfazer uma curiosidade legítima, um modo de apurar o ouvido e reorientar a percepção para o tom autoral das obras publicadas em vida. Desta

---

\* Professor Assistente-Doutor. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). <alex@iel.unicamp.br>.

forma se pode avaliar melhor a finura estilística e o *humour* que a marcam, diapasão particular em que se combinam uma consciência aguda tanto da língua como da existência (“Dever de lucidez: alcançar um desespero *correto*, uma ferocidade apolínea.” In: *Silogismos da amargura*. 2. ed. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 27).

Ora, essas obras estão marcadas justamente pela experiência do registro de si, do exercício do autoconhecimento, como indicam alguns dos títulos relançados em tradução no Brasil: *Breviário de decomposição* (sua estreia em língua francesa, e que originalmente se chamaria *Exercícios negativos*), *Silogismos da amargura*, *Exercícios de admiração*. Ficção literária, está certo, mas alheia à artificialidade dos jogos intelectuais, e avessa às explicações indiretas, portanto nulas. “Os filósofos escrevem para os professores, os pensadores, para os escritores” (*Écartelement*).

Não obstante, foi na figura de um professor universitário que Cioran encontrou no Brasil seu tradutor ideal: José Thomaz Brum, da Universidade Católica do Rio de Janeiro, que na França se dedicou a aprofundar seus estudos sobre Schopenhauer e Nietzsche (matrizes importantes do pensamento de Cioran) sob a orientação de Clément Rosset, autor ele próprio de um interessante texto sobre o escritor romeno (“O descontentamento de Cioran”. In: *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000). Mais do que isto, Brum teve a oportunidade de trabalhar diretamente com o autor em alguns dos textos e depois cartear com ele. Essas traduções surgiram pela primeira vez no Brasil justamente em um momento de redescoberta europeia de Cioran, que tem seu pico no final dos anos 1980. Hoje, no mundo todo, volta-se a falar de Cioran, mesmo na Universidade, em que pesem as resistências naturais contra este antigo simpatizante do nazismo, depois convertido em uma espécie de cético atormentado – em última instância um contentor de toda forma de crença; o que tampouco contribuirá para sua assimilação em um ambiente onde a religiosidade sobrevive entre tipos diversos de engajamento militante, ampliando para as humanidades, e para os estudos literários em particular, os tentáculos daquele maçante “império do bem” sobre o qual discorria há alguns anos o ensaísta francês Phillippe Murray.

Aproveitando a ocasião do centenário de nascimento daquele que lamentou o inconveniente de ter vindo ao mundo, a Editora Rocco, do Rio de Janeiro, relança agora essas traduções (infelizmente sem uma revisão editorial mais completa, para além da atualização ortográfica). Aqui e ali podem surgir dúvidas sobre as traduções de Brum, publicadas no Brasil a partir de 1988

(e praticamente esgotadas), mas elas são em geral precisas, e preservam na medida do possível a fluência e a sutileza de tom da língua original. Os quatro títulos relançados (além daqueles acima mencionados, reedita-se também o importante ensaio *História e utopia*) oferecem ao leitor local um roteiro que resume bastante bem o itinerário existencial e literário do emigrado romeno em Paris. Mesmo que representem uma parcela no fundo pequena da obra francesa de Cioran (prestes a ser nobilitada, no seu país de adoção – ou na língua que passou a habitar, como talvez preferisse –, pela *Bibliothèque de la Pléiade*, a famosa coleção da Gallimard), eles cobrem, em um arco de quase quatro décadas, os subgêneros principais deste tipo de prosa poética que o tornou conhecido.

Assim, o leitor brasileiro poderá começar pelo *Breviário de decomposição*, de 1949, sua primeira obra em francês, já o dissemos, que o projetou como um representante contemporâneo, com toques de existencialismo, da venerável tradição dos *moralistes*. O sucesso literário e o prestígio que este livro de ensaios curtos lhe garante de imediato não devem fazer esquecer o fiasco inicial de sua segunda obra francesa (*Silogismos da amargura*, de 1952), volume de aforismos e fragmentos filosóficos cuja reedição em formato *pocket*, em 1987, foi decisiva para a popularidade tardia do autor, angariada sobretudo entre os jovens (como explicará em carta ao tradutor que podemos ler na edição brasileira); popularidade que já desistira de buscar, e sobre cuja dupla face – as oportunidades do fracasso, os desconfortos do sucesso – continuamente refletirá.

*História e utopia* (1960) é um ensaio de maior fôlego, dividido em partes semiautônomas. O volume abre com a famosa “Carta a um amigo longínquo”, onde expõe magnificamente, a um antigo camarada romeno (o filósofo Constantin Noica, 1909-1987), as complexidades de sua “conversão” ao francês, para depois abordar, por um viés ao mesmo tempo político e pessoal, seu distanciamento do país natal (então sob uma daquelas sombrias ditaduras da “Cortina de Ferro”), num confronto lúcido com as condições de vida encontradas em uma democracia ocidental; democracia que vê “extenuada”, e onde de boa vontade se acomoda à situação de apátrida. Leem-se como um desenvolvimento natural desta comunicação entre amigos as passagens que conduzem até a resenha, empreendida mais à frente, de uma produção que execra: a literatura utópica. O conjunto se apresenta como um esforço de compreensão dos impulsos profundos que trabalharam um século de cujas quimeras sangrentas o autor se vê condenado a se desgarrar, uma vez intuídas

as camadas submersas de rancor que animaram o ideário-mestre dos grandes entusiasmos, pessoais e coletivos, que conhecera com intimidade.

Essa espécie de ascese individual – o exílio, o distanciamento da família e do passado, o desengajamento do presente, a desilusão com o futuro; o cultivo da solidão, da ociosidade, da obscuridade e ao mesmo tempo a autoimposição delirante (mas bem-sucedida!) de rivalizar com os clássicos franceses – recebe uma inflexão ainda mais generosa (pois a tradição utópica, apesar das propriedades eméticas da literatura a ela associada, acaba merecendo como que um reconhecimento paradoxal) nos seus *Exercícios de admiração*, de 1986, penúltima obra publicada em vida. Trata-se de um conjunto de “Ensaio e Perfis” em que revê seus encontros pessoais e espirituais com escritores como Valéry, Weininger, Michaux, Fondane, Beckett, Ceronetti, entre outros. São textos cálidos, e ao mesmo tempo contidos, em que o autor se revela em suas meditações de leitor intuitivo, capaz de associações originais e julgamentos agudos. E é num brilhante texto sobre Borges que sua utopia pessoal é finalmente confessada: “uma humanidade sem dogmas e sem sistemas”, em que cada um tomasse como modelo o escritor argentino, “um dos espíritos menos pesados que já existiram, o ‘último dos delicados’” (*Exercícios de admiração*, tradução de José Thomaz Brum, p. 103,).

Será este Cioran ensaísta, em certos aspectos identificável a Borges, que certamente mais interesse despertará entre os *amateurs* da literatura que possam ter sobrevivido à atual avalanche do discurso teórico, e mantido algum sentido de orientação em meio à tagarelice midiática contemporânea. Porém, o autor talvez permaneça mais conhecido pelos adeptos do aforismo aparentemente fácil, cujo tom de desencanto nem sempre se compreende bem (isto é, para além da banalidade das “teses” apresentadas) quando não se captura sua vertente espiritual (Marc Fumaroli, “*Cioran ou la spiritualité de la décadence*”. In: *Commentaire*, vol. III, n. 11, p. 472, 1980) e mesmo mística; além, naturalmente, de seu caráter de “jogo de linguagem”.

Aludimos a algumas dúvidas a respeito das traduções para o português. São opções estilísticas ou vocabulares que suscitam algumas interrogações, apenas isto. De se lamentar são alguns erros editoriais, tanto mais por surgirem em passagens decisivas para a apreensão do significado geral do pensamento do autor. Citemos alguns daqueles que pudemos localizar.

– No *Breviário de decomposição*, em um texto chamado “Adeus à filosofia”, esta disciplina é estigmatizada como mera “inquietude impessoal,

refúgio nas ideias anêmicas [...] recurso de todos os que se esquivam à exuberância corruptora da vida”. Na página 69 da edição brasileira o “impessoal” tornou-se “pessoal”, nítido descuido de revisão que enfraquece a alusão a este dever extremo de autenticidade que o escritor Cioran se esforçará por afirmar ao longo de sua produção;

– Na versão brasileira dos *Silogismos da amargura*, um fragmento de espírito semelhante – uma diatribe cética contra o Professor (“Nunca se criticará demasiado o século XIX por haver favorecido essa corja de glosadores, essas máquinas de ler, essa malformação do espírito que encarna o Professor...”) – é indevidamente separado do parágrafo que o complementa (o trecho que começa com a frase “Ver tudo do exterior, sistematizar o inefável, não olhar nada de frente, fazer o inventário da visão dos outros!” (*Oeuvres*, Gallimard, p. 751);

– Finalmente, no importante texto de autointerpretação redigido em 1978 para uma reedição da versão alemã do *Breviário de decomposição* (traduzida em 1953 por Paul Celan), e reproduzido nos *Exercícios de admiração* (“Relendo...”), Cioran volta a fazer considerações sobre a língua francesa, e a descreve, a certa altura, como “un exercice d’ascèse ou plutôt comme un mélange de camisole de force et de salon” (*Oeuvres*, Gallimard, p. 1630). Na página 129 da tradução brasileira a última expressão é vertida como “mescla de camisa de força e camisa social”, o que elimina a alusão a esta instituição francesa – o salão – historicamente decisiva para a constituição de um ideal “clássico” de língua, mito central de uma sociabilidade mundana intuída pelo autor como escola de ceticismo e espetáculo cultural de frivolidade e *esprit* – sem o qual não se entende sua devoção quase maniqueísta ao idioma de La Rochefoucauld e de Chamfort.

Não se trata de sonhar, como o próprio Cioran, “com um mundo onde se morresse por uma *virgula*”, ou de pensar, também com ele, que devemos tudo corrigir, “até os soluços” (*Silogismos da amargura*); trata-se apenas de incitar um diálogo com os leitores levando em conta a importância dos cuidados com a escrita, a tradução e a edição. De toda forma, em um país em que os profissionais do livro, do ensino e da “pesquisa” às vezes se revelam estranhamente desprovidos da consciência das palavras, a tradução em geral bem cuidada de José Thomaz Brum e o empenho da Editora Rocco em reeditar este pensador e asceta do verbo que foi Cioran merecem, antes de mais nada, nosso reconhecimento.

## Referências

Cioran, E. **Breviário de decomposição**. [Tradução de José Thomaz Brum]. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Exercícios de admiração**. [Tradução de José Thomaz Brum]. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Silogismos da amargura**. [Tradução de José Thomaz Brum]. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Utopia e história**. [Tradução de José Thomaz Brum]. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

Recebido para publicação em 27 ago. 2011.

Aceito para publicação em 30 ago. 2011

## **Normas para encaminhamento de trabalhos**

UNILETRAS é uma revista científica semestral do Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, destinada à divulgação de trabalhos total ou parcialmente inéditos concernentes a questões de Letras. Está aberta a colaborações nacionais e estrangeiras.

A revista submeterá anonimamente os originais a dois membros do Conselho Editorial, cujos nomes permanecerão em sigilo. Com base nos pareceres emitidos, o Conselho Executivo da UNILETRAS poderá recusar ou rerepresentar os trabalhos aos autores com sugestões para que sejam feitas alterações necessárias no texto e/ou para que os adaptem às normas editoriais da revista.

### **Quanto à apresentação de trabalhos:**

- Os artigos deverão ser anexados no sistema de editoração de revistas pelo site <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/index>. Solicitamos aos autores que, ao submeterem o artigo ou resenha, preencham o cadastro completo (metadados).
- Indicar, após o nome do autor, a instituição de origem.
- Incluir resumo do trabalho, abstract, palavras-chave e keywords, nesta mesma ordem. (o resumo pode ser em inglês, espanhol ou francês e as palavras-chave também)
- O artigo deve ter no mínimo 10 e no máximo 20 páginas.
- O original deve desenvolver-se na seguinte sequência: título do trabalho em Português e em língua estrangeira, nome(s) do(s) autor(es), abstract, resumo, palavras-chave, keywords, corpo do trabalho, anexos e referências bibliográficas.

### **Formatação:**

- A fonte deve ser Times New Roman, tamanho 12; espaçamento 1,5; margens superior e esquerda 3 cm e inferior e direita 2,5 cm.
- O número de páginas fica a critério do(s) autor(es) podendo chegar até 20 páginas. As resenhas não deverão ultrapassar a 4 laudas.
- Referências bibliográficas: devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor seguindo a normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), n.6023. Referenciar somente as obras mencionadas no trabalho.
- As notas devem ser de rodapés reduzidas ao mínimo numeradas a partir de 1, no caso de citação usar sistema AUTOR, data.
  - Para os destaques, usar preferencialmente itálico.

- Tabelas, gráficos, desenhos, quadros e árvores devem ser encaminhados separadamente, indicando no texto onde devem ser inseridas.

A UNILETRAS detém o copyright dos trabalhos a ela submetido. Os trabalhos submetidos à Revista UNILETRAS não devem, sob hipótese alguma, ser retirados depois de iniciado o processo de avaliação.

**Revista UNILETRAS**

Editora da Revista – Profa. Dra. Marly Catarina Soares

Fone: 42-3220-3376

Departamento de Letras Vernáculas

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Praça Santos Andrade, 1, Bloco B 84030-900 - Ponta Grossa-PR

e-mail: [marlycs@uepg.br](mailto:marlycs@uepg.br) ou [marlycs@yahoo.com.br](mailto:marlycs@yahoo.com.br)

**Composição**  
Editora UEPG

**Impressão**  
Imprensa Universitária

