

UNILETRAS

LINGUAGENS EM TRÂNSITO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR

Carlos Luciano Sant'Ana Vargas

DIRETOR DO SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Luis Fernando Cerri

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Eliane Santos Raupp

UNILETRAS

EQUIPE EDITORIAL

Marly Catarina Soares

Lucan Fernandes Moreno

REVISOR ORTOGRÁFICO

Marly Catarina Soares e Lucan Fernandes Moreno

CONSELHO EDITORIAL

Agnès Levécot - Sorbonne - Paris	Maria Tereza Amodeo - PUCRS
Alexandre Soares Carneiro - UNICAMP	Orna Messer Levin - UNICAMP
Clarice Nadir Von Borstel - UNIOESTE	Pedro Carlos Louzada Fonseca - UFG
Danglei de Castro Pereira - UEMS	Regina Dalcastagnè - UnB
Fernando de Moraes Gebra - UNILA	Rosane Cardoso - UNIVATES
Luciana Marino do Nascimento - UFAC	Rozana Aparecida Lopes Messias - UNESP/ASSIS
Luís Isaías Centeno do Amaral - UFPEL	Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Marcus Vinicius de Freitas - UFMG	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Maria Cristina de Almenida Mello Laranjeira - UC	Valdirene Zorzo-Veloso - UEL
Maria Cristina Fernandes Salles Altman - USP	Vilson Leffa - UCPel
Maria Marta Furlanetto - UFSC	

COMISSÃO DE AVALIADORES

Allan Valenza de Silveira - UFPR	Marcos Barbosa Carreira - UEPG
Antônio João Teixeira - UEPG	Maria Marta Furlanetto - UNISUL
Clarice Nadir von Borstel - UNIOESTE	Naira de Almeida Nascimento - UFTPR
Clóris Porto Torquato - UEPG	Rosana Apolônia Harmuch - UEPG
Daniel de Oliveira Gomes - UNICENTRO	Sebastião Lourenço dos Santos - UEPG
Elódia Constantino Roman - UEPG	Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Genilda Azerêdo - UFPA	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Jane Kelly Oliveira - UEPG	Ubirajara Araujo Moreira - UEPG
Keli C. Pacheco - UEPG	Valeska Gracioso Carlos - UEPG
Luísa Cristina dos Santos Fontes - UEPG	

ISSN 0101-8698

UNILETRAS

LINGUAGENS EM TRÂNSITO

V. 38, N. 1

Editora
UEPG

CAPA
Viviane Motim

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Marco Wrobel

TIRAGEM
500 exemplares

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

Anual de 1979-2007.
Semestral 2008-.

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

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

REVISTA INDEXADA EM

GEODADOS: Base de dados da UTFPR

CLASE: Base de Datos Bibliográfica de Revistas de Ciencias Sociales y Humanidades da
Universidade Nacional Autónoma de México

RCAAP: Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal

UNILESTE: www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html

UNIVILLE: www2.univille.edu.br/biblioteca

QUALIS CAPES

CORRESPONDÊNCIA/DISTRIBUIÇÃO/PERMUTAS

Revista Uniletras
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Departamento de Estudos da Linguagem
Praça Santos Andrade, nº 1
Ponta Grossa – Paraná – 84010-919
Fone: (42) 3220-3191
E-mail: uniletras@uepg.br
<http://www.revista2.uepg.br/index.php/uniletras>

Permutas: intercambio@uepg.br
uniletras@live.com

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

SUMÁRIO

7 **Apresentação**

DOSSIÊ TEMÁTICO **LINGUAGENS EM TRÂNSITO**

11 O USO DA CONSTRUÇÃO BITRANSITIVA DO INGLÊS: ESTUDO COMPARATIVO
BASEADO EM CORPUS DE FALANTES NATIVOS E APRENDIZES BRASILEIROS DE
INGLÊS

Vanessa Cristina Oliveira Wright

21 DICIONÁRIOS BILÍNGUES ESCOLARES: O TRATAMENTO DADO AOS FALSOS
AMIGOS

Valeska Gracioso Carlos

39 A ADAPTAÇÃO DA IMAGEM EM FACE DE INTERLOCUTORES DISTINTOS: O USO DE
MECANISMOS DE EFEITO CORTÊS

Gabriela Colbeich da Silva

53 CECÍLIA MEIRELES E AS POSSIBILIDADES DE TURISMO NO BRASIL

Luís Antônio Contatori Romano

71 A EXPRESSIVIDADE DOS FONEMAS DA LÍNGUA PORTUGUESA

Donizeth Aparecido dos Santos

83 A ARTE COMO EXPERIÊNCIA DA INSATISFAÇÃO EM O *RETRATO DE DORIAN GRAY*,
DE OSCAR WILDE

Rosana Arruda de Souza

TEMA LIVRE

- 101 UMA BREVE INCURSÃO SOBRE AS ARTES PLÁSTICAS NA OBRA DE
MACHADO DE ASSIS
André Teixeira Cordeiro
- 115 A REPRESENTAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO NO CONTO *ROMANCE NEGRO*, DE
RUBEM FONSECA
Carine Maria Angst
Pablo Lemos Berned
- 133 A ÚLTIMA CEIA DO CLUBE DO PICADINHO - UMA ANÁLISE DO LIVRO *O CLUBE
DOS ANJOS*, DE LUIS FERNANDO VERISSIMO
Carolina Veloso
- 149 A IMPORTÂNCIA DA CULTURA E DA IDENTIDADE EM SALA DE AULA DE LÍNGUA
ESTRANGEIRA
Heloisa Scalise Taques Fonseca

RESENHA

- 159 ANTONIO CASTILLO GÓMEZ. *LIVROS E LEITURAS NA ESPANHA DO SÉCULO
DE OURO*, COTIA, ATELIÊ EDITORIAL, 2014. PREFÁCIO DE MARISA MIDORI
DEAECTO. TRADUÇÃO DE CLAUDIO GIORDANO.
Alexandre Soares Carneiro

APRESENTAÇÃO

As diferentes faces dos estudos sobre linguagem têm tomado cada vez mais espaço nas instituições acadêmicas, haja vista a retomada desta temática nos cursos de Pós-Graduação que se estabeleceram nas Universidades nestes últimos anos. Para compor este dossiê pensamos no trânsito que se instaura quando se pensa no tema “linguagem”. Seja para consolidar/diferenciar/discriminar relações sociais, seja para persuadir/dominar/governar, a linguagem transita entre os falantes para cumprir uma missão que lhe foi atribuída. Nosso interesse em propor o dossiê “Linguagens em trânsito” é dar visibilidade a um processo que há muito tem se destacado nas diversas áreas do conhecimento. O volume 1 do número 38 da Revista Uniletras reúne reflexões, discursos, debates e discussões sobre os diferentes trânsitos delineados pela linguagem estabelecida pelos falantes de acordo com o propósito almejado em diferentes tipos de produção linguística ou literária, através de recursos de composição textual, do uso comum ou do processo comunicativo.

Os trabalhos recebidos correspondem às variadas abordagens de estudos ligados à Linguística e à Literatura. Nas páginas que compõem o Dossiê temático estão artigos que versam sobre os diferentes usos da linguagem como nos mostra Vanessa Cristina Oliveira Wright em seu artigo “O uso da construção bitransitiva do inglês: estudo comparativo baseado em corpus de falantes nativos e aprendizes brasileiros de inglês”. A autora traz um estudo comparativo entre falantes nativos e aprendizes brasileiros de inglês. Seu objetivo aponta a frequência com que os aprendizes brasileiros utilizam a construção bitransitiva V SN SN e busca comprovar uma possível influência da língua materna, com a presunção de que os aprendizes dariam preferência à construção com o SPrep, em detrimento da construção V SN SN. Valeska Carlos Gracioso propõe analisar o tratamento dado aos Falsos Amigos em três Dicionários Bilíngues Escolares de Espanhol/Português e Português/Espanhol. A proposta do artigo “A adaptação da imagem em face de interlocutores distintos: o uso de mecanismos de efeito cortês”, é examinar duas interações presentes na propaganda Surpresa em uma loja VIVO, que faz parte da ação #TAMOCONECTADO de uma operadora brasileira de telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura por meio das noções de imagem pública e dos mecanismos de (de)cortesia advindas da Pragmática (BROWN e LEVINSON, 1978) e da Sociologia (GOFFMAN, 1959). A autora Gabriela Colbeich da Silva objetiva demonstrar a compreensão do que leva um dos clientes da VIVO, quando em presença de Luiz Felipe Scolari – atual técnico da Seleção Brasileira –, a modificar sua segunda resposta a um mesmo questionamento acerca de seu ponto de vista sobre a Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol 2014. A análise tem como foco o efeito provocado pelo uso de mecanismos atenuadores que esboçam uma imagem cortês através de uma metodologia baseada no paradigma indiciário.

O artigo “Cecília Meireles e as possibilidades de turismo no Brasil” apresenta outro trânsito da linguagem promovido pela conhecida poetisa no papel de editora de uma revista publicada em *Língua Inglesa*. O autor Luís Antônio Contador Romano encaminha suas reflexões para mostrar Cecília Meireles não apenas como editora de uma revista para o mero turista, mas para “o viajante contemplativo e curioso em relação às complexidades culturais do lugar que se dispõe a visitar”. O autor Donizeth Aparecido dos Santos desenvolve seu artigo a partir do estudo da estilística fônica com destaque ao trabalho de Charles Bally no reconhecimento da potencialidade expressiva dos fonemas. Com base nos estudos de abordagem estilística de autores como José Lemos Monteiro, Mattoso Câmara Jr., Nilce Sant’Anna Martins e Silveira Bueno, o autor apresenta suas reflexões sobre a potencialidade expressiva dos fonemas da língua portuguesa, observando as possíveis sugestões sonoras que vogais e consoantes possuem nesse idioma. Como parte imprescindível de seu artigo, Donizeth apresenta uma análise estilística da letra da música “Meu bem-querer”, do cantor e compositor Djavan. As sugestões fônicas presentes em alguns dos principais vocábulos do texto, com a associação ao significado semântico dos mesmos e também à mensagem que a canção transmite são as possibilidades de leitura da expressividade da estilística fônica proporcionadas pelo autor. Encerrando o dossiê temático deste volume temos o artigo “A arte como experiência da insatisfação em o retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde”, de autoria de Rosana Arruda de Souza. Seu objetivo na trajetória do estudo é refletir sobre do sentido autoral e a transitabilidade de sentidos de uma obra artística. Conclui em seu estudo que a modificação do retrato resulta de um movimento de interpretações, do jogo entre o fictício e o imaginário em que o leitor se instala.

A seção de Tema Livre conta com quatro artigos que versam sobre diferentes temas; a incursão das artes plásticas na literatura; análise das estratégias literárias no conto *Romance Negro*, de Rubem Fonseca, análise dos elementos bíblicos presentes na obra de Luís Fernando Veríssimo e uma discussão sobre questões relativas à cultura e identidade “visando despertar o professor de língua estrangeira para a importância da consciência cultural, para se fazer entender e para entender o ‘outro’”.

Os artigos aqui publicados trazem reflexões através dos diversos enfoques trazidos pelos seus colaboradores que induzem a debates e discussões sobre os variados aspectos que circundam as relações que se configuram pelo trânsito da linguagem.

A todos e a todas desejamos boas leituras.

Marly Catarina Soares

DOSSIÊ TEMÁTICO
LINGUAGENS EM TRÂNSITO

O USO DA CONSTRUÇÃO BITRANSITIVA DO INGLÊS: ESTUDO COMPARATIVO BASEADO EM CORPUS DE FALANTES NATIVOS E APRENDIZES BRASILEIROS DE INGLÊS

THE USE OF DITRANSITIVE CONSTRUCTIONS OF ENGLISH: A COMPARATIVE STUDY BASED ON ENGLISH NATIVE SPEAKER AND BRAZILIAN LEARNER CORPORA

Vanessa Cristina Oliveira Wright*

RESUMO: Este trabalho investigou o uso da construção bitransitiva por aprendizes brasileiros de inglês e comparou-o com o de falantes nativos do inglês. Para tanto, utilizamos dois *corpora* de escrita acadêmica. O *corpus* de aprendizes selecionado foi o BR-ICLE (160.000 palavras), e o *corpus* de falantes nativos selecionado foi o LOCNESS (320.000 palavras). Para fazer a seleção e análise dos dados utilizamos a ferramenta WordSmith tools. Trabalhamos com o conceito de gramática de construção de Goldberg (1995) e com os conceitos de bi-transitividade de Carter e McCarthy (2006), e de Downing e Locke (2006). Os dados nos mostraram que os aprendizes brasileiros utilizaram a forma bitransitiva, porém com algumas influências do português. O que também diferenciou o uso da construção bitransitiva nos dois *corpora* foi a frequência de certos tipos de SN do objeto indireto.

PALAVRAS-CHAVE: Gramática de Construção; Bitransitividade; Corpus de aprendiz.

ABSTRACT: This study has investigated the use of ditransitive constructions by Brazilian learners of English, and compared it with native English speaker's constructions. In order to do this analysis, we used two *corpora* of academic writing. We selected the learner's corpus BR-ICLE (160,000 words), and the native speaker' corpus LOCNESS (320,000 words). The corpus linguistics tool WordSmith was used for selection the data. We worked with Goldberg's construction grammar concept (1995), as well as Carter and McCarthy (2006)'s and Downing and Locke (2006)'s concepts of bi-transitivity. The data showed us that the Brazilian learners did use the ditransitive form V SN SN as the natives, showing some Portuguese influence. The frequency of certain types of SN indirect object was also different between natives and Brazilian learners.

KEYWORDS: Construction Grammar; Ditransitive construction; Learner corpus.

* Doutoranda em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Email: vcowright@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O modelo de gramática de construções proposto por Goldberg (1995) foi um grande avanço nos estudos de linguística cognitiva. Tendo em vista os conceitos propostos pela autora, analisamos as construções bitransitivas produzidas por aprendizes brasileiros de inglês e comparamos com a produção de falantes nativos do inglês. Para isso, utilizamos dois *corpora*: um de aprendiz (BR-ICLE) com aproximadamente 160 mil palavras, e um de falantes nativos do inglês (LOCNESS), com aproximadamente 320 mil palavras.

Este estudo foi construído para responder à seguinte pergunta: os aprendizes brasileiros utilizam a construção bitransitiva V SN SN com frequência? Ou eles dão preferência para a construção V SN SPrep? Tal pergunta surgiu devido às diferenças entre tais construções bitransitivas do inglês e do português. Tendo em vista uma possível influência da língua materna, imaginamos que os aprendizes dariam preferência à construção com o SPrep, em detrimentos da construção V SN SN.

Para Goldberg (1995) uma construção não é apenas a soma das partes, ela é o pareamento entre léxico e gramática. Dentre algumas construções do inglês que ela propõe, temos a construção bitransitiva. Para ela, essa construção pode ocorrer de 2 formas. A primeira sendo V (verbo) SN (sintagma nominal) SN (sintagma nominal) e a segunda V (verbo) SN (sintagma nominal) SPrep (Sintagma Preposicionado). Essas duas formas da construção bitransitiva têm algumas diferenças semânticas que serão discutidas na próxima sessão. Também trabalhamos

com a definição de bitransitividade de Carter e McCarthy (2006) e de Downing e Locke (2006). Esses dois trabalhos consistem em gramáticas descritivas da língua inglesa baseadas em *corpus* oral e escrito.

Por se tratar de um estudo baseado na língua em uso de aprendizes, este trabalho pretende ampliar o conhecimento acerca das características da escrita acadêmica de aprendizes brasileiros de inglês. O estudo de corpus de escrita acadêmica de aprendizes brasileiros é relativamente recente (DUTRA; SILERO; 2010), tendo crescido mais significativamente a partir da década de 90. Ao descrevermos a língua alvo utilizada pelos aprendizes, tornamos possível a identificação de características dos aprendizes, além da identificação de erros, permitindo o conhecimento da interlíngua dos aprendizes.

Uma coletânea importante para essa área é a Granger (1998), onde encontramos pesquisas baseadas em corpus de aprendizes, e suas aplicações no ensino e aprendizagem. Geoffrey Leech (1998) afirma no prefácio dessa obra que o estudo de corpus de falantes não nativos é muito novo, e que há, ainda, uma falta grave de conexão com os estudos com as noções das teorias linguísticas mais correntes.

Nessa coletânea destacam-se trabalhos como o de Meunier (1998) que fornece uma crítica sobre várias ferramentas para o trabalho com diferentes corpora, além de discutir os tipos de softwares disponíveis para análises de frequência lexical e estilos de concordância. Destaca-se, também, o estudo de Altenberg e Tapper (1998), onde discutem a super utilização e falta de utilização de

certas conjunções por aprendizes suécos de inglês. E, também, Gillard e Gadsby (1998), que analisam o uso de corpus de aprendiz para a criação de dicionários para o ensino da língua inglesa.

A pesquisa aqui proposta vem se unir a esses trabalhos mencionados e a outros que contribuem para uma maior compreensão da linguagem utilizada por aprendizes de inglês, e também de aprendizes brasileiros da língua inglesa, proporcionando a chance de reflexão sobre as características dessa linguagem, suas motivações e possibilidades de alteração de padrões indesejados.

Dividimos esse artigo em três sessões. A primeira traz as teorias que norteiam esse trabalho, assim como as definições que utilizamos para analisar os dados. A segunda é uma descrição dos *corpora* selecionados para a pesquisa e uma descrição da ferramenta utilizada para fazer a seleção dos dados dos *corpora*, juntamente com os procedimentos metodológicos adotados para limpeza dos dados. Por último, a terceira sessão traz a descrição e análise dos resultados.

REFERENCIAL TEÓRICO

CONCEITO DE CONSTRUÇÃO

Este estudo adotou o modelo de gramática de construção proposto por Goldberg (1995). Esse conceito de construções já não era algo novo e próprio da teoria da gramática de construções (GOLDBERG, 1995). No estudo de gramática gerativa, o uso de construções já era utilizado, e até mesmo antes, nos estudos de gramática tradicional. Na gramática de construções de Goldberg, uma

construção é definida como uma unidade básica da língua e essa unidade é encontrada em todos os níveis da língua, desde o nível morfológico até o nível sintático e semântico. O que é novo nessa gramática de construções é o papel do léxico e da gramática.

Para Goldberg (1995),

In Construction Grammar, no strict division is assumed between the lexicon and syntax. Lexical constructions and syntactic constructions differ in internal complexity, and also in the extent to which phonological form is specified, but both lexical and syntactic constructions are essentially the same type of declaratively represented data structure: both pair form with meaning. (GOLDBERG, 1995, p.7)¹

A construção, que é uma unidade linguística (GOLDBERG, 1995), é expressa através de padrões frasais. Esses padrões podem ser considerados construções quando seu significado não é previsível a partir de suas partes, ou das propriedades de suas partes. Outro fator que deve ser levado em conta é se outras construções também não podem prever o sentido dessas estruturas.

Segundo a autora, há algumas vantagens em descrever a língua através da gramática das construções. A primeira delas é que sentidos implausíveis para verbos são evitados. Isso acontece nas teorias em que,

¹ Tradução nossa: na gramática de construção, nenhuma divisão estrita é assumida entre o léxico e a sintaxe. Construções lexicais e construções sintáticas diferem-se em sua complexidade interna, e também na extensão na qual a forma fonológica é especificada, mas ambas construções sintáticas e lexicais são essencialmente o mesmo tipo de estrutura representativa de dados declarativos: ambos fazem par com o significado.

sempre que um verbo é usado com um sentido desconhecido, esse sentido novo é adicionado à diátese do verbo. Um exemplo que a autora fornece é o famoso *She sneezed the napkin off the table*, em que o verbo tradicionalmente intransitivo *sneeze* ocorre em uma construção transitiva. Segundo a teoria das construções, ao invés de incluir mais esse significado de *sneeze* na diátese do verbo, o verbo aparece em uma construção (um padrão frasal). No caso do exemplo acima, a construção do inglês seria X causa movimento de Y através de uma ação (no caso *sneeze*). A segunda vantagem seria a circularidade que é evitada. A circularidade ocorre em teorias que afirmam que a sintaxe é uma projeção de requisitos lexicais. Com isso, elas utilizam a sintaxe para explicar fenômenos lexicais, mas usam, também, fenômenos sintáticos para explicar o léxico. Com a gramática de construções esse fenômeno seria evitado. A terceira vantagem é em relação à parcimônia semântica, já que se acredita que sentidos diferentes de um verbo não existem. Por último, a quarta vantagem da gramática de construções é que a composicionalidade é preservada, pois uma construção só vai ser considerada uma construção se algo sobre sua forma, significado, ou uso não for previsível através de outros aspectos da gramática, incluindo outras construções já existentes.

Por esses motivos, Goldberg (1995) afirma que utilizar os conceitos de gramática de construção seria uma solução para alguns problemas encontrados por outras teorias que acabam sendo explicadas como exceção. Seria, também, uma forma de explicar como esses fenômenos ocorrem, mostrando suas

regularidades. Vale lembrar que, embora as construções tenham significado independente, elas não impõem seus significados ao verbo, visto que o verbo também predica. Dessa forma, segundo Goldberg (1995), as análises devem ser feitas de ambas as formas (*top-down* e *bottom-up*), levando em consideração tanto o verbo quanto a construção.

A CONSTRUÇÃO BITRANSITIVA

Goldberg (1995) fala de construções de estrutura argumental, que são as orações compostas por verbos e seus argumentos. Para a autora, a construção bitransitiva pode ocorrer de duas formas (GOLDBERG, 1995):

1. V SN SN, em que o primeiro SN é o receptor (objeto indireto) e o segundo SN é o objeto direto.
2. V SN SPrep, em que o SPrep é o receptor (objeto preposicionado) e o segundo SN é o objeto direto.

A construção bi-transitiva, ou “construção de duplo objeto” (FERRARI, 2011, p.135) consiste em uma construção gramatical em que o verbo terá dois argumentos, com a seguinte estrutura: X causa Y a receber Z, exemplificado a seguir pelos exemplos (a) e (b):

(a) *Mary showed her friend a picture.*

(b) *Mary showed a picture to her friend.*

No exemplo (a), *her* é a beneficiária, já que ela recebe o presente, e em (b), *to her friend* é a beneficiária. Por isso, os papéis temáticos de Y na construção bi-transitiva serão de receptor ou de beneficiário. Segundo

Goldberg (1995), o uso da forma 1, ou da forma 2 implica diferentes interpretações semânticas. De acordo com a definição da autora, a oração (a) implica que a amiga viu a foto, já na oração (b) não tem essa implicação (*Mary showed **a picture** to her friend, but she was almost asleep*).

Carter e McCarthy (2006) descrevem a complementação bitransitiva como as combinações de 2 argumentos, o objeto direto e o indireto, ou o objeto direto e objeto preposicionado, e acrescenta que o objeto indireto sempre deve vir acompanhado de um objeto direto. Além disso, os autores afirmam que o objeto indireto geralmente ocorre com um objeto animado. Porém, para eles, o uso do objeto indireto ou preposicionado é uma questão de enfoque, já que

The choice between using an indirect + direct structure or an object + prepositional phrase (oblique complement) depends on what the speaker wishes to focus on in the message. As end position in English is generally associated with gender focus, either the direct (in green) of the verb can be put into focus or the recipient of the direct object (underlined):

George handed William **the bottle**.
(end-focus on the bottle)

George handed **the bottle** to William.
(end-focus on William) (CARTER; McCARTHY, 2006, p.521)²

²Tradução nossa: a escolha entre usar uma estrutura com objeto indireto + direto ou um objeto + frase preposicionada (complemento oblíquo) depende do quê o falante deseja focar na mensagem. Como a posição final do inglês é geralmente associada com maior foco, ou o objeto do verbo (em negrito) pode ser colocado em foco ou o recipiente do objeto direto (sublinhado):

Downing e Locke (2006) partilham dessa distinção e complementam que os verbos de transferência são os verbos que tipicamente ocorrem com dois objetos, e cita como exemplos os verbos *give, hand, lend, offer, owe, pass, promise, read, send, show, teach*, dentre outros. Ainda segundo os autores, a estrutura bitransitiva também ocorre com outros tipos de verbos, como os verbos de intenção de transferência, prestação de serviços, dentre outros.

Acreditamos que as distinções entre o tipo de bitransitivo dado por Goldberg (1995) e por Carter e McCarthy (2006) não são incompatíveis, podendo haver uma ou outra interpretação, dependendo do contexto, assim como da proficiência do falante.

Na próxima sessão, descreveremos como selecionamos os verbos mais frequentes que prototipicamente ocorrem nesse tipo de construção.

METODOLOGIA

Os estudos baseados em *corpus* têm ganhado destaque atualmente, juntamente com os estudos baseados em *corpus* de aprendizes. De acordo com Bonelli (2010), esse tipo de *corpus* pode ser comparado com *corpus* de falantes nativos e a língua dos aprendizes pode ser explorada de uma forma muito mais profunda. Um dos principais projetos na Europa de *corpus* de aprendizes é o projeto ICLE da Universidade de Louvain, na Bélgica, *corpus* do qual o BR-ICLE (*copus* de

George handed William **the bottle**. (foco final em *the bottle*)

George handed **the bottle** to William. (foco final em *William*) (foco final em *the bottle*)

estudo escolhido para esse trabalho) faz parte e para cuja compilação a PUC-SP colabora.

Para compararmos as construções produzidas, escolhemos um *corpus* de referência de falantes nativos do inglês (LOCNESS), e um *corpus* de estudo de aprendizes brasileiros do inglês (BR-ICLE).

O BR-ICLE³ é um *corpus* em construção, composto de ensaios de aprendizes brasileiros da língua inglesa que faz parte do projeto ICLE. O Projeto ICLE consiste em vários *subcorpora* compostos por textos de escrita acadêmica em inglês, de falantes aprendizes dessa língua, cuja língua materna seja outra. Esse projeto possui vários parceiros espalhados pelo mundo, ligados a universidades em vários países. Há um total de 24 *subcorpora*, representantes de línguas maternas diferentes. O BR-ICLE é o *subcorpus* que representa o português do Brasil, possuindo atualmente aproximadamente 160 mil palavras.

O LOCNESS⁴ é um *corpus* de ensaios argumentativos de estudantes universitários britânicos e americanos. Ele é composto por 324.304 palavras, sendo 60.209 palavras de estudantes britânicos, 95.695 palavras de universitários britânicos e 168.400 palavras de universitários americanos.

Para selecionar os dados dos *corpora* escolhidos, utilizamos a ferramenta *Wordsmith Tools*. Ela é uma ferramenta que permite analisar *corpora* a partir de funções como concordâncias, listas de frequências, listas de palavras individuais e múltiplas, colocações

e outras. Esse software pode ser adquirido via download no endereço <http://www.lexically.net/wordsmith/>.

O *Wordsmith Tools* (SARDINHA, 2006) possui 3 (três) ferramentas básicas: *wordList*, o *keywords* e o *concord*. Selecionamos os verbos bi-transitivos mais frequentes com base na lista de palavras gerada com o *WordList*. Essa ferramenta cria uma lista com todas as palavras do *corpus* e a organiza em ordem decrescente de frequência. Primeiro identificamos os 2 verbos bitransitivos mais frequentes no *corpus* de referência. Em seguida, pesquisamos esses verbos no *corpus* com a ferramenta *Concord* tanto no LOCNESS como no BR-ICLE para obter as orações em que os verbos ocorreram. Todas as formas dos verbos foram selecionadas, e os dados que não fariam parte dessa pesquisa foram excluídos, como *phrasal verbs* que continham os verbos selecionados e apareceram nas linhas de concordância. Também não entraram na análise dos dados os verbos na voz passiva.

Após essa etapa, prosseguimos com a análise dos dados que serão descritos na seção 3.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Os dois verbos mais frequentes que geralmente ocorrem em uma construção bitransitiva no *corpus* de falantes nativos foram os verbos *show* e *give*.

Tabela 1: Frequência do verbo *show* nos *corpora*

Verbo	Nativo	Aprendiz	Aprendiz (Normalizada)
<i>Show</i>	142	122	244

³ Informações retiradas do site <http://www.uclouvain.be/en-317607.html>, último acesso em 06/06/2015

⁴ Informações retiradas do site <http://www.uclouvain.be/en-cecl-locness.html>, último acesso em 06/06/2015

Os valores da frequência dos verbos apresentados nas tabelas referem-se às ocorrências em uma oração, ou seja, cada ocorrência é uma oração em que o verbo *show* ou *give* eram os predicadores da oração. A tabela 1 mostra as ocorrências do verbo *show* no *corpus* de falantes nativos e no *corpus* de aprendizes.

Os valores do *corpus* de aprendizes foram normalizados para que pudéssemos comparar com os resultados encontrados no *corpus*

de falantes nativos. Como o LOCNESS é 2,01 vezes maior que o BR-ICLE, os resultados do BR-ICLE foram normalizados multiplicando por 2,01.

A tabela 2 mostra a frequência das construções com o verbo *show*. Apesar de os aprendizes utilizarem mais esse verbo, a distribuição da frequência dos tipos de construção foi semelhante entre os dois grupos. Ambos produziram mais construções transitivas com o verbo *show*.

Tabela 2: Frequência das construções com o verbo *show*

	V+SN+SN	%	V+SN+Sprep	%	V+SN	%	V+Sprep+SN	%
Nativo	28	20	0	0	114	80	0	0
Aprendiz (Normalizado)	34	14	0	0	202	83	8	3

O que se mostrou diferente entre os nativos e os aprendizes foi o uso de uma forma da construção bitransitiva pelos aprendizes. Os aprendizes utilizaram uma forma V+Sprep+SN como sendo uma construção bitransitiva.

(c) They need to be realistic and show to the students what they really need (BR-ICLE)

(d) This university should show to these students things that are going to help them (BR-ICLE).

(e) They showed to everyone that they can do (BR-ICLE).

Essas ocorrências foram produzidas por informantes diferentes, o que pode indicar que eles utilizaram uma forma comum da construção bitransitiva do português na produção do inglês, conforme tradução do

exemplo (e) “Eles mostraram a todos que eles eram capazes”.

Outro fato interessante foi que a forma V+SN+Sprep da construção bitransitiva não foi utilizada com o verbo *show* em nenhum dos dois *corpora* e que o verbo *show* foi mais utilizado com a construção transitiva, conforme exemplos (f) e (g):

(f) Some television shows show violence because it appeals to adult viewers. (LOCNESS).

(g) This essay intends to show some aspects the learning (BR-ICLE).

O que mostra que o verbo pode ter influência na seleção do tipo de construção que ele irá ocorrer (diátese).

Tabela 3: Frequência da construção bitransitiva com *show*

	V+Pronome Pessoal+SN	%	V+Nome+SN	%
Nativo	19	68	9	32
Aprendiz (normalizado)	30	88	4	12

A diferença mais significativa, na produção dos falantes nativos e dos aprendizes brasileiros com a construção bitransitiva V SN SN foi nos tipos de SN utilizados no primeiro SN (objeto indireto) da construção, conforme exemplos:

(h) Caligula not only wants to show **his people** the one truth (LOCNESS).

(i) They show **us** a false world (BR-ICLE).

Embora ambos os *corpora* tenha apresentado preferência pelos pronomes, os aprendizes brasileiros utilizaram SN composto por pronomes pessoais 20% a mais que

Tabela 5: Frequência das construções com o verbo *give*

	V+SN+SN	%	V+SN+Sprep	%	V+SN	%	V	%
Nativo	130	56	57	24	46	20	0	0
Aprendiz (Normalizada)	120	53	62	27	46	20	4	2

j) Foxes give chickens a cruel death (LOCNESS).

k) Many times these women can not give a good life to the baby (BR-ICLE).

l) I have to give a class for the first time. (BR-ICLE).

m) Owing the best gift for you to give (BR-ICLE).

os nativos, conforme tabela 3. Esses dados, porém, não são suficientes para criar uma hipótese sobre o porquê dessa preferência.

O verbo *give* apresentou ocorrências um pouco diferentes do verbo *show*. A tabela 4 mostra que a frequência do uso desse verbo entre os falantes nativos e aprendizes foi muito semelhante.

Tabela 4: Frequência do verbo *give* nos *corpora*

Verbo	Nativo	Aprendiz	Aprendiz (Normalizada)
Give	233	113	226

Além disso, a forma V+SN+SPrep da construção bitransitiva foi utilizada com o verbo *give*, diferentemente do verbo *show*. A tabela 5 mostra que o verbo *give* é mais usado na construção bitransitiva, porém ele ocorre com uma frequência significativa na forma transitiva também.

Embora os aprendizes tenham produzido algumas orações com verbo *give* na forma intransitiva, isso ocorreu em uma estrutura em que o objeto foi exposto antes da oração não finita.

Tabela 6: Frequência da construção bitransitiva com *give*

	V+Pronome+SN	%	V+Nome+SN	%
Nativo	73	56	57	44
Aprendiz (Normalizada)	84	70	36	30

Ao analisarmos as ocorrências do verbo *give* na construção bitransitiva com objeto indireto, vemos o mesmo ocorrido com o verbo *show*. Os aprendizes apresentaram uma maior preferência pelo pronome no objeto indireto. Com esse verbo, porém, os nativos apresentaram apenas uma leve preferência pelo pronome, conforme exemplos (n) e (o):

n) It is better to give fourteen people a fortune (LOCNESS).

o) They give us reasons for living (BR-ICLE).

Esses dados mostram que, diferentemente do que prevíamos, os aprendizes utilizam sim a construção bitransitiva V SN SN com frequência semelhante à dos nativos. E que, apesar de a construção ter mais de uma possibilidade de forma, o verbo pode influenciar em que forma ou em que construção ele vai ocorrer com mais frequência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho analisou as construções bitransitivas em um *corpus* de aprendizes brasileiros do inglês e comparou-as com as construções bitransitivas produzidas por falantes nativos do inglês sob a ótica da gramática de construções de Goldberg (1995). Nossa hipótese era que os aprendizes brasileiros utilizariam a construção bitransitiva V SN SN com uma frequência muito baixa, dando

preferência para a construção bitransitiva V SN SPrep. Para tanto, selecionamos os 2 verbos mais frequentes do *corpus* de falantes nativos que pudessem ocorrer nessa construção, e analisamos as orações produzidas com esses dois verbos em ambos os *corpora* (LOCNESS e BR-ICLE). Nossa hipótese não foi confirmada com os resultados, já que os aprendizes utilizaram a construção com grande frequência.

Os resultados também mostraram que a frequência de verbos em cada construção varia de acordo com o verbo. Os 2 verbos mais frequentes (*show* e *give*) apresentaram frequências bem distintas em cada construção (bitransitiva ou transitiva). Essa diferença foi observada tanto no *corpus* de aprendizes (BR-ICLE) quanto no *corpus* de falantes nativos (LOCNESS).

Outro ponto observado foi em relação à influência da língua materna na escrita de alguns aprendizes brasileiros. Embora a construção bitransitiva apenas aceite V SN SN ou V SN SPrep, encontramos nos dados de aprendizes algumas ocorrências da estrutura V SPrep SN, em que o SPrep era o objeto indireto, e o SN o objeto direto. Essa estrutura não foi encontrada no *corpus* de falantes nativos, e acreditamos que tenha sido por influência do português, que aceita essa inversão de objetos.

A última questão analisada foi a diferença quantitativa com a construção

bitransitiva V SN SN entre os nativos e aprendizes. Embora ambos os grupos tenham demonstrado uma preferência pelo primeiro SN realizado por um pronome, os aprendizes produziram muito mais pronomes que os nativos. Não encontramos, porém, algo que explicasse essa diferença, com base nos dados obtidos.

Esse trabalho apresentou algumas limitações. Primeiramente, o número limitado de verbos na construção analisada. Um estudo mais aprofundado, com mais verbos, incluindo aqueles que não ocorrem na forma bitransitiva no português seria necessário para fazer afirmações mais precisas acerca do aprendizado da construção bitransitiva do inglês por aprendizes brasileiros. Outro aspecto não analisado nesse trabalho foi o tipo de nome que ocorreu no primeiro SN. Como o objeto indireto geralmente ocorre com um objeto animado (Carter; McCarthy, 2006), seria interessante analisar, também, se há diferenças no tipo de nome utilizado entre os aprendizes e nativos. Apesar dessas limitações, acreditamos que este trabalho seja uma contribuição para a descrição da língua de aprendizes brasileiros dentro dos estudos da gramática de construções.

REFERÊNCIAS

- ALTENBERG, B.; TAPPER, M. The use of adverbial connectors in advanced Swedish learners' written English. In: GRANGER, S. (Ed.). **Learner English on Computer**. London & New York: Addison Wesley Longman, 1998. p. 80-93.
- BONELLI, E. T.; Theoretical overview of the evolution of corpus linguistics. In: **The Routledge handbook of Corpus Linguistics**, Routledge, 2010.
- CARTER, R.; McCARTHY, M.. **Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide - Spoken and Written English Grammar and Usage**. Cambridge University Press, 2007
- DOWNING, A.; LOCKE, P. **English Grammar: A university Course**. Second Edition, Taylor & Francis e-Library. 2006.
- DUTRA, D. P.; SILERO, R. P. Descobertas linguísticas para pesquisadores e aprendizes: a linguística de Corpus e o ensino de gramática. In **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Vol. 10, no. 4, Belo Horizonte, 2010.
- FERRARI, L. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.
- GILLARD, P; GADSBY, A. Using a learners' corpus in compiling ELT dictionaries. In: GRANGER, S. (Ed.). **Learner English on Computer**. London & New York: Addison Wesley Longman, 1998. p.159-171.
- GOLDBERG, A. E. **Constructions: a construction grammar approach to argument structure**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- MEUNIER, F. Computer tools for the analysis of learner corpora. In: GRANGER, S. (Ed.). **Learner English on Computer**. London & New York: Addison Wesley Longman, 1998. p. 19-38.
- SARDINHA, T. B. **Pesquisa em Linguística de Corpus com Wordsmith Tools**. 2006.

Recebido para publicação em 12 out. 2015.

Aceito para publicação em 18 ago. 2016.

DICIONÁRIOS BILÍNGUES ESCOLARES: O TRATAMENTO DADO AOS FALSOS AMIGOS

DICCIONARIOS BILÍNGUES ESCOLARES: EL TRATO DADO A LOS FALSOS AMIGOS

Valeska Gracioso Carlos*

RESUMO: O dicionário é um instrumento fundamental para a aquisição de vocabulário e cultura de uma língua, assim, acreditamos ser quase impossível aprender uma Língua Estrangeira sem o auxílio de um ou mais dicionários. O uso de um Dicionário Bilíngue em sala de aula tem sido debatido por estudiosos da linguagem e lexicógrafos (AMARAL, 1998; DURAN, 2008; FIALHO, 2005; FERREIRA, 2006; VITAL, 2006; WERNER, 2006; XATARA, 2011; VITA, 2005). No caso do português e do espanhol, línguas com inúmeras semelhanças, esta questão ainda é mais desafiadora, sobretudo quando surgem os Falsos Amigos. Este artigo teve como objetivo analisar o tratamento dado aos Falsos Amigos em três Dicionários Bilíngues Escolares de Espanhol/Português e Português/Espanhol. Inicialmente avaliamos as propostas e em seguida verificamos qual o tratamento dados aos Falsos Amigos. Embora a Lexicografia Pedagógica e Bilíngue tenham trazido contribuições fundamentais para os Dicionários Escolares Bilíngues, as conclusões apontaram algumas falhas nas obras analisadas.

PALAVRAS-CHAVE: Dicionário Bilíngue Escolar; Ensino de Língua Espanhola; Falsos Amigos.

RESUMEN: El diccionario es un instrumento fundamental para la adquisidor de vocabulario y cultura de una lengua, así, creemos que es casi imposible aprender una Lengua Extranjera sin el auxilio de uno o más diccionarios. El uso de un Dicionario Bilingüe en sala de clase está debatido por estudiosos del lenguaje y lexicógrafos (AMARAL, 1998; DURAN, 2008; FIALHO, 2005; FERREIRA, 2006; VITAL, 2006; WERNER, 2006; XATARA, 2011; VITA, 2005). En el caso del portugués y del español, lenguas con inúmeras semejanzas, esta cuestión se torna más desafiadora, principalmente cuando surgen los Falsos Amigos. Este artículo tuvo como objetivo analizar el tratamiento dado a los Falsos Amigos en tres Dicciones Bilingües Escolares de Español/Portugués y Portugués/Español. Inicialmente evaluamos las

* Doutora em Estudos da Linguagem (UEL), Professora Titular Assistente da Universidade Estadual de Ponta Grossa e atua no curso de Licenciatura em Letras/Espanhol e no Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade na mesma instituição. E-mail: vgracioso@uol.com.br

propuestas y a seguir verificamos cual el tratamiento dados a los Falsos Amigos. Aunque la Lexicografía Pedagógica y Bilingüe hayan traído contribuciones fundamentales para los Diccionarios Escolares Bilingües, las conclusiones apuntaran algunos fallos en las obras analizadas.

PALABRAS-CLAVE: Diccionario Bilingüe Escolar; Enseñanza de Lengua Española; Falsos Amigos.

INTRODUÇÃO

O primeiro material a ser adquirido por um aluno de Língua Estrangeira (LE) é um Dicionário Bilíngue (DB). Apontamos duas razões como iniciais: a primeira devido ao baixo custo desse material e a segunda devido à facilidade de se encontrar esse tipo de obra. No entanto, surgem grandes preocupações por parte do professor diante dessa atitude: será que o aluno fez a melhor escolha do dicionário? Não seria melhor investir em um dicionário monolíngue de LE? Cabe ao professor a responsabilidade de indicar a obra?

Essas questões têm sido amplamente discutidas por estudiosos da linguagem e lexicógrafos (AMARAL, 1998; DURAN, 2004, 2008; HÖFLING, SILVA, TOSQUI, 2004; FIALHO, 2005; FERREIRA, 2006; VITAL, 2006; WERNER, 2006; XATARA, 2001, 2011; VITA, 2005). Muitos professores resistem ao uso do dicionário bilíngue devido aos vários problemas apresentados em suas equivalências. Contudo, estudos comprovam que os dicionários bilíngues são mais utilizados nos níveis iniciais da aprendizagem de Língua Estrangeira, por dois motivos, ou os alunos iniciantes não se sentem competentes para a leitura na Língua Estrangeira ou não entendem as definições apresentadas pelo dicionário monolíngue. (Schmitz, 1998).

Desta forma, é imprescindível que o professor esteja preparado para orientar seus alunos na escolha de um bom dicionário e que tenha conhecimentos de como utilizá-lo em sala de aula. Nossa preocupação parte do pressuposto de que os alunos apresentam dificuldades ou ainda não sabem como utilizar os dicionários bilíngues. Ainda, acreditamos que o professor não possui formação adequada para essa tarefa, o que dificulta ainda mais o uso do dicionário (Silva, 2011).

Nossa experiência corrobora com o que referimos acima, pois como professora de Língua Espanhola de um curso de Letras Português/Espanhol, presenciamos diariamente a dificuldade que nossos alunos apresentam ao escolher o vocábulo adequado para sua produção escrita, sobretudo no primeiro ano.

Sendo a Língua Portuguesa e a Língua Espanhola línguas irmãs, provenientes do Latim, consideradas como as mais semelhantes das Línguas Românicas, estas possuem um vasto léxico em comum. Contudo, surgem dessas semelhanças e/ou das poucas diferenças o que chamamos de Falsos Amigos, que são verdadeiras armadilhas para os estudantes brasileiros de Língua Espanhola.

Assim, temos como objetivo para esta pesquisa analisar comparativamente o tratamento dado aos Falsos Amigos em três

dicionários escolares bilíngues espanhol/português, português/espanhol como material paradidático de apoio para a aprendizagem da Língua Espanhola por falantes do português.

DICIONÁRIOS BILÍNGUES PEDAGÓGICOS

O dicionário de língua faz uma descrição do vocabulário da língua em questão, buscando registrar e definir os signos lexicais que referem os conceitos elaborados e cristalizados na cultura. Por outro lado, o dicionário é um objeto cultural de suma importância nas sociedades contemporâneas, sendo uma das mais relevantes instituições da civilização moderna. Exercendo funções normativas e informativas na sociedade, esse produto cultural deveria ser de uso obrigatório para todos os usuários da língua. (BIDERMAN, 1998, p. 15-16)

O dicionário de língua é um instrumento fundamental para a aquisição de vocabulário e cultura de uma língua, deste modo, acreditamos ser quase impossível aprender uma Língua Estrangeira sem o auxílio de um ou mais dicionários. Nossa experiência demonstra que nos níveis iniciais os Dicionários Bilíngues são de grande ajuda, desde que sua escolha seja adequada para o propósito do ensino aprendizagem da LE. Nos níveis intermediários, uma vez que o aluno já tenha o domínio básico da estrutura da LE, os dicionários semibilíngues passam a ser uma alternativa bastante efetiva. Já para o aluno que se encontra em um nível avançado, os dicionários monolíngues de LE devem ser utilizados, o que não significa descartar o uso

dos dicionários anteriores. Ademais, ressaltamos que além da utilização dos dicionários de LE, muitas vezes o aluno precisa recorrer ao dicionário de Língua Materna para assegurar sua compreensão.

Em poucas palavras poderíamos definir um dicionário bilíngue sendo um tipo de dicionário que traz as equivalências ou a tradução da palavra na língua alvo. No entanto, com o avanço das ciências do léxico esse cenário está sendo modificado. A lexicografia pedagógica e bilíngue têm contribuído muito para esse avanço à medida que direcionam a obra lexicográfica a um determinado propósito e público alvo: o ensino e o aluno. Conforme Duran (2004), a *Lexicografia Bilíngue*

(...) tem apresentado diversas inovações que auxiliam o estabelecimento de associações e a descoberta de aspectos pragmáticos relacionados com o léxico, pois oferecem contextualizações e mais uma série de informações especialmente elaboradas, tendo em mente as dificuldades do aprendiz de língua estrangeira. (DURAN, 2004, p. 49)

Para tratar do dicionário bilíngue no ensino aprendizagem de Língua Espanhola teremos antes refletir sobre as relações de proximidade entre as línguas em questão.

PORTUGUÊS E ESPANHOL: LÍNGUAS PRÓXIMAS

Como mencionado anteriormente, a Língua Espanhola e a Língua Portuguesa pertencem à mesma família. Provenientes do Latim se desenvolveram na Península Ibérica e tiveram uma evolução paralela. Segundo

Almeida Filho (2001), “a ordem canônica da oração nas duas línguas é altamente coincidente, a fonte maior do léxico é basicamente a mesma e as bases culturais onde se assentam são em larga medida compartilhadas” (ALMEIDA FILHO, 2001, p. 14-15). No entanto, a proximidade entre as duas línguas não é uniforme, a maior semelhança está no léxico. O autor ainda afirma, por meio de Ulsh, que tais línguas apresentam mais de 85% do vocabulário em comum. (Ulsh apud Almeida Filho, 2001, p. 15)

Deste modo, um falante nativo da Língua Portuguesa, não apresentaria muitas dificuldades para aprender a Língua Espanhola. Na verdade, os aprendizes brasileiros de Língua Espanhola apresentam uma facilidade inicial para a aprendizagem dessa língua em relação a falantes de outros idiomas. Contudo, essa facilidade faz com que muitas vezes o aprendiz fique aprisionado em uma interlíngua¹, sem conseguir uma proficiência. Conforme Carmolinda (2005),

(...) a vantagem inicial, quando da aprendizagem de uma língua cognata, nem sempre (aliás, raras vezes) culmina no domínio quase perfeito e rápido da língua visada. Muito pelo contrário, o mais provável é estacionar numa *interlíngua*, mais ou menos distante da meta. (CARMOLINGA, 2005, p. 199)

Sobre a questão discorre Neta (2010) em seu texto “Aprender español es fácil porque hablo portugués: Ventajas y desventajas de

los brasileños para aprender español”. Ainda autora afirma que:

si por un lado las semejanzas hacen que los lusohablantes avancen más rápidamente (normalmente los brasileños no son principiantes absolutos), por otro, son también muy constantes los errores interlingüales y su posible fosilización. Surge el *portuñol* que tomado desde una perspectiva positiva es una señal de progreso (interlengua); en otros casos, sin embargo, el hablante asume ese nivel de interlengua como suficiente para comunicarse y ya no busca progresar. (NETA, 2010, s/p.)

Assim sendo, podemos considerar o aprendiz brasileiro de Língua Espanhola como um falso iniciante, pois mesmo sem o conhecimento da Língua Espanhola, desde o primeiro contato com a língua, seja no primeiro dia de aula, ou em uma conversa com um nativo, já consegue compreender e se expressar na LE. Muitas interferências poderão surgir nesse período inicial de aprendizagem, não obstante, nesse começo colabora para aprendizagem que atrapalha. (Carmolinda, 1997; Contreras, 2001)

Portanto, para que a aprendizagem da Língua Espanhola seja mais efetiva é de fundamental importância que haja materiais pedagógicos específicos para o ensino-aprendizagem da língua para brasileiros.

Se é no léxico que existem as maiores semelhanças entre as línguas, então o Dicionário Bilingue deveria enfatizar os vocábulos que são diferentes e não somente nas palavras que apresentam as mesmas equivalências em ambas as línguas.

¹ Para esse trabalho entendemos interlíngua como uma língua intermediária entre o português e o espanhol, resultante do aprendizado de uma das duas línguas, chamado de maneira generalizada de portunhol.

FALSOS AMIGOS

São chamadas de Falsos Amigos as palavras que possuem a mesma aparência nas duas línguas, mas que, entretanto, apresentam significados diferentes. Muitos autores têm tratado a questão dos Falsos Amigos na aprendizagem dessas línguas irmãs (CONTRERAS, 1998; CEOLIN, 2003; VITA, 2004; CARMOLINGA, 2005; KREBS, 2007; BUGUEÑO, 2008), entretanto muitas opiniões se divergem com respeito aos diferentes nomes dado ao fenômeno.

Para esse trabalho entendemos Falsos Amigos, Falsos Cognatos e Heterossemânticos como sinônimos. Tomamos a definição de Hoyos Andrade dada no prólogo de Dicionário de Falsos Amigos do espanhol e do português de Balbina Lorenzo Feijó Hoyos:

Se entiende por *Falsos Amigos* aquellas palabras que por semejanza ortográfica y/o fónica parecen a primera vista fáciles de ser entendidas, traducidas o interpretadas, pero que de hecho esconden peligrosas trampas de sentido para el incauto lector o traductor. (FEIJÓ HOYOS, 1992, p. 8)

Segundo o autor, não existe apenas uma classe de Falsos Amigos. Os tipos mais comuns são aquelas palavras que apesar de sua forma semelhante ou idêntica não apresenta nenhum significado comum nas duas línguas confrontadas. É o que acontece, por exemplo, com as palavras taller²/ talher, no caso do espanhol e português. Contudo,

conforme o autor, esse tipo de Falso Amigo não é o mais comum, pelo menos ao se tratar do português e do espanhol. Os tipos mais frequentes são aquelas palavras que têm algum ou alguns significados iguais e outros diferentes. Às vezes o problema pode ser uma questão de uso. É o que acontece com o adjetivo *torpe*, em espanhol é mais utilizado com o sentido de “falta de habilidade, que se move com dificuldade”; já em português com o sentido de “impudico, desonesto, infame, vergonhoso”; porém, não significa que essa palavra, em alguns casos, não tenha os mesmos valores que são predominantes na outra língua.

Podemos exemplificar o que foi dito acima com as palavras do espanhol “cerrar” e “firmar”, que em português significam respectivamente “fechar” e “assinar”. Em espanhol “cerramos las puertas y las ventanas” e “firmamos un contrato”; em português “fechamos portas e janelas” e “assinamos um contrato”. Entretanto, dizemos “as inscrições estão encerradas” e “reconhecemos firma”.

Isso ocorre devido à evolução das línguas dentro da Península Ibérica cujo processo diacrônico direcionou as seleções lexicais do português e do espanhol de forma diferenciada. Devemos recordar que as línguas estão em constantes mudanças e que estas ocorrem de forma lenta e gradual. Assim sendo, as escolhas históricas da Língua Portuguesa nem sempre coincidiram com as da Língua Espanhola. No entanto, resquícios do de um tronco comum ainda podem ser presenciados como é o caso dos exemplos acima.

Deste modo, acreditamos ser de suma importância que uma obra lexicográfica

²Taller significa na Língua Portuguesa oficina mecânica.

pedagógica bilíngue deva enfatizar diferenças e salientar os Falsos Amigos das línguas contrastadas para facilitar as escolhas lexicais que o aprendiz fará na sua produção seja oral ou escrita.

METODOLOGIA

Para este trabalho analisamos três Dicionários Bilíngues Escolares focalizando o tratamento dado aos Falsos Amigos.

Em um primeiro momento, fazemos uma breve avaliação da apresentação dos dicionários, verificando, assim, as informações que trazem ao usuário. Em um segundo momento, analisamos as entradas com o objetivo de verificar o tratamento dado por esses dicionários aos Falsos Amigos.

A escolha dos verbetes, necessariamente Falsos Amigos, foi pautada nas dificuldades e erros frequentes cometidos por nossos alunos durante o processo inicial de aquisição da língua irmã. Por conseguinte, analisamos comparativamente nos três dicionários 6 (seis) Falsos Amigos nas entradas da Língua Espanhola: Apellido, Asignatura, Escritorio, Oficina, Salsa e Vaso, e 6 (seis) Falsos Amigos nas entradas da Língua Portuguesa: Apelido, Escritório, Assinatura, Oficina, Salsa e Vaso.

Desta forma, tratamos somente a classe dos substantivos, chamados Falsos Amigos Lexicais, não adentrando no campo dos Falsos Amigos Estruturais³.

Os Dicionários Bilíngues Escolares analisados foram o *Minidicionário espanhol português, português / espanhol* da editora

Ática, o *Dicionário Santilhana para estudantes: espanhol português, português / espanhol*, e o *Minidicionário Larousse espanhol português, português / espanhol*.

A escolha dos dicionários de deu pelo fato de serem os mais utilizados por nossos alunos no momento em que iniciam a graduação de Letras Português/ Espanhol.

DISCUSSÃO DOS DADOS

ANÁLISE DA APRESENTAÇÃO DOS DICIONÁRIOS BILÍNGUES ESCOLARES

Nesta etapa, para uma melhor compreensão por parte do leitor, analisamos os dicionários separadamente com o intuito de verificar o que trazem em sua apresentação. Averiguamos se mencionam o público alvo, a quantidade de verbetes, o tratamento dado aos Falsos amigos, se há bibliografia consultada e outras informações relevantes ao usuário para a compreensão da obra.

ÁTICA

O Minidicionário da editora Ática em sua apresentação elucida que está orientado a estudantes brasileiros de nível médio, no entanto não há esclarecimentos do que venha a ser nível médio. Podemos supor que seja direcionado aos alunos que estão no Ensino Médio ou aos alunos que estão em um nível intermediário de aprendizagem da Língua Espanhola. Contudo, informa que foi elaborado especialmente para o estudante brasileiro.


Conforme sua apresentação, contém cerca de 20 mil verbetes, sendo 10 mil em cada língua. O critério para a escolha dos


³ Sobre o tema ver: *Falsos Amigos Estruturais entre o Português e o Castelhana* de Roberto Ceolin

verbetes utilizados foi o da frequência de uso, não obstante não há informações sobre a forma de seleção utilizada ou sobre a origem dos dados.

Ainda, esclarece que inclui espanholismos, americanismos, regionalismos, termos técnicos, jurídicos, científicos e coloquiais, expressões idiomáticas e provérbios, com respectiva tradução ou adaptação ao idioma oposto, e apêndices de uso prático.

A sequência dos verbetes segue a ordem alfabética, incluindo como letras o ll e o ch, considerados atualmente pela Real Academia Espanhola (RAE) como dígrafos. Contudo, a letra ñ encontra-se separada da letra n.

A entrada, em negrito, inclui divisão silábica (**de-sa-rro-llo**) e indicação da sílaba tônica para os vocábulos heterotônicos, ou seja, aqueles que têm sílabas tônicas diferentes das do português (**de-mo-cra-cia**). Além disso, aparecem indicação de feminino (**a-lum-no/na**) e de feminino irregular (**ac-tor / ac-triz**), e símbolo  para indicação de Falso Amigo⁴.

 **fa.ro** s.m **1.** Farol, torre que guia os navios. **2.** Farol, lanterna de automóvel. **3.** Fig. Guia, rumo.

A entrada é seguida de sua categoria gramatical (taxionomia) em abreviaturas (**ár-bol** s.m.), caso o verbete assumira categorias diversas, mas conserva o mesmo significado, a classificação aparece após a entrada do verbete (**bien-ve-ni-do/a** adj. **1.** Bem-vindo. • s.f.

⁴ As autoras consideram Falso Amigo como sinônimo de Falso Cognato.

2. Boas-vindas). Quando houver o campo de indicação do termo este é indicado logo após a taxionomia (**cho-lo** s.m. **1.** Tamanco de madeira. **2.** Bot. Amer. Milho verde). Os exemplos em itálico visam a destacar um significado, uso da regência que difere do português (**her-vi-do/a** adj. **1.** fervido. • s.m. **2.** Prato cozido. *Haré um hervido de cena.* Farei alguma coisa cozida no jantar.)

As entradas do português/espanhol são mais simples e diretas. De acordo com as autoras o objetivo fundamental da obra foi a de dar versões para o espanhol. Desta forma, as entradas, em negrito, seguindo a ordem alfabética do português, não incluem divisão silábica, nem o gênero feminino.

O dicionário em questão também apresenta: sinais gráficos, alfabeto (português/espanhol), regras da divisão silábica, quadro fonológico, acentuação gráfica (português/espanhol), e abreviaturas. Ao final podemos encontrar uma breve explicação sobre os falsos cognatos seguidos de uma lista de falsos amigo que foram considerados relevantes pelas autoras. Ademais, traz modelos de conjugação verbal, numerais cardinais e ordinais, adjetivos pátrios, pronomes e formas de tratamento (Brasil, América e Espanha) e referências bibliográficas.

Podemos considerar o Minidicionário da Ática um bom dicionário para o aluno iniciante aprendiz da Língua Espanhola, pois possui uma microestrutura bem desenvolvida, o que facilita a compreensão de como ser utilizado pelo aluno. Além disso, traz exemplos práticos e claros, auxiliando na compreensão e produção na Língua Estrangeira. A obra não traz transcrições fonéticas, o que

julgamos não ser necessário na etapa inicial do aprendizado.

SANTILHANA

O Dicionário Santilhana para Estudantes elucidada em sua apresentação a dificuldade encontrada pelos lexicógrafos em elaborar uma obra bilíngue de línguas tão semelhantes. Os autores afirmam que a obra deve facilitar aos estudantes brasileiros a compreensão da Língua Espanhola e, portanto, dão maior destaque à língua que se está aprendendo: o espanhol. Ainda salientam que a simples transcrição de palavras de uma língua à outra, sobretudo tratando-se do português e do espanhol, pouco se esclarece a quem consulta um dicionário. Deste modo, optaram por oferecer, de maneira sucinta, o(s) significado(s) ou acepção(ões) de cada vocábulo.

No caso de vocábulos que apresentam inúmeras definições os autores optaram em selecionar a(s) acepção(ões) que com maior frequência se emprega(m) em detrimento das de menor frequência.

Após a apresentação o dicionário apresenta um guia de como está estruturado, com o intuito de auxiliar o consulente quanto sua utilização.

A sequência dos verbetes segue a ordem alfabética, do alfabeto espanhol, em sua estrutura atual, incluindo o **ll** dentro da letra **L** e o **ch** dentro da letra **C**.

A entrada, em negrito, inclui divisão silábica e indicação da sílaba tônica para todos os vocábulos (**de-sa-rrro-lllo**).

Nas entradas há sinônimos, locuções, refrões e expressões idiomáticas mais usuais.

Podemos encontrar também na obra analisada a classe gramatical da palavra, o gênero e o número do substantivo. No caso dos verbos há uma remissão ao modelo de conjugação verbal. Quando há mais de uma acepção esta é diferenciada em negrito. Os exemplos são dados em itálico. Os falsos cognatos estão indicados pelo símbolo, em vermelho, assim como as entradas.

□ **ga.nan.cio.so, sa** *adj.* Que apresenta ganhos. Lucrativo

Nesta obra são apresentados modelos de conjugação verbal, apêndices organizados segundo critérios semânticos e discursivos, como o campo léxico das profissões ou do corpo humano. O dicionário contempla ainda uma lista de países e nacionalidades, números cardinais e ordinais, símbolos matemáticos, abreviaturas e o gênero comunicativo das cartas escritas.

Um ponto positivo que traz o Dicionário Santilhana é a remissão à conjugação verbal, que é uma das maiores dificuldades encontradas por nossos alunos não só em um estágio inicial como também durante todo o aprendizado. Portanto, acreditamos que este seja um dicionário adequado a alunos iniciantes aprendizes de espanhol. No entanto, uma falha que constatamos é que sua apresentação não elucidada sobre a quantidade dos verbetes e tampouco há referência de onde foram retirados os *corpora* das Línguas Espanhola e Portuguesa.

LAROUSSE

Em sua apresentação o Mini Dicionário Larousse informa que é a referência ideal para estudantes brasileiros nos primeiros anos do aprendizado da Língua Espanhola. Possui 30.000 palavras e expressões e mais de 40.000 traduções. Ainda segundo sua apresentação o dicionário informa que é um bom instrumento para auxiliar o estudante a compreender diversos tipos de texto uma vez que as palavras são sempre apresentadas em seu contexto.

Apresenta logo nas primeiras páginas um guia “Como usar este dicionário”, no qual esclarece ao consulente detalhes sobre sua utilização.

As entradas encontram-se em negrito e seguem a ordem alfabética do alfabeto internacional incluindo como letras o **ll** e o **ch**. No entanto, considera o **ñ** uma letra independente do **n**. A entrada é seguida de sua categoria gramatical (taxionomia) em abreviaturas (**árbol m**). Não há divisão silábica, indicação de sílaba tônica ou transcrição fonética das palavras nas entradas.

Os Falsos Amigos apresentam um tratamento especial. Logo após a definição, quando há, vem o equivalente na outra língua, seguido de um *box* explicativo, que contrasta as duas línguas e traz exemplos contextualizados.

escoba fvassoura

[Não confundir **escoba (vassoura)** com o português escova que em espanhol é **cepillo**. **Necesito una escoba para varrer el suelo**. Preciso de uma **vassoura** para varrer o chão.]

O dicionário ainda oferece um suplemento com breves explicações gramaticais sobre os substantivos, acentuação, artigos, adjetivos, pronomes, preposições, advérbios e modelos de conjugação verbal e uma lista de Falsos Amigos, além de trazer conhecimentos sobre a América Latina/ América Hispânica. Ainda oferece uma seção chamada “o idioma em ação” que auxilia o estudante na comunicação falada e escrita que contém exemplos de conversação telefônica, modelos de carta, numerais cardinais e ordinais, data e hora e apresentações pessoais.

A obra está bem estruturada e apresenta explicações claras e objetivas. Uma vantagem desse dicionário com relação aos Falsos Amigos é o contraste que se faz entre as duas línguas com os exemplos contextualizados, ilustrado anteriormente, o que facilita a compreensão do uso do vocábulo pelo estudante. Não obstante, este dicionário não esclarece sobre a bibliografia consultada e tampouco qual a fonte dos dados.

ANÁLISE DAS ENTRADAS COM FALSOS AMIGOS

Como dito anteriormente, a escolha dos vocábulos foi pautada nas dificuldades e erros frequentes cometidos por nossos alunos durante o processo inicial de aquisição da língua irmã. Elegemos 6 (seis) vocábulos para cada língua dentre muitos dos Falsos Amigos que são considerados vilões do aprendizado da Língua Espanhola por falantes do português. Nesta seção, optamos por comparar cada vocábulo nos três dicionários para uma melhor visualização.

Apresentamos a tabela com as entradas na Língua Espanhola, após teceremos nossos

comentários. Tratamos cada entrada nos três dicionários com o objetivo de compará-las.

Ática ⁵	Santilhana	Larousse
☞ A.pe.li.do <i>s.m.</i> Sobrenome, nome de família. <i>Su apellido es Santos.</i> Seu sobrenome é Santos. ♦ Con nombre y apellido. Com todos os dados/detalhes.	☞ A.pe.li.do <i>m.</i> nome de família com que se identificam as pessoas. ▶ Sobrenome. <i>Sus apellidos son Pérez y Rojas; Pérez por parte de padre y Rojas por parte de madre.</i> Seus sobrenomes são Pérez e Rojas; Pérez por parte de pai e Rojas por parte de mãe.	apellido <i>m</i> sobrenome <i>m.</i> [Não confundir apellido (sobrenome) com o português apelido que em espanhol é apodo. (El apellido de mis primos es González. O sobrenome dos meus primos é González)]
☞ A.sig.na.tu.ra <i>s.f.</i> Disciplina, matéria de estudos, cadeira.	☞ A.sig.na.tu.ra <i>f.</i> cada uma das áreas que compõem o programa de um curso em um estabelecimento de ensino. ▶ Disciplina.	asignatura <i>f</i> matéria <i>f</i> de estudo, disciplina <i>f.</i>
☞ O.fi.ci.na <i>s.f.</i> 1. Escritório. <i>Trabaja en una oficina.</i> Trabalha em um escritório. 2. Repartição. <i>Quiero que se presente en una oficina de Hacienda.</i> Quero que ele se apresente numa repartição da Fazenda. 3. Agência. <i>La oficina de correos es cerca de aquí.</i> A agência do correio é perto daqui. 4. Sala, conjunto. <i>La empresa está situada en la calle Europa, número 5, oficina 2.</i> A empresa está localizada na rua Europa, número 5, sala 2.	☞ O.fi.ci.na <i>f.</i> 1. Local de trabalho em atividades administrativas. ▶ Escritório. 2. Departamento ou repartição pública. ▶ Escritório.	oficina <i>f</i> (de profissional) escritório <i>m</i> (em empresa, instituição) agência <i>f</i> oficina de correos agência de correios; oficina de objetos perdidos setor <i>m</i> de achados e perdidos; oficina de turismo agência de turismo. [Não confundir com o português 'oficina', que tem um significado similar ao espanhol taller. (<i>Mi secretaria se encuentra en la oficina de 9 a 17 horas.</i> Minha secretária encontra-se no escritório das 9 às 17 horas.)]
☞ Es.cri.to.rio <i>s.m.</i> 1. Escrivadinha. 2. Porta-jóias. 3. Despacho, escritório, sala.	Es.cri.to.rio <i>m.</i> Móvel para escrever, que se usa para o trabalho. ▶ Escrivadinha. → Muebles ⁶	escritorio <i>m</i> escrivadinha <i>f</i> [Note que escritório também significa em espanhol móvel para escrever, fazer tarefas de escritório , etc.: (<i>Tenia mucho trabajo esperando sobre el escritorio.</i> Tinha muito trabalho esperando sobre a escrivadinha.)]

⁵Todas as palavras do Dicionário Ática apresentam o sinal da mãozinha indicando que se trata de um Falso Amigo, com exceção do vocábulo VASO.

⁶O símbolo → indica que a palavra aparece nos apêndices visuais do dicionário.

Ática ⁵	Santilhana	Larousse
<p>☞ Sal.sa s.f. 1. Molho. <i>Salsa de tomate</i>. 2. Fig. Graça, leveza. 3. Mus. Ritmo e dança do norte da América do Sul.</p> <p>♦ Salsa Bechamel/Besamel. Molho bechamel. Salsa blanca/ vinagreta. Molho branco/vinagrete.</p>	<p>☞ Sal.sa f. 1. Cul. Composição de várias substâncias que se faz para condimentar e acompanhar outros alimentos. ► Molho. 2. Tipo de música e dança caribenha. ► Salsa. ♦ Salsa blanca. Cul. Molho branco. Salsa tártara. Cul. Molho tártaro.</p>	<p>salsa f (para comidas) molho m (graça) tempero f (baile, música) salsa f; salsa bechamel molho branco; salsa rosa molho rosa; salsa de tomate molho de tomate; salsa verde molho verde; salsa vinagreta molho vinagrete.</p> <p>[Não confundir salsa (molho) com o português salsa que em espanhol é perejil. (<i>La abuela cocina salsas con muchos ingredientes</i>. A vovó cozinha os molhos com muitos ingredientes)]</p>
<p>Va.so s.f. 1. Copo. <i>Un vaso de agua</i>. 2. Med. Vaso, conducto. 3. Vaso, jarra. ♦ Ahogarse en un vaso de agua. Fazer tempestade em copo d'água.</p>	<p>Va.so f. 1. Recipiente de metal, vidro ou outro material que serve para levar à boca líquidos que serão bebidos.</p> <p>► Copo. 2. Conducto por onde circula, nos vegetais, a seiva ou o látex. ► Vaso. 3. Anat. Conducto pelo qual circula o sangue e a linfa no corpo dos animais. ► Vaso.</p> <p>♦ Ahogarse en un vaso de agua. Fazer tempestade em um copo d'água.</p>	<p>vaso m copo m</p> <p>[Não confundir vaso (copo) com o português vaso que em espanhol é florero. (<i>Compré una docena de vasos nuevos para tomar agua</i>. Comprei uma dúzia de copos novos para tomar água.)]</p>

A primeira entrada, o Falso Amigo **Apellido**, está bem definido e explicado, os dicionários trazem seu equivalente na Língua Portuguesa e, ainda, exemplos contextualizando o vocábulo. Todos os dicionários indicam que a palavra é um Falso Amigo. O dicionário Larousse faz um contraste entre *apellido* (sobrenome)⁷ e *apodo* (apelido).

Já na palavra **Asignatura** não há exemplos, apenas equivalentes. O único dicionário que apresenta sua definição é o Santilhana. O dicionário Larousse não indica que a palavra é um Falso Amigo.

A entrada para a palavra **Oficina** é mais complexa, pois a palavra apresenta mais de uma acepção. O dicionário da Ática traz

quatro acepções enquanto os outros dois trazem apenas duas, as mais frequentes. O vocábulo está considerado como Falso Amigo, entretanto está contextualizado com exemplos apenas pelo Ática e Larousse. Este último ainda faz o contraste entre *oficina* (escritório) e *taller* (oficina mecânica).

A palavra **Escritorio** contém apenas seus equivalentes no dicionário da Ática. Já no Santilhana há uma definição seguida de seu equivalente, no entanto esse dicionário não considera nenhuma acepção como Falso Amigo. A entrada encontra-se mais completa no dicionário Larousse que apresenta seu equivalente na Língua Portuguesa seguido do *box* explicativo que contém definição e exemplos.

⁷As palavras entre parênteses estão em português.

O quinto verbete, **Salsa**, está considerado como Falso Amigo por todos os dicionários analisados. O dicionário *Ática* apresenta três acepções, estando a segunda (2. *Fig.* Graça, leveza.), por falta de exemplos e contextualização, não muito clara. Os outros dicionários trazem apenas duas acepções, talvez as mais usuais. As demais definições estão claras e ainda o dicionário Larousse atenta em seu *box* para as diferenças entre salsa (molho) e perejil (salsa/salsinha).

A sexta e última entrada analisada, a palavra **Vaso**, não é considerada Falso Amigo pelo dicionário da *Ática* em nenhuma de suas acepções, apresenta apenas seus equivalentes. O dicionário Santilhana já traz definições e, assim como o *Ática*, apresenta três acepções. Ambos trazem uma expressão idiomática com o vocábulo. Já o dicionário Larousse proporciona apenas seu equivalente, no entanto apresenta exemplos e faz o contraste

entre as duas línguas: vaso (copo) e florero (vaso).

Como podemos notar os dicionários seguem a padronização proposta em suas apresentações, no entanto, encontramos algumas falhas. Ainda que não em todas as acepções, a palavra **Vaso** deve ser considerada um Falso Amigo quando seu equivalente é copo, o que não ocorre no dicionário *Ática*. Na palavra **Escritório** falta o sinal indicativo de Falso Amigo no dicionário Santilhana, ainda que haja o sinal gráfico que remeta o verbete ao glossário visual. As entradas carecem de exemplos como é o caso da segunda acepção da palavra **Salsa** (2. *Fig.* Graça, leveza.), será que o consulente saberia utilizar essa acepção tão pouco usual?

Passamos para a tabela com as entradas na Língua Portuguesa, após teceremos nossos comentários com relação aos verbetes.

Ática	Santilhana	Larousse
Apelido s.m. Apodo	Apelido m. Apodo, sobrenombre.	apelido m (<i>alcunha</i>) apodo m [Não confundir apelido (<i>apodo</i>) com o espanhol apellido que em português é sobrenome . (O apelido de Edson Arantes do Nascimento é Pelé . El apodo de Edson Arantes do Nascimento es Pelé.)]
Escritório s.m. oficina, despacho, agencia. ♦ Escritório de advogado . Bufete, estudio, escritorio, firma forense.	Escritório m. Oficina; despacho; agencia.	escritório m (<i>de casa, advogado</i>) despacho m. <i>Esp</i> , estudio m <i>Amér</i> ; (<i>de empresa</i>) oficina f; (<i>mesa</i>) escritorio m. [Note que escritorio em espanhol também significa ‘móvel para escrever, fazer tarefas de escritório’: (Tenía mucho trabajo esperando sobre su escritorio . Tinha muito trabalho esperando sobre sua <i>escrivandinha</i> .)]

Ática	Santilhana	Larousse
Assinatura s.f. 1. Firma. <i>Assinatura reconhecida</i> . Firma legitimada. 2. Subscripción, abono.	Assinatura f. 1. Firma. 2. Subscripción; abono.	assinatura f (<i>nome escrito</i>) firma f; (<i>de revista</i>) suscripción f.
Oficina s.f. Taller. <i>Oficina mecânica</i> . Taller mecánico.	Oficina f. Taller. ♦ Oficina mecânica . Taller mecánico.	oficina m3 taller m mecánico <i>Esp & RP</i> , refaccionaria f <i>Méx.</i> [Não confundir com o espanhol oficina , que refere-se a um lugar onde se faz trabalho administrativo (<i>Dejó el auto en el taller mecánico para que lo arreglaran</i> . Deixei o carro na oficina mecânica para que o consertassem.; <i>Mi secretaria se encuentra en la oficina de 9 a 17 horas</i> . Minha secretária encontra-se no escritório das 9 às 17 horas.)]
Salsa s.f. Bot. Perejil.	Salsa f. Bot. Perejil.	salsa f perejil m [Não confundir Salsa (perejil) com o espanhol salsa que em português é molho . (<i>Maria usou salsa para temperar o frango</i> . María usó perejil perejil4 para condimentar el pollo.)]
Vaso s.m. 1. Florero, jarrón (<i>de vidro, cristal</i>). 2. Maceta, tiesto (<i>de barro, xaxim</i>). 3. Med. Vaso, arteria, ducto. 4. Mar. Buque. ♦ Vaso sanitário . Inodoro.	Vaso m. 1. Florero. 2. Maceta. ♦ Vaso sanitário . Inodoro; retrete; váter.	vaso m (<i>para plantas</i>) maceta f; (<i>para flores</i>) florero m; ANAT vaso m; vaso sanitário retrete m, wáter m <i>Amér</i> ; vaso sanguíneo vaso sanguíneo. [Não confundir vaso (florero) com o espanhol vaso que em português é copo . (<i>Ela arrumou as flores no vaso</i> . Ella arregló las flores en el florero .)]

Como explicitado anteriormente na apresentação dos dicionários as entradas

na Língua Portuguesa são mais simples e diretas, não apresentando divisão silábica, sílaba tônica ou definições. Tampouco há indicações de Falsos Amigos no dicionário da Ática e no da Santilhana para as entradas em português.

⁸ Acreditamos que houve um erro de diagramação e/ou revisão do dicionário, pois a palavra oficina tanto em espanhol como em português pertence ao gênero feminino.

⁹ A palavra repetida também deve ser um erro de diagramação ou revisão do dicionário.

O primeiro verbete Apelido está contextualizado apenas no dicionário Larousse que apresenta a comparação entre Apelido (apodo)¹⁰ e Sobrenome (apellido). O dicionário Santilhana oferece o sinônimo **Sobrenombre** à palavra apodo em espanhol. Já o dicionário Larousse apresenta o sinônimo **Alcunha** à palavra apelido na Língua Portuguesa.

Os dicionários Ática e Santilhana introduzem as mesmas equivalências para o segundo Falso Amigo, **Escritório**. No entanto, o dicionário Ática ainda acrescenta a locução **Escritório de advogado**, trazendo quatro equivalentes sem contextualizá-los. O dicionário Larousse contextualiza ao demonstrar que para “escritório de casa e de advogados” na Espanha se usa em **despacho**, e que na América se utiliza **estúdio**, e ao referir-se a escritório de empresa se emprega **oficina**. No entanto, na última acepção dá como equivalente a escritório a palavra **escritorio** com o significado de mesa/ escrevaninha, acepção não usual, o que pode confundir o consulente. Ainda volta ao exemplo da palavra **escritorio** na entrada do espanhol, o que complica ainda mais a compreensão por parte do consulente.

O vocábulo seguinte, **Assinatura**, possui os mesmos equivalentes nos três dicionários, contudo, apenas o Larousse esclarece os usos de suas duas acepções. Um dado importante nessa estrada é que a segunda acepção (assinatura de revista ou jornal) o equivalente em espanhol aparece com diferentes ortografias **subscripción** e **suscripción**, ambos contemplados pelo Dicionário da Real Academia Espanhola (DRAE).

¹⁰ As palavras entre parênteses estão na Língua Espanhola.

A entrada seguinte, a palavra **Oficina**, contém os mesmos equivalentes nos dicionários analisados, entretanto o dicionário Larousse ainda introduz um novo equivalente usado no México (**refaccionaria**), ainda exemplifica o vocábulo, chamando a atenção do consulente para o par de Falsos Amigos: oficina (taller) e escritório (oficina).

O vocábulo **Salsa**, já mencionado anteriormente, apresenta os mesmos equivalentes nos três dicionários. Apenas o dicionário Larousse novamente faz um contraste entre salsa (perejil) e molho (salsa), seguido de exemplos para ilustrar.

A última entrada avaliada é a palavra é **Vaso**, cujas acepções e locuções são praticamente equivalentes nos dicionários em questão. Apenas o dicionário Santilhana não menciona a acepção de **vaso sanguíneo**. A locução **vaso sanitário** está mencionada em todos os dicionários, não obstante, encontramos pequenas diferenças. O dicionário da Ática nos traz como equivalente apenas **inodoro**. Já o da Santilhana cita **inodoro**, **retrete** e **váter**¹¹. O dicionário Larousse apresenta como equivalentes **retrete** e de uso na América **váter**. Podemos notar a divergência de ortografia nos equivalentes **váter** e **wáter**, entretanto **wáter** não está aceito pelo Dicionário da Real Academia Espanhola.

Não podemos deixar de mencionar que o dicionário Larousse tem erros de diagramação e/ou revisão, o que consideramos uma falha. Talvez para as próximas edições estas sejam corrigidas.

Os dicionários analisados nas entradas da Língua Portuguesa carecem das indicações

¹¹ Váter (do inglês *water-closet*).

dos Falsos Amigos, pois o estudante de Língua Espanhola durante sua produção necessita de tais informações. Ressaltamos que o uso do dicionário na maioria das vezes é um ato individual, pois durante as aulas o estudante tem em seu professor as respostas às suas dúvidas de imediato. Contudo, quando está fora da sala de aula e necessita produzir em Língua Estrangeira deverá recorrer ao dicionário. Não condenamos que o professor dê respostas imediatistas aos seus alunos durante as aulas, pois devido às poucas horas distribuídas para o estudo da Língua Estrangeira, o professor deve priorizar os encontros para a produção e compreensão oral de seus estudantes. Desta forma, a produção e compreensão escrita podem ser realizadas fora da sala de aula com o auxílio de um bom dicionário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos analisar por meio de nossas experiências e da literatura referente à pesquisa, o aluno brasileiro ao começar a estudar a Língua Espanhola é um falso iniciante, desta forma, existe a necessidade em se adotar um dicionário de espanhol específico para falantes de português, sobretudo nos níveis iniciais. Os três dicionários analisados estão direcionados ao estudante brasileiro de Língua Espanhola, o que acreditamos ser um avanço dentro da Lexicografia Pedagógica.

Um dado relevante à questão dos Dicionários Bilíngues de Espanhol/Português e Português/Espanhol diz respeito à quantidade de países falantes da Língua Espanhola e, conseqüentemente, de

sua variedade linguística. Seria impossível abarcar toda a variedade linguística desses países em um dicionário monolíngue, ainda menos possível para um Dicionário Bilíngue e Escolar. Sabemos das limitações quanto ao número de verbetes que contemplam um Dicionário Bilíngue.

Ainda que a Lexicografia Pedagógica e Bilíngue tenham trazido contribuições para os Dicionários Escolares Bilíngues, os dicionários analisados carecem de melhorias principalmente no que diz respeito às entradas da Língua Portuguesa. Enfatizo novamente essa necessidade, sobretudo durante a produção escrita, realizada fora da sala de aula, o estudante precisará recorrer à Língua Materna para chegar à Língua Estrangeira.

Os três dicionários apresentam os Falsos Amigos e dão um tratamento adequado à questão. Mesmo com falhas, são bons instrumentos para auxiliar o estudante brasileiro aprendiz de Língua Espanhola.

Finalmente, ressaltamos que há falta de preparo do professor para que este auxilie seus alunos quanto ao uso do dicionário em sala de aula. Para sanar essa lacuna sugerimos a introdução de estudos lexicográficos na disciplina de Estudos Linguísticos durante a graduação em licenciatura dos cursos de Letras.

REFERÊNCIA DO CORPUS

DÍAS, M.; GARCÍA-TALAVERA, M. **Dicionário Santilhana para estudantes**: espanhol português, português / espanhol. 2º ed. rev. e ampl., São Paulo, Ed. Moderna, 2008.

ERES FERNÁNDEZ, G. & FLAVIAN, E. **Minidicionário espanhol português, português / espanhol**. 2º ed., São Paulo, Ed. Ática, 1995.

GALVEZ, J. A. (org. editorial) **Minidicionário Larousse espanhol português, português / espanhol**. 2º ed., São Paulo, Larousse do Brasil, 2009.

REFERÊNCIAS DAS OBRAS UTILIZADAS

ANDRADE NETA, N. F. Aprender español es fácil porque hablo portugués: Ventajas y desventajas de los brasileños para aprender español. In: **Cuadernos Cervantes**. SD. Disponível em: <http://www.cuadernos cervantes.com/lc_portugues.html>

BIDERMAN, M. T. C. As ciências do Léxico. In: ISQUERDO, A. N. (Org.); OLIVEIRA, A. M. P. P. de (Org.). **As Ciências do Léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia**. 1ª. ed. Campo Grande: Editora da UFMS, 1998. v. 01. 263 p.

BUGUEÑO MIRANDA, F. V. **Os dicionários de falsos amigos**. Anais do CELSUL, 2008.

CEOLIN, R. Falsos Amigos Estruturais entre o Português e o Castelhan. In: **Revista de Philologica Românica**, 2003. <http://www.romaniaminor.net/ianua>

CONTRERAS, M. **As armadilhas que podem ser oferecidas pela proximidade dos idiomas - A interlíngua oferecida como insumo nas aulas de Língua Espanhola como LE**. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, RS, 1998.

DRAE, **Diccionario de la Real Academia Española**, 22ª edición. Disponível em: www.rae.es

DURAN, M. S. **Dicionários bilíngües pedagógicos: análise, reflexões e propostas**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) Instituto de Biociências, Letras

e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

FEIJÓ HOYOS, B. L.; HOYOS ANDRADE, R. **Diccionario de falsos amigos**. São Paulo, Ed. Página Aberta: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

FREGOLENTE, R. A. **Dicionários Bilíngües espanhol/português – português/ espanhol: uma confrontação para o ensino de línguas**. Letras & Letras, Uberlândia 20 (1) 197-210, jan./jun. 2004.

FERREIRA, F. A. D. **O uso do dicionário bilíngüe no processo de compreensão de textos por alunos iniciantes de espanhol LE**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2006.

KREBS, M. E. **Um olhar para interferência dos heterossemânticos na aprendizagem do espanhol por falantes nativos de português brasileiro: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, RS, 2007.

SCHMITZ, R. A problemática dos dicionários bilíngües. OLIVEIRA, A. M. P. de; ISQUERDO, A. N. **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. 2ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2001. Vol. 1, p. 161-170.

VITA, C. P. **Os conceitos de falsos amigos, falsos cognatos e heterossemânticos: a discussão de uma sinonímia**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2004.

VITAL, J. B. **O uso do dicionário em aulas de inglês no Ensino Fundamental: entre a competência lexical ideal e o consulente real**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mestrado em Letras. Três Lagoas, MS, 2006.

WERNER, R. El diccionario bilingüe y la enseñanza del español como lengua extranjera. In: **SIGNUM: Estud. Ling.**, Londrina, n. 9 / 1, p. 205-238, jun. 2006.

XATARA, C. M. Os dicionários bilíngües e o problema da tradução. In: OLIVEIRA, A M. P. P.; ISQUERDO, A. N. (org.). **As ciências do léxico**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001, p. 181-188.

_____; BEVILACQUA, C. R.; HUMBÉ, P. R. M. (orgs.) **Dicionários na teoria e na prática: como e para quem são feitos**. São Paulo, Parábola Editorial, 2011.

Recebido para publicação em 21 ago. 2016.

Aceito para publicação em 01 out. 2016.

A ADAPTAÇÃO DA IMAGEM EM FACE DE INTERLOCUTORES DISTINTOS: O USO DE MECANISMOS DE EFEITO CORTÊS

IMAGE ADAPTATION IN FACE OF DIFFERENT INTERLOCUTORS: THE USE OF MECHANISMS OF POLITENESS EFFECT

Gabriela Colbeich da Silva*

RESUMO: Neste trabalho, propomo-nos a examinar duas interações presentes na propaganda *Surpresa em uma loja VIVO*, que faz parte da ação #TAMOCONECTADO de uma operadora brasileira de telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura por meio das noções de *imagem pública* e dos mecanismos de (de)cortesia advindas da Pragmática (BROWN e LEVINSON, 1978) e da Sociologia (GOFFMAN, 1959). Nosso objetivo geral é tentar compreender o que leva um dos clientes da VIVO, quando em presença de Luiz Felipe Scolari – atual técnico da Seleção Brasileira –, a modificar sua segunda resposta a um mesmo questionamento acerca de seu ponto de vista sobre a Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol 2014. Para tanto, analisaremos como o uso de mecanismos atenuadores pode provocar efeitos que esboçam uma imagem cortês através de uma metodologia baseada no paradigma indiciário (GINZBURG, 1989).

PALAVRAS-CHAVE: imagem, cortesia, atenuadores.

ABSTRACT: In this essay, we intend to examine two interactions present in the advertisement *Surpresa em uma loja VIVO* (“*Surprise in a VIVO store*”), which forms part of the campaign #TAMOCONECTADO (“#WEARECONNECTED”) by a Brazilian Internet telephony and cable television service provider, through the notions of *public image* and the mechanisms of (im)politeness derived from Pragmatics (BROWN and LEVINSON, 1978) and Sociology (GOFFMAN, 1959). Our general objective is to try to comprehend what causes one of VIVO’s client, when in the presence of Luiz Felipe Scolari – current head coach of Brazil’s soccer team -, to modify his second answer to a same question about his point of view concerning Brazil’s soccer team at the 2014 World Cup. For this purpose, we will analyze how the use of softening mechanisms

* Mestre em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Santa Maria. Email: gabi.colbeich@gmail.com

can provoke effects that sketch a polite image through a methodology based on the 'indiciary paradigm' (GINZBURG, 1989).

KEYWORDS: image, politeness, softener.

PONTOS DE PARTIDA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Interagir por meio de uma língua, seja na modalidade oral ou escrita, implica a construção e a percepção de uma imagem. Não é preciso que nos descrevamos, nosso próprio modo de "dizer" é suficiente para produzir uma representação de nossa pessoa e essa imagem pode facilitar ou mesmo condicionar a interação¹ (AMOSSY, 2005).

Essa apresentação não se refere a uma técnica apreendida ou a um artifício: ela se efetua, com frequência, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais (AMOSSY, 2005). Dessa forma, a relevância e o grau de persuasão de nossas interações não dependem somente daquilo que dizemos, mas, também, da imagem que esboçamos, da impressão que provocamos nos demais a partir do modo como dizemos.

A imagem que construímos no e pelo discurso pode ser compreendida desde distintos campos teóricos, tais como a Antropologia, a Argumentação, a Linguística da Enunciação, a Pragmática, a Retórica Aristotélica, a Sociologia, etc. Neste trabalho, vamos nos restringir à análise da imagem

desde duas dessas perspectivas: Pragmática e Sociologia.

Por intermédio deste trabalho, propomo-nos a examinar duas interações presentes na propaganda *Surpresa em uma loja VIVO*, que faz parte da ação #TAMOCONECTADO de uma operadora brasileira de telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura. Nosso objetivo geral é tentar compreender o que leva um dos clientes da VIVO, quando em presença de Luiz Felipe Scolari – atual técnico da Seleção Brasileira –, a modificar sua segunda resposta a um mesmo questionamento acerca de seu ponto de vista sobre a Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol 2014.

Para tanto, verificaremos quais são os mecanismos linguísticos utilizados nas interações deste cliente (doravante, L2) com o atendente da VIVO (doravante, L1) e com Luiz Felipe Scolari (doravante, L3) e de que forma tais mecanismos podem auxiliar a traçar distintas imagens sociais de L2 em cada interação.

BASES DE RACIOCÍNIO E INTERPRETAÇÃO: REFERENCIAL TEÓRICO

A linguagem está relacionada ao seu contexto de utilização: tempo, espaço e pessoa(s). Afeta, no mínimo, a um locutor e a um interlocutor que não somente intercambiam informações, mas que interagem, buscando alcançar certos objetivos por meio

¹ Para os fins deste trabalho, consideraremos como interação "a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros" (GOFFMAN, 1959, p. 28). Contudo, ao contrário daquilo que Goffman (1959) defende, acreditamos que essa influência não se limita às ações face a face, ou seja, não ocorre somente quando os interlocutores estão em presença física imediata.

dos mecanismos que a língua lhes dispõe. Vejamos alguns destes aspectos.

PRAGMÁTICA E IMAGEM PÚBLICA

No início, as reflexões pragmáticas não estabeleciam nenhuma relação com as reflexões linguísticas, já que aquelas se originaram de uma série de reflexões conhecidas como *Filosofia da Linguagem*. Segundo Bravo (2004), na medida em que a Pragmática se fortalece como parte da Linguística, começa a se verificar de maneira premente a necessidade de conciliar os estudos empíricos, ou seja, os que se ocupam do uso de uma língua em seu próprio contexto, com os teóricos, que deveriam dar conta de condições gerais para o uso das línguas. Esta desconexão, baseada na relativa “juventud lingüística de la pragmática” (BRAVO, 2004, p.7) e na consequente desconfiança dos primeiros linguistas sobre o contexto do locutor, reflete-se de forma crucial quando se trata de fenômenos cuja etiologia é sócio pragmática, como é o caso da *Cortesia*².

Um dos conceitos basilares da Pragmática é a noção de *locutor*. Esse é a pessoa que produz intencionalmente uma expressão linguística em uma situação, seja na modalidade oral ou escrita, não um mero codificador ou transmissor mecânico de informações, mas um sujeito real, psicobiológico, com seus conhecimentos, crenças e

² Em Lingüística, entende-se por *Cortesia* o conjunto de estratégias linguísticas (verbais ou não verbais) destinadas a evitar ou diminuir as tensões que aparecem quando um locutor enfrenta um ‘conflito’ produzido entre seus próprios objetivos e os de seu(s) interlocutor(es) (CVC – Diccionario de Términos Clave de ELE).

atitudes, capaz de estabelecer toda uma rede de diferentes relações com seu entorno (VIDAL, 1999).

Para Bravo (2004), a Pragmática constituiu uma perspectiva *funcionalista* da linguagem, visto que a analisa desde o ponto de vista do usuário. Dessa forma, orienta-se à consideração das condições sociais que possibilitam aos interlocutores o acesso e a aplicação de recursos da linguagem. Vidal afirma que

*[...] la adopción de una perspectiva pragmática ha permitido arrojar nueva luz sobre diversos fenómenos, y así se han propuesto enfoques esclarecedores en muchas áreas, como la referencia nominal y temporal, la deixis, el orden de palabras y la estructura informativa, o los marcadores discursivos. En estos ámbitos se ha puesto de relieve la necesidad de tomar en cuenta a los participantes en la comunicación y su entorno para poder ofrecer una caracterización completa de los fenómenos*³ (VIDAL, s/d, p.1).

Se o enfoque pragmático torna-se necessário para explicar questões que pareciam exclusivamente gramaticais, não seria incomum que também se tornasse imprescindível em muitos aspectos em que é essencial recorrer a elementos que, sendo externos

³ [...] a adoção de uma perspectiva pragmática permitiu lançar um novo olhar sobre diferentes fenômenos e, dessa maneira, propuseram-se enfoques esclarecedores em muitas áreas como as referências nominal e temporal, a deixis, a ordem das palavras e a estrutura informativa ou os marcadores discursivos. Nestes âmbitos, a necessidade de considerar os participantes da comunicação e seu entorno tornaram-se indispensáveis para que se possa oferecer uma caracterização completa dos fenômenos (tradução nossa) (VIDAL, s/d, p.1).

ao sistema de uma língua, direcionam o uso que fazemos dela, tais como os interlocutores, o contexto, o conhecimento de mundo e a intenção comunicativa (VIDAL, 1999). Investigaremos a noção de *imagem*, neste trabalho, que pode vincular-se a um desses elementos externos, a intenção.

Os indivíduos, em sua maioria, ambicionam construir uma imagem social de si e esperam que esta seja respeitada em suas trocas comunicativas. Como vivemos em sociedade, aspiramos que essa imagem seja aceita e considerada pelo grupo ao que pertencemos. Para tanto, necessitamos conhecer aquilo que caracteriza a comunicação entre os membros de nosso grupo e dominar as estratégias (verbais ou não verbais) que podem funcionar como ferramentas para alcançar esse propósito social de satisfação da imagem, o que Goffman (1967) denominou atividades de imagem (*face work*).

SOCIOLOGIA E A REPRESENTAÇÃO E O “EU” –
GOFFMAN (1967)

A função da imagem de si e do outro construída no discurso se manifesta plenamente na perspectiva interacional. Dizer que os interlocutores interagem é pressupor que a imagem construída no e pelo discurso participa da influência que exercem, mutuamente, um sobre o outro.

A produção de uma imagem de si nas interações começou a receber maior atenção a partir dos trabalhos do sociólogo canadense Erving Goffman, cujas pesquisas sobre a representação de si e os rituais de interação exerceram profunda influência na análise das conversações (AMOSSY, 2005). O sociólogo

mostra que toda interação social exige que os atores forneçam, por seu comportamento voluntário ou involuntário, certa impressão de si mesmos que contribui para influenciar seus parceiros de modo desejado.

Goffman (1959) divide implicitamente o indivíduo em dois papéis fundamentais cujas propriedades são de ordens diferentes. O primeiro deles é o de *ator* que considera como um “atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação” (GOFFMAN, 1959, p. 270). O segundo é o de *personagem* enquanto uma figura “tipicamente [...] admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar” (GOFFMAN, 1959, p.270).

No que se refere à personagem, o sociólogo afirma que, no palco, o indivíduo no papel de personagem tenta induzir, efetivamente, os outros a terem a seu respeito uma espécie de imagem, geralmente digna de crédito, uma *personalidade encenada*. Embora esta imagem seja creditada/atribuída ao indivíduo e acabe lhe conferindo uma personalidade, esta não se origina do seu possuidor, mas da cena de sua ação em sua integralidade. Uma “cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição – este “eu” – é um ‘produto’ de uma cena que se verificou, e não uma ‘causa’ dela” (GOFFMAN, 1959, p.271). Dessa forma, o “eu” enquanto personagem representado é um efeito dramático, não é algo orgânico ou psicobiológico, cujo destino é nascer, crescer e morrer.

Ao analisar o “eu” é necessário afastar-se de seu possuidor físico, da pessoa que o tem. Ele e seu corpo simplesmente fornecem um suporte, um “*cabide* no qual algo de uma construção colaborativa será *pendurado* por algum tempo” (GOFFMAN, 1959, p. 271).

No que se refere ao ator, seus atributos são de natureza psicológica, e não um simples efeito retratado de representações particulares. No entanto, tais atributos parecem surgir da íntima interação com as contingências da representação no palco. O ator é aquele que tem a capacidade de aprender, exercendo esta capacidade na tarefa de treinamento para um papel.

CORTESIA E IMAGEM PÚBLICA - MODELO DE BROWN E LEVINSON (1987)

Desde que Brown e Levinson (1987) começaram a fazer parte da literatura pragmalinguística, o conceito de *imagem* foi tomando espaço primordial na análise da Cortesia verbal. Sua teoria é uma das tentativas mais elaboradas e melhor estruturadas de explicar os motivos e o funcionamento da Cortesia. Este modelo pretende completar o de Grice, acrescentando-lhe o caráter interpessoal de que carecia.

Os autores propõem duas propriedades universais⁴ para interação em sociedade: a noção de *autoimagem pública*, reelaborada a partir de Goffman (1967), e a noção de *racionalidade*. Brown e Levinson afirmam que todo indivíduo necessita criar uma *imagem* própria de si e, também, deseja que esta se

torne *pública*. Sobre esta, cada indivíduo tem e reclama para si certo prestígio, que quer conservar. Da necessidade de resguardar esta imagem, derivam-se as estratégias de cortesia. A cooperação entre os interlocutores é baseada na suposição compartilhada de que a imagem pública é vulnerável, de que deve ser colocada a salvo e que uma maneira de fazê-lo consiste em não ameaçá-la nem comprometê-la.

Tal imagem é composta por dois aspectos que se relacionam na interação social: a *imagem negativa* (vontade de preservar e reivindicar seus próprios territórios e sua liberdade de ação) e a *imagem positiva* (desejo de que sua ‘personalidade’ e seus ‘atos’ sejam aprovados e apreciados). Para que nenhum dos aspectos que fazem parte da imagem, tanto do locutor quanto do interlocutor, seja prejudicado é necessário que ambos colaborem para mantê-la em equilíbrio satisfazendo seus desejos de imagem, ou seja, é necessário que façam uso da *racionalidade*.

É nesse contexto de vulnerabilidade mútua da imagem que qualquer (inter)locutor racional buscará evitar esses atos que a ameaçam, ou empregará estratégias para minimizar uma ameaça. Dentro dessas estratégias, a cortesia negativa está direcionada à imagem negativa do interlocutor, objetiva respeitá-la e satisfazê-la, (quase) não interferindo na liberdade de ação do destinatário. A cortesia positiva se orienta à imagem positiva do interlocutor, procura protegê-la e aceitá-la.

Para conseguir manter essa imagem intacta, o locutor necessita, geralmente, suavizar o potencial ameaçador de seus atos de

⁴ Devido à extensão deste trabalho, direcionaremos nosso foco exclusivamente à noção de *imagem pública*.

fala e, para tanto, o uso de mecanismos de cortesia torna-se necessário. Essa consideração diz respeito a normas ou convenções das que o locutor pode se desviar incidental ou, inclusive, estruturalmente. Por isso, “la imagen es fundamental en la teoría de la cortesía. Tenemos que entender como tal la proyección social que hacemos de nosotros mismos, que es lo que se pone en juego en la interacción verbal” (RODRÍGUEZ, 2010, p.11). Contudo, isso não significa que a imagem pública do locutor seja uma constante, ela é construída de acordo com seus objetivos em cada situação interativa.

Dessa maneira, podemos afirmar que a cortesia se baseia no fator interativo da comunicação, preocupa-se com o interlocutor, representa uma forma de comportamento regido por princípios de racionalidade. Com frequência, os interlocutores se guiam por esses princípios para prevenir que a relação social entre si tenha seu equilíbrio prejudicado.

Esse caráter inerentemente racional da cortesia será observado, neste trabalho, desde a *categoria de interação*, que se manifesta por meio das considerações à imagem. Desde essa perspectiva, o locutor desenvolve, guiando-se pela índole específica da situação interativa, estratégias que servem para reforçar a imagem positiva de seu interlocutor ou para prevenir que a imagem negativa do mesmo seja ameaçada. O que importa, neste caso, é manter as relações sociais com o auxílio das expressões de cortesia. Esta será a categoria analisada em nosso *corpus*. De modo muito simplificado, podemos considerar que a cortesia é uma atividade de relação interpessoal que está orientada em função do interlocutor

e que pode ser manifestada e analisada por meio de certos mecanismos de expressão.

CORTESIA: MECANISMOS DE EXPRESSÃO

Nossa língua possui mecanismos expressivos marcados como corteses ou descorteses. É preciso entender o comportamento e os valores que alguns deles aportam para poder dar sequência a esta investigação, pois, ainda que o contexto inverta seus valores, fica sempre no interlocutor o eco de seu conteúdo básico (RODRÍGUEZ, 2010).

Esses mecanismos se dividem em duas categorias: *intensificadores* e *atenuadores*. Os primeiros, em geral, interpretam-se como mecanismos descorteses e os segundos como corteses. Essa classificação desconsidera que somente podemos afirmar que um ato é cortês ou não a partir de seu uso em um determinado contexto.

Os *intensificadores* potencializam o valor do ato de cortesia ou descortesia. Seus efeitos vão depender do uso que fazemos deles: para enfatizar atos que enaltecem a imagem do interlocutor ou para enfatizar atos que prejudiquem a imagem do mesmo.

Por outro lado, os *atenuadores* reduzem o valor significativo de um enunciado ou mitigam a força ilocutiva de um ato de fala. Esse efeito de minimização pode ser alcançado através do uso de certos mecanismos linguísticos, como a mudança de modalidade ou força ilocutiva de um ato (atos de fala indiretos) ou ainda, o oferecimento de opções ao interlocutor. Por meio de ambos os mecanismos, fazemos uso de um modo de expressão não impositiva para um ato que o é originariamente. Essas minimizações são

utilizadas, na maioria das vezes, em um contexto de distância comunicativa entre os interlocutores; um locutor quer ser cortês com seu interlocutor para que colabore consigo ou porque não tem confiança nele.

BASTIDORES DAS ETAPAS: METODOLOGIA

Conforme o mencionado anteriormente, propomo-nos a examinar, neste trabalho, duas interações presentes na propaganda *Surpresa em uma loja VIVO*, que faz parte da campanha publicitária #TAMOCONECTADO de uma operadora brasileira de telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura. Nosso objetivo geral é tentar compreender o que leva L2⁵, quando questionado por L3⁶ acerca de seu ponto de vista sobre a Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol 2014, a reformular o exposto anteriormente para L1⁷.

Para tanto, necessitamos a) apurar quais mecanismos linguísticos são utilizados por L2 nas interações com o L1 e, também, com o L3; b) averiguar em quais interações são utilizadas estratégias de cortesia por parte do L2; e c) analisar de que modo tais mecanismos linguísticos e de sentido se relacionam na materialidade definida para, a partir de tal análise, traçar alguns paralelos, junções e disjunções entre os efeitos de cortesia e a impressão de imagens sociais.

Na próxima seção deste trabalho, mostraremos alguns trechos de transcrição da

propaganda que nos pareceram mais significativos para alcançar o objetivo proposto. Para cada fragmento, buscaremos verificar os pontos mencionados no parágrafo anterior e analisar o que a materialidade linguística nos permite. O restante da transcrição consta em nossos anexos.

Os métodos de análise utilizados neste trabalho correspondem à articulação entre o de base qualitativa e o de um paradigma indiciário. A adoção de uma metodologia qualitativa cabe neste trabalho devido ao fato de que ela costuma ser direcionada ao longo de sua realização e, além disso, não busca enumerar ou medir eventos (MORESI, 2003).

O paradigma indiciário se caracteriza pela pressuposição de que detalhes, aparentemente negligenciáveis, podem revelar fenômenos densos de notável abrangência. Como, em nosso caso, não podemos reproduzir fielmente os objetivos dos interlocutores ao criarem suas imagens, nem os motivos que levaram cada locutor a fazê-lo, restamos inferi-los a partir dos efeitos que a materialidade utilizada ocasiona, por meio da observação de indícios.

Ginzburg (1989), ao se referir às discussões sobre a não-cientificidade da medicina, mostra o que as ciências humanas enfrentariam, posteriormente, em sua epistemologia:

Em primeiro lugar, não bastava catalogar todas as doenças até compô-las num quadro ordenado: em cada indivíduo, a doença assumia características diferentes. Em segundo lugar, o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era, por definição, inatingível. Certamente podia-se seccionar o cadáver; mas como,

⁵ Ivan – Cliente da VIVO.

⁶ Luiz Felipe Scolari (Felipão) – Técnico da Seleção Brasileira de Futebol, 2014.

⁷ Funcionário da VIVO.

do cadáver, já corrompido pelos processos da morte, chegar às características do indivíduo vivo? (GINZBURG, 1989, p.166).

Se nessa citação substituirmos o termo doenças por ‘palavras’ e os termos indivíduo/corpo/cadáver por ‘texto’, teremos delineada a situação em que nos encontramos em nossa área de estudos: “atitude orientada para a análise de casos individuais, reconstruíveis somente através de pistas, sintomas, indícios” (GINZBURG, 1989, p.154) e, mais especificamente, através de mecanismos linguísticos.

De acordo com Ginzburg (1989), apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todas as estratégias linguísticas, seria possível elaborar ‘histórias’ mais ou menos precisas de cada objetivo: a intenção do locutor seria, em si, inatingível, pois os eventos não são diretamente experimentáveis pelo pesquisador.

MECANISMOS LINGUÍSTICOS X EFEITOS DE SENTIDO: ANÁLISE E DISCUSSÃO

Em razão da Copa do Mundo da FIFA Brasil 2014, a empresa VIVO lançou a ação #TAMOCONECTADO com a qual propõe a conexão de seus clientes com a Seleção Brasileira⁸. Para a primeira propaganda da campanha, *Surpresa em uma Loja Vivo*, a empresa optou por gravar as reações⁹ de alguns

clientes, em uma de suas lojas¹⁰, ao se depararem com a entrada de Luiz Felipe na sala de atendimento *premium* onde estes clientes se encontravam.

Na propaganda, cada um dos sete¹¹ (07) clientes mostrados dirige-se à sala de atendimento *premium* para conversar com o atendente da VIVO. Este lhes pergunta como lhes pode ajudar, ou seja, o motivo que lhes levou até lá e, depois da resposta dos clientes, L1 lhes pergunta:

L1: e o que que cê tá achando da seleção Talita?
[...]

L1: cê acredita que ganha?

Um dos clientes, L2, contesta essa pergunta da seguinte forma:

L2: Eu acho diff::cil... o time é muito desorganizado --

Nesta resposta, L2 faz uso de uma relação consequência-causa: devido ao fato de o time ser muito desorganizado, L2 acha difícil que a seleção ganhe a Copa do Mundo de 2014. O uso do verbo “ser” indica que, de fato, o time possui a característica negativa apontada pelo adjetivo “desorganizado” e intensificada pelo uso do advérbio “muito”. Porém, ao empregar o verbo “achar”, L2 atenua modalmente a asserção o que, neste caso, indica uma incerteza sobre a total impossibilidade

⁸ “Você pode receber ligações e mensagens personalizadas dos nossos craques. Cadastre-se para receber **mensagens gratuitas exclusivas** do Felipão e dos craques David Luiz, Hulk e Bernard durante os jogos” (informação disponível no site da empresa).

⁹ Nosso objetivo não é discutir nem analisar se as interações mostradas são espontâneas ou se houve algum tipo

de encenação que forjasse tais reações.

¹⁰ A loja referida fica localizada no Shopping Eldorado na cidade de São Paulo. A gravação foi feita no dia 17 de abril de 2014, pelo turno da manhã (informação disponível na própria propaganda *Surpresa em uma loja VIVO*).

¹¹ Três mulheres, três homens e um casal.

de alcançar a vitória. Neste momento da interação, L1 e L2 possuem a mesma posição hierárquica (P) e não há distância social (D) entre eles, pois, dentro da sequência temática desenvolvida, ambos se colocam como torcedores brasileiros.

Após a resposta de cada cliente, L1 lhes informa:

L1: então eu vou te pedir um instantinho que eu vou chamar o técnico TÁ –

O substantivo *técnico*¹², de acordo com as acepções elencadas por Houaiss (2001, p. 2683), pode ser empregado com dois significados distintos: especialista em algo ou treinador. No momento de emprego deste substantivo por L1 em seu enunciado, o contexto físico¹³ onde os clientes e L1 se encontram imprime uma suposta quebra da sequência temática do enunciado anterior. Dessa forma, para os clientes da loja, a palavra utilizada adquire o sentido de *especialista em telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura*. Para L1, contudo, não há esta quebra temática, pois emprega o substantivo com o sentido de *técnico de futebol*.

Após o aviso de L1, este se retira da sala de atendimento e o técnico, Luis Felipe Scolari (L3), entra em cena e inicia suas interações com os clientes:

L3: bom dia... queria falar comigo?

L2: oi bom dia... tudo bom? O:.....
Felipão tudo bem? ((ficou com o rosto vermelho))

Quando os clientes percebem quem é L3, há, para eles, uma nova quebra de sequência temática, pois esperavam falar com o especialista *em telefonia móvel e fixa, internet banda larga e TV por assinatura* e não com o *treinador de futebol*.

L3 lhes faz uma mesma pergunta realizada anteriormente por L1:

L3: que tu acha da nossa seleção?

Em virtude da mudança de interlocutor, interação entre L2 e L3, aquele sente necessidade de modalizar sua resposta:

L3: eu acho que assim ... muito pouco tem::po pro time jogar junto, então acho que ...acaba ficando meio desorganiza::do o time às vezes taticamente fala::ndo

Comparada à resposta dada a L1, esta última é mais extensa, pois L2 emprega vários atenuadores em sua asserção. Enquanto para L1 utiliza-se o verbo “ser”, para L3 usa-se “achar” que, neste caso, introduz uma perspectiva particular, uma possibilidade, o modo como L2 vê a seleção, e, acaba atenuando a asserção modalmente. O uso de “assim”, que faz o interlocutor esperar por uma expressão vindoura, é considerado um retardatário que também atenua o dito.

Com “muito pouco tem::po pro time jogar junto”, L2 serve-se, também, do uso de um procedimento discursivo que atua como atenuador do ato: a justificativa. Ele oferece um argumento que apresenta o que

¹² “**técnico** [...] s.m. 4 (1881) aquele que é versado numa arte ou ciência; especialista, perito, experto <o parecer de um t.> 5 DESP profissional encarregado de treinar e orientar taticamente um conjunto esportivo; treinador <t. de futebol> <o novo t. da seleção de vôlei> [...]” (HOUAISS, 2001, p.2683).

¹³ Loja da VIVO.

diz como uma conclusão de algo (reforçada pelo uso da conjunção conclusiva “então”), ainda que não o deseje: “acaba ficando meio desorganiza::do o time às vezes taticamente fala::ndo”.

Em sua conclusão, ao contrário do intensificador “muito” utilizado na resposta para L1, L2 aplica o adjetivo “meio”, com sentido de “um pouco”, que indica a minimização da quantidade ou a pequena quantidade de desorganização; a locução adverbial temporal “às vezes”, que implica que a pequena desorganização ocorre esporadicamente; e, no final, restringe a desorganização, somente, à questão tática. Todas estas estratégias servem como atenuadoras de atos potencialmente ameaçadores à L3.

Tendo ouvido os pontos de vista dos clientes sobre a Seleção Brasileira, a propaganda se encaminha para o final: L3 lhes pergunta se têm alguma sugestão para lhe fazer, ouve-os e fala sobre a ação #TAMOCONECTADO.

Na interação entre L2 e L3, sua relação hierárquica é verticalizada e há distância social entre eles, pois, dentro da sequência temática desenvolvida, enquanto L3 cumpre a função de técnico da Seleção Brasileira, pessoa famosa a quem é atribuído o poder de decisão sobre os componentes a e forma de atuação da equipe, L2 é somente mais um dos milhões de torcedores brasileiros que expressam palpites sobre o time.

Como atividade social, a cortesia é um fenômeno de aproximação ao outro, é uma das principais atividades sociais que colaboram para o sucesso de uma interação comunicativa. É um código de conduta

das relações sociais que, de acordo com as culturas e as situações, regula o tratamento adequado entre as pessoas e se facilita a vida social ao projetar-se na atividade comunicativa (MARCO y GARCÍA, 2013, p.5).

Como apontam Brown e Levinson (1978), tais variáveis sociológicas interferem na escolha das estratégias de compensação do grau de ameaça à imagem, como a distância social e hierárquica entre os interlocutores, e são esses os motivos que levam L2 a modificar suas respostas à mesma pergunta para interlocutores diferentes.

A expressão de uma opinião, muitas vezes, pode ser considerada impositiva para o interlocutor, por isso, a atenuação de um ato que este possa considerar invasivo é um dos mecanismos fundamentais para a cortesia (RODRÍGUEZ, 2010). Para não invadir o território de L3 de modo descortês, L2 utiliza-se de recursos linguísticos, de estratégias de atenuação que buscam minimizar os efeitos negativos de uma possível ameaça tanto à imagem positiva (no que se refere à Seleção Brasileira de Futebol, desejo que as pessoas aceitem e confiem em suas escolhas) e à imagem negativa (também no que se refere à Seleção Brasileira de Futebol, necessidade de manter a sua função e o seu poder enquanto técnico) de L3 quanto às suas próprias imagens positiva (sua opinião sobre a equipe ser aceita) e negativa (assegurar sua parcela de importância enquanto torcedor), mantendo a interação em equilíbrio para ambos.

Podemos perceber que, frente a L1, ao ser mais direto, não fazendo uso de tantas atenuações, L2 tenta projetar uma imagem de torcedor consciente das limitações da

Seleção Brasileira. L2 não extingue a possibilidade de vitória, mas, em sua opinião, isso vai ser complicado, difícil. Conforme afirmamos anteriormente, não há uma relação de hierarquia ou de distância social entre L1 e L2 no que se refere à temática da Copa do Mundo de Futebol FIFA Brasil 2014, sua relação é simétrica, pois ambos se encontram no mesmo papel, o de torcedores.

Entretanto, na interação com L3, a relação hierárquica e a distância social mudam drasticamente. E é isso que faz com que L2 modifique sua resposta. Não falamos mais em dois torcedores, mas em um torcedor e o técnico. Ao manifestar sua opinião de leigo a um especialista em futebol afamado, L2 sente a necessidade de diminuir o efeito descortês de sua asserção. Utiliza mecanismos que atenuam a imposição de sua opinião e, dessa maneira, provoca uma impressão de cortesia ao não atacar de modo explícito as imagens de L3.

Seguindo o proposto por Goffman (1959), poderíamos sustentar que Ivan seria o “cabide” para as duas imagens distintas esboçadas, uma imagem face a face com L1 e outra imagem face a face com L3 e que Luiz Felipe Scolari seria o “cabide” para a personagem, para a impressão da imagem de técnico, L3. Da necessidade de resguardar estas imagens, no caso específico deste trabalho, derivam-se as estratégias atenuação com a finalidade de provocar efeitos de cortesia. É nesse contexto de vulnerabilidade mútua da imagem que qualquer (inter)locutor racional buscará evitar esses atos que a ameaçam, ou empregará estratégias para minimizar uma ameaça.

POSSIBILIDADES DE CHEGADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada língua é acompanhada por costumes específicos que dependem das rotinas de uma determinada sociedade. Para conhecer um grupo social, ou reconhecer-se como parte dele é preciso conhecer seus tipos de comportamento, sobretudo, os referentes à linguagem. Em certas circunstâncias, para conseguir um fim argumentativo preestabelecido: a colaboração do interlocutor, sua disposição para lê-lo ou ouvi-lo, para entendê-lo e para admitir manifestações pessoais ou ataques a sua imagem, o locutor faz uso de alguns elementos de *cortesia estratégica*. Em outras, existem rotinas preestabelecidas, de modo que a realização de um ato de fala depende do emprego de algumas estruturas de *cortesia ritual* convencionalmente aceitas, tais como: cumprimentos, agradecimentos, felicitações, elogios, etc.

Havendo necessidade de estabelecer algum tipo de interação interpessoal, o indivíduo pode optar por fazer uso ou não desses mecanismos que demonstrem apreço e respeito pelo outro. Quando o L2 tem em conta o seu interlocutor, L3, e a imagem que projeta tem a finalidade de não desfazer a interação, de assegurá-la, referimo-nos a atividades de cortesia.

A asserção, em si, pode consistir em proporcionar dados e informações e, neste sentido, somos colaborativos, cortesês. Contudo, quando estas informações pertencem ao campo do opinável, como no caso da resposta de L2 à pergunta de L3, o aconselhado é atenuá-las, para não parecerem impositivas (RODRÍGUEZ, 2010). Expressar

uma valoração de modo direto supõe um ato comprometido que pode ser interpretado como um ataque à imagem e isto se torna mais forte quanto mais distante seja a relação entre os interlocutores. Portanto, uma asserção atenuada se transforma em um ato mais cortês que afirmar, que opinar de forma categórica.

Por meio deste trabalho, foi possível perceber que, ao utilizar uma língua, da mesma forma que seguimos regras semânticas e sintáticas, seguimos, também, regras pragmáticas. Todas essas normas devem fazer parte de nossas regras linguísticas.

As estratégias de cortesia existem; os locutores as usam de modo sistemático para garantir ou modificar o estatuto de suas relações sociais, para melhorar o tratamento amistoso, estabelecer um ambiente de respeito mútuo ou, inclusive, para se distanciar do interlocutor. Todas estas regras devem fazer parte de nosso uso consciente de uma língua visto que não são mecanismos de uso meramente linguístico, mas podem ser aplicados também a todas as transações humanas cooperativas.

REFERÊNCIAS

BRAVO, D.; BRIZ, A. (eds.). **Pragmática Sociocultural**: estudios sobre el discurso de cortesia en español. Barcelona: Ariel Editorial, 2004.

BROW, P.; LEVINSON, S. **Some universals in language usage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOFFMAN, Erving (1959). **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

_____. (1967). **Ritual de Interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Tradução: Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

HAVEKATE, H. **La cortesía verbal**: estudio pragmalingüístico. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARCO, M. A.; GARCÍA, M. J. B. **La cortesía en la comunicación**. Madrid: Arco Libros, 2013.

MORESI, E. (org.). **Metodologia da Pesquisa**. Programa de pós-graduação stricto sensu em gestão do conhecimento e tecnologia da informação: UCB, 2003.

RODRÍGUEZ, C. F. **La gramática de la Cortesía en español/LE**. Madrid: Arco Libros S.A.: 2010.

SITE DA VIVO. Eu vivo Esporte #TAMOCONECTADO. Disponível em: <<https://www.euvoivesporte.com.br/tamoconectado?gclid=CO3DjIaKhb8CFWMQ7AodDAcAvg>> Acesso em: 20 jun. 2014.

VIDAL, M. V. E. **Introducción a la pragmática**. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1999.

_____. **Aportaciones de la Pragmática**. Departamento de Lengua Española y Lingüística General: UNED s/d. Disponível em: <http://www.textosenlinea.com.ar/textos/Aportaciones%20de%20la%20pragmatica.pdf> Acesso em: 24 jun. 2014.

Recebido para publicação em 08 nov. 2015.
Aceito para publicação em 25 ago. 2016.

ANEXOS

Transcrição – 03min07seg até 05min59seg

#TAMOCONECTADO – Surpresa em uma

Loja Vivo

Shopping Eldorado - SP

17 de Abril de 2014

10:15

_____ [...]

L1: senha dezenove.

_____ [...]

L1: como que eu posso ajudar ivan?

Cliente: Eu:::: queria mudar de pla::no --

_____ [...]

L1: e o que que cê tá achando da seleção

Talita?

_____ [...]

L1: cê acredita que ganha?

L2: Eu acho difi::cil... o time é muito desorganizado --

_____ [...]

L1: então eu vou te pedir um instantinho que eu vou chamar o técnico TÁ --

_____ [...]

L3: bom dia... queria falar comigo?

L2: oi bom dia... tudo bom? O::: Felipão tudo bem? ((ficou com o rosto vermelho))

_____ [...]

L3: que tu acha da nossa seleção?

L2: eu acho que assim ... muito pouco tem::po pro time jogar junto, então acho que ...acaba ficando meio desorganiza::do o time às vezes taticamente fala::ndo

L3: alguma sugestão?

L2: podia levar o Ivan para a seleção NÉ

_____ [...]

L1: Atendente da Vivo

L2: Cliente (Ivan)

L3: Luiz Felipe Scolaria (Felipão – Técnico da Seleção Brasileira 2014)

Símbolos usados na transcrição (NURC - SP):

?	interrogação
::	prolongamento de vogal ou consoante
...	pausa
-- --	comentários que quebram a sequência temática da e posição; desvio temático
Maiúscula	entonação enfática
_____	recortes interacionais presentes no vídeo
()	comentários descritivos do transcritor
[...]	trecho não transcrito

CECÍLIA MEIRELES E AS POSSIBILIDADES DE TURISMO NO BRASIL

CECILIA MEIRELES AND TOURISM POSSIBILITIES IN BRAZIL

Luís Antônio Contatori Romano*

RESUMO: Entre 1941 e 1942, Cecília Meireles edita, para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Governo Vargas, a revista *Travel in Brazil*, publicação em inglês que visava divulgar no exterior, especialmente nos Estados Unidos, as possibilidades de turismo no Brasil. A poeta convida a colaborar na revista autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Paulo Rónai, Sérgio Buarque de Hollanda, Tasso da Silveira, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz entre outros, além de haver muitos textos de autoria da própria Cecília. Cecília Meireles não editava uma revista para o mero turista, mas para o viajante contemplativo e curioso em relação às complexidades culturais do lugar que se dispõe a visitar.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; *Travel in Brazil*; literatura de viagens.

ABSTRACT: Between 1941 and 1942, Cecilia Meireles edits to the Department of Press and Propaganda (DIP), of the Vargas government, the magazine *Travel in Brazil*, published in English and addressed to the dissemination abroad, especially in the United States, the possibilities of tourism in Brazil. The poet invites authors to collaborate in the magazine as Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Paulo Rónai, Sérgio Buarque de Hollanda, Tasso da Silveira, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz among others, and there are many texts written by Cecilia yourself. Cecilia Meireles not edited a magazine for to the mere tourist, but to the contemplative and curious traveler with respect to the cultural complexities of the place of visit.

KEYWORDS: Cecília Meireles; *Travel in Brazil*; travel literature.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, Pós-Doutor em Literatura Brasileira pelo IEB-USP. Professor de Estudos Literários na Unifesspa e Diretor-Geral do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Unifesspa. Pesquisador Produtividade (PQ2) do CNPq. Email: contatori_romano@yahoo.com.br

Desde suas crônicas jornalísticas sobre temas de educação, iniciadas a partir da década de 1930, Cecília Meireles demonstra interesse pela viagem como atividade formadora do sujeito e capaz de fomentar a compreensão entre os povos. Na crônica “Fraternidade” (Meireles, 2001), publicada no jornal carioca *Diário de Notícias*, em 23 de janeiro de 1932, Cecília trata de uma exposição de artesanato mexicano no Rio de Janeiro, fomentada pelo então embaixador do México no Brasil, o poeta Alfonso Reyes. Exposição essa que, de acordo com Cecília Meireles, contribuiria para que os jovens estudantes olhassem para além das fronteiras de sua própria geografia. Mais tarde, já no início do decênio de 1940, a poeta começa a esboçar em crônicas que tematizam suas próprias experiências de viagem concepções do turista e do viajante contemporâneo. O turista seria aquele que transita entre espaços estrangeiros, buscando percorrer o maior número possível e apropriar-se deles por meio da miniaturização fotográfica. O viajante concentra seu olhar em determinados objetos, procura observá-los mais demorada e detidamente e põe em movimento uma série de relações intertextuais, derivadas de leituras prévias, mapas, obras de arte, memórias de infância, outras viagens... O viajante ceciliano é um contemplador, que busca conhecer e relacionar informações e imagens. Pode inserir-se na tradição de viajantes eruditos como Michel de Montaigne (1986), que no percurso que realizou entre 1580 e 1581, por França, Alemanha, Suíça e Itália, registrou em seu diário sentir falta de três coisas: de um cozinheiro que aprendesse sobre os

pratos do percurso, para que pudesse reexperimentá-los ao retornar à sua propriedade na Aquitânia; de eruditos companheiros locais, que pudessem instruí-lo sobre cada cidade percorrida, sua cultura e história, e de ter um exemplar da *Cosmografia Universal* (1552), de Münster, compêndio da cultura universal da época. Ou na tradição de um Goethe que, em viagem à Itália entre 1786 e 1788, dedica um demorado tempo a fim de registrar esboços de rostos de pessoas, paisagens e objetos vistos durante o percurso. Ou, ainda, de Eugène Delacroix que, durante sua viagem pelo Norte da África em 1832, preenche inúmeros cadernos com impressões sobre a cultura árabe, comentários e desenhos de cenas cotidianas, experiências de estranhamento e de se sentir observado como estranho em terras do Magreb.

As distinções esboçadas por Cecília Meireles (1999) em crônicas como “Roma, Turistas e Viajantes”, de 1953, podem nos conduzir às reflexões apresentadas, décadas mais tarde, por Fernando Cristóvão (2002), no ensaio “Para uma Teoria da Literatura de Viagens”. Esse crítico português propõe cinco acepções de viajantes: peregrinos, comerciantes, desbravadores vinculados ao expansionismo (religioso, colonial ou científico), eruditos e viajantes imaginários. Cristóvão considera, porém, que a Literatura de Viagens, produto dos relatos desses viajantes e da relação entre editores e leitores, tenha se esgotado em meados do século XIX em função da modernização e expansão dos meios de comunicação e transporte, que esquadrinharam o mundo tornando-o completamente conhecido, assim como do

desenvolvimento dos serviços de hotelaria e de turismo. Fatores esses que permitiram um acesso de um número imensamente maior de pessoas à viagem, proporcionando uma crescente difusão de relatos e imagens de espaços e culturas estrangeiras, o que conduziu à banalização da Literatura de Viagens. Expansão de transportes, difusão de informações e crescimento da oferta de serviços que, na visão de Enzensberger (1985), no ensaio “Uma Teoria do Turismo”, de 1958, foram condições para a transformação da viagem – quase sempre dificultosa e desagradável – de meio para atingir outros espaços geográficos em fim em si mesma, o que caracteriza a viagem turística. Os navegadores renascentistas a serviço das Coroas de Espanha e Portugal não viajavam pelo “prazer da aventura”, a eles atribuído pelo espírito romântico, mas cumpriam funções de Estado. Se jovens aristocratas britânicos faziam, já no século XVII, o *Gran Tour* pela Europa Continental para conhecerem outras cortes, se por razões de saúde surgiram as estações termais e os balneários marítimos, paulatinamente, o que passará pela mediação do espírito romântico, viajar a cidades de tradição histórica e cultural da Europa Continental, veranejar por hotéis em estações balneárias ou termais torna-se uma expressão de liberdade e um fim em si mesmo. Mas, quando o objetivo do turista passa a ser um afastamento temporário das relações sociais e de trabalho cotidianas, cuja liquidez e ritmo se aceleram no contexto da sociedade capitalista, a viagem turística, paradoxalmente, passa a reproduzir o modo de produção industrial, estruturado em regras, montagem e fabricação em

série, como considera Enzensberger (1985). Dessa forma, o desenvolvimento dos serviços turísticos regulamenta metas de viagem (os *sights*) difundidos especialmente pelos guias de viagem; a viagem é montada e organizada cronologicamente na forma de um roteiro que direciona o turista a percorrer os *sights* e, para barateá-la, é necessário que seja serializada, assumindo a forma das viagens em grupo ou “pacotes” turísticos. Não sem razão, esses foram criados na Inglaterra, por Thomas Cook, no início do século XIX, o país que produziu a Revolução Industrial no século anterior.

Não obstante se inserir na tradição de viajantes contemplativos, eruditos e que punham em questão a alteridade, como Montaigne, Goethe e Delacroix, Cecília Meireles é contemporânea das facilidades da viagem turística: viagens aéreas, navios transatlânticos e trens que unem países e continentes, guias de viagem, serviços de hotelaria e de restaurantes. Somente podemos aproximar Cecília Meireles da acepção de viajante de erudição, proposta por Cristóvão, ultrapassando as delimitações temporais estabelecidas pelo crítico. Das várias viagens que fez pelo Brasil e ao exterior entre as décadas de 1930 e 1960, Cecília Meireles deixou inúmeros registros, em poemas e, principalmente, em crônicas, que contribuem para renovar a Literatura de Viagens na Contemporaneidade. Mas o valor das crônicas de viagem cecilianas não advém da novidade dos locais visitados, das dificuldades dos deslocamentos e do restrito número de testemunhas – condições essas que para Cristóvão sustentaram o interesse pela Literatura de Viagens tradicional. O interesse

que essas crônicas ainda pode despertar nos leitores advém do olhar contemplativo, lírico e, por vezes, efabulador dessa poeta-viajante, das relações intertextuais que põe em movimento em cada lugar que visita, evocando poetas, livros, pinturas, informações históricas, folclore... e da linguagem limítrofe entre a prosa e a poesia com a qual Cecília retranscreve suas experiências de viagem.

É sob a perspectiva de uma lírica e erudita viajante contemporânea que Cecília Meireles procura mostrar o Brasil para estrangeiros na revista *Travel in Brazil*, que edita para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Estado Novo de Vargas. Essa revista foi uma publicação em inglês¹, voltada para divulgar principalmente nos Estados Unidos as possibilidades de turismo no Brasil, teve quatro números lançados em 1941 e outros quatro, em 1942, todos ricamente ilustrados com fotografias em preto e branco. A poeta havia, até então, realizado duas viagens ao exterior. A primeira, a Portugal, em 1934, em companhia do artista plástico Fernando Correia Dias, seu primeiro marido. A segunda, entre maio e agosto de 1940, aos Estados Unidos, a convite da Universidade do Texas, para ministrar um curso de Literatura e Cultura Brasileiras, viagem que se estendeu até o México, em companhia de seu segundo marido, Professor Heitor Grillo. Experiências de

viajante, pouco acessíveis naqueles tempos, e curiosidade pela cultura do Outro que talvez tenham motivado Cecília Meireles a aceitar o convite do DIP. Coerente com o espírito interdisciplinar de Cecília, os textos publicados nessa revista revelam grande diversificação temática e de colaboradores. Alguns tendem a certo nacionalismo ingênuo, como o de José Lins do Rego (*Travel in Brazil*, nº 2, 1942)², que, ao apresentar a Bahia como exemplo da cordialidade dos brasileiros, recorre a bordões como “Cristo nasceu na Bahia” ou “Deus é brasileiro”; o de Rachel de Queiroz (TB, nº 3, 1941), que, ao tratar dos esforços do homem do Nordeste para vencer as condições naturais adversas, enfatiza o empenho do governo para a construção de açudes visando resolver o problema da seca na região; ou o de Menotti Del Picchia (TB, nº 3, 1941) sobre o turismo em São Paulo, exaltando seus bairros, avenidas, estádios, fonte luminosa, indústrias, monumentos, museus, centros de pesquisas e parques; o Parque do Ipiranga, afirma, “sozinho seria suficiente para fazer de São Paulo a Meca dos turistas”! Outros abordam interessantes aspectos marginais da cultura brasileira, como, em tom romântico, faz Basílio de Magalhães (TB, nº 4, 1942), sobre a vida dos tropeiros, ressaltando aspectos de sua alimentação, indumentária, animais de carga e importância deles para o comércio no interior do Brasil antes da chegada das estradas de ferro, que teriam posto fim à “aventura poética” das tropas; ou os diferentes modelos de casas dos caboclos do interior do Brasil, em texto de Ângelo Murgel (TB, nº 3, 1941). Há um artigo assinado por

¹ Os fragmentos de textos publicados na revista *Travel in Brazil* serão citados neste artigo em traduções para o português por mim propostas, a partir do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo, financiado por CNPq-MCTI/Universal/2014, com vigência de 2014 a 2017, intitulado “O Brasil para Estrangeiros em 1941-1942: Uma Versão Bilingue da Revista *Travel in Brazil*, Editada por Cecília Meireles”.

² A partir das próximas menções à revista *Travel in Brazil* como fonte bibliográfica utilizarei a sigla TB.

Heitor Grillo (TB, nº 2, 1941) sobre as possibilidades industriais e decorativas da grande variedade de orquídeas brasileiras; outro sobre as pesquisas científicas desenvolvidas pelo Instituto Oswaldo Cruz, assinado por Oswaldo Frota Pessoa (TB, nº 2, 1942). Há também artigo de Aloisio Napoleão (TB, nº 1, 1942), sobre a história da construção do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro, de seus bailes e recepções famosos, texto com laivos de grandezas aristocráticas periféricas.

A diversidade de artigos reflete, por um lado, a necessidade de contemporizar com as intenções propagandísticas do Governo Vargas e de seu Departamento de Imprensa e Propaganda; por outro, dentro do que lhe parecia possível, Cecília Meireles procura editar textos de escritores e intelectuais mais afinados com seu próprio pensamento, como deixa claro na correspondência com Mário de Andrade, quando lhe solicita artigos e afirma que gostaria de evitar “invasão de colaboradores”. Além disso, a variedade temática, em certo sentido, reflete também uma visão ampla do turismo. Em linhas gerais, o turista, ou viajante, estrangeiro que nos poderia visitar e a quem ela dirige a revista é alguém que se interessaria pela cultura do Outro e não apenas em passear diante de paisagens e monumentos. Daí, a variedade de artigos com descrições tão minuciosas de aspectos da música e das artes brasileiras, museus, igrejas, paisagens urbanas, cidades de veraneio, História do Brasil, festas populares, bonecas artesanais, além de centros de pesquisas científicas.

Lendo-se a correspondência entre Cecília Meireles e Mário de Andrade, é possível observar o esforço que a poeta fazia

para conciliar os propósitos autoritários do Governo Vargas em seu intento de divulgar um Brasil “embranquecido” e “civilizado” no exterior e as próprias concepções da poeta. Essa correspondência foi organizada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sob supervisão de Telê Ancona Lopez, e publicada pela Nova Fronteira em 1996, com o título *Cecília e Mário*, volume que traz também o estudo e a antologia que Cecília organizou sobre a poesia de seu amigo modernista.

Em carta datada de 7 de março de 1941, Cecília Meireles agradece a Mário de Andrade um artigo que este lhe enviara para o primeiro número da revista *Travel in Brazil*, que acabava de ser editado; e pede outro texto ao amigo. O artigo, vertido para o inglês, ao que se sabe, pela própria poeta, intitula-se “Música Brasileira” (TB, nº 1, 1941). Nele, Mário de Andrade considera a música como uma das expressões mais características do Brasil. Trata das músicas dos indígenas e dos negros, aborda as formas híbridas da modinha, do lundu e o abrasileiramento da ópera europeia por Carlos Gomes, até chegar às propostas nacionalistas de Vila Lobos apresentadas durante a Semana de Arte Moderna de 1922.

Em carta datada de 21 de março de 1941, Mário de Andrade responde a Cecília, anunciando um artigo sobre os afrescos da Capela da família de Portinari, em Brodowski:

Cecília Meireles,
estou chegando de Brodowski com um assunto-mãe na mão e encontro a sua carta. Até dia 31 lhe mandarei com o devido rancho de fotografias, um

artigo (duas páginas ofício datilografadas, não é isso?) sobre a capela que o Portinari acaba de decorar na residência da família dele em Brodowski, acha bom o assunto? Com a voga Portinari nos States e a admirável força do trabalho que ele acaba de realizar, acredito que se poderá fazer uma página legível para o *Travel in Brazil*. Aliás não recebi a revista, furto apetitoso de correio, e lhe peço tentar o envio de apenas mais um número. Não pra que julgue dele mas pra meu governo.

Me lembro meio sim meio não que você me falara apenas em artigos sobre música e folclore, não era mesmo? Folclore com fotografias e sem o indispensável comparecimento dos nossos irmãos em S. Benedito, é quase impossível e provavelmente *Travel in Brazil* obedece a essa lei diplomática que afirma não haver negros no Brazil com z. Si tiver algum tempinho me esclareça sobre os projetos arianizadores do DIP e o limite dos meus assuntos. É o melhor pretexto que tenho para esta alegria de ler suas palavras. (MEIRELES, 1996, p.294-295)

Esse artigo de Mário de Andrade é publicado no terceiro número da revista (TB, nº 3, 1941). O texto está focado na descrição dos detalhes das pinturas da capela da família de Portinari, composta por apenas uma pequena sala, decorada pelo artista. Apresenta Portinari como um dos maiores artistas plásticos das Américas e informa que ele vive no Rio de Janeiro, mas retorna periodicamente a sua cidade natal, a pequena Brodowski paulista, de apenas dois mil habitantes, que, por receber a atenção de Portinari, é visitada

também por escritores, artistas e críticos. Informa que embora Brodowski seja distante de centros como Rio de Janeiro e São Paulo, há excelente estrada de rodagem que a liga a essas grandes cidades, sendo acessível também pela ferrovia Mogiana. Afirma que a pequena cidade é uma das mais famosas atrações artísticas do Brasil e merece menção especial na literatura turística. O artigo é ricamente ilustrado com reproduções fotográficas, em preto e branco, dos afrescos da capela.

No dia 25 de março de 1941, Cecília responde a Mário, explicando-se sobre a questão dos “irmãos em São Benedito”, metonímia eufemística, utilizada por Mário em sua carta, para tratar da comunidade negra, e sobre os colaboradores que ela desejava para a revista:

Quanto à turma de S. Benedito, foi um custo, mas consegui metê-la nas ilustrações de uma coisa minha sobre Carnaval para o 2º nº. O chefe gosta mesmo é das senhoras sedosas que posam no Casino. Em todo caso, creio que admite a turma como “folclore”. Ai! ajude-me nesta África!

[...] Depois, quando V. quiser escrever uma coisinha, não é preciso que eu lhe peça mais: mande sempre. V. sabe como revista come artigo. E eu não queria que houvesse invasão de colaboradores. V. me entende, não é? (MEIRELES, 1996, p.295)

A “coisa minha” a que se refere Cecília Meireles no 2º número da revista, de 1941, é um artigo intitulado “Carnaval no Rio”, em que descreve adereços, desfiles, danças, brincadeiras e músicas dos blocos do Carnaval do

Rio de Janeiro. Trata também do Carnaval de “antigamente”, o retratado por Jean Debret e o que ela imaginava a partir das histórias contadas pela avó. Aborda o Entrudo do século XVII e de como este, pouco a pouco, foi sendo sucedido pelo Carnaval propriamente dito, cujas manifestações envolvem brincadeiras com confetes, bisnagas, serpentinas e línguas-de-sogra. Menciona ainda a assimilação de costumes italianos pelo Carnaval carioca, como as personagens do Pierrot, da Colombina e do Arlequim. O texto é ricamente ilustrado com fotografias de pessoas fantasiadas e muitos jovens, principalmente moças brancas, divertindo-se em automóveis ou a pé em largas avenidas do Rio de Janeiro. As fotos, com legendas, mostram também bailes de salão, fantasias de palhaços ao estilo europeu, um Romeu, uma Marlene Dietrich, uma fantasia feminina inspirada em um quadro de Velasquez, uma havaiana, algumas baianas brancas, um Mephisto e uma Margaret, pessoas sentadas tomando champanhe em mesas de baile de salão. Trata também dos cordões e dos “ranchos”, como sendo um tipo de representação dramática, resultante da mistura de costumes negros com reis e rainhas europeias; comenta um deles, baseado nas *Walkirias*, de Wagner, e aí consegue incluir fotografias de personagens que são magras negras vestidas de fadas da mitologia germânica. Aborda ainda os desfiles de rua do Rio de Janeiro e o rei Momo, como representação de um rei latino da diversão.

Em carta datada de janeiro de 1942, Cecília pede a Mário que lhe envie um texto sobre música carnavalesca para o número de fevereiro da *Travel in Brazil*. Afirma que a

revista está melhorando, “já se pode falar de assuntos de todas as ‘cores’ – preto, branco, marrom, etc.” (MEIRELES, 1996, p.296)

De fato, se observarmos, no primeiro número de 1942, encontramos dois textos que tratam de artes populares. R. Magalhães Jr. escreve sobre “Jangadas e Jangadeiros”, apresentando a jangada nordestina, suas funções nas comunidades locais de pescadores, compara-a com as embarcações feitas pelos nativos do Pacífico Sul. Em texto não assinado, mas de provável autoria de Cecília Meireles, intitulado “Bonecas Brasileiras”, ricamente ilustrado, a autora apresenta as bonecas baianas, “feitas em casa pela criada ou pela Avó, de uma velha meia preta, com um bordado em linha branca para fazer os olhos, a boca bordada com linha vermelha e o vestido no estilo tradicional das negras baianas” (TB, Nº 1, 1942, p. 19). Em seguida, trata das bonecas do Estado do Pará, que mimetizam atividades cotidianas da região Norte, e aí insere uma série de fotografias que poderiam contar a História do Brasil:

Em uma pequena coleção é possível sintetizar a História Brasileira. Primeiro eram os Índios, com seus arcos e flechas, serpentes e penas. Depois vieram os Europeus brancos, para arar o solo, criar ranchos e explorar esse imenso território. Finalmente, os sorridentes negros chegaram, a cujas mãos todos os trabalhos domésticos foram destinados; cozinhar, lavar etc. (TB, nº 1, 1942, p.19)

Em outra carta, datada de 18 de agosto de 1942, Cecília Meireles volta a solicitar artigos ilustrados a Mário de Andrade, sobre

pinturas em tetos de igrejas, conforme ele havia sugerido em carta anterior. Cecília conclui seu texto com a seguinte nota: “Tenha cuidado com o material humano que apareça em alguma foto: voltamos ao regime exclusivamente ariano.” (MEIRELES, 1996, p. 300). Como grotesca materialização desse regime, encontramos no último número da revista (TB, nº 4, 1942), o artigo “A Escola Nacional de Educação Física do Brasil”, assinado por J. Moreira de Souza, em que esse autor aborda a criação por Getúlio Vargas, pelo Decreto-Lei 1212, de 17 de abril de 1939, da Escola Nacional de Educação Física e Esportes, iniciativa justificada como sendo de vital necessidade humana e patriótica. Fotos estetizadas de rapazes fazendo ginástica na praia, compatíveis, segundo o autor, com a dignidade e a beleza da vida, lembram a exaltação do corpo, da ginástica e da disciplina tão característica dos regimes totalitários então vigentes na Alemanha e na Itália.

Assim, temos, por um lado, o contexto de uma Europa devastada pela II Guerra Mundial, por cujos regimes totalitários e racistas da Alemanha e da Itália o ditador brasileiro, Getúlio Vargas, mostrava ainda ter simpatias. Por outro, uma população que cada vez mais se enriquecia nos Estados Unidos e demandava novos serviços, entre os quais o turismo, para quem a linha editorial da revista, evidentemente por determinações superiores, como bem notamos na correspondência entre Cecília e Mário, opta por apresentar um Brasil embranquecido, marcado pela influência europeia e em pleno desenvolvimento em direção à Modernidade. Claro, como vimos, a poeta submetia-se

criticamente a essa linha racista, afinal, ainda entre 1926 e 1934 havia feito desenhos de baianas e de tradições afrobrasileiras, com os quais ilustrou a conferência “Batuque, Samba e Macumba”, que pronunciou em Lisboa, em 1934, e, no ano seguinte, foi editada em Portugal, como separata da revista *Mundo Português*. Conferência em que exalta as qualidades do negro, quando o paradigma do Modernismo brasileiro era a valorização do mestiço. Nesse livro-conferência, editado no Brasil pela Funarte em 1983 e pela Martins Fontes em 2003, esclarece, por exemplo, que o batuque e o samba são restos de ritual primitivo. “O batuque provirá do ritual de adestramento masculino para as lides de guerra”, do qual teria derivado, no Brasil, a escola de capoeiragem (MEIRELES, 2003, p.54-55).

Se o batuque é o resto de um ritual de guerra, o samba é resto de um ritual de casamento:

No brinquedo também está de certo modo compreendido o samba – que é, naturalmente, sobrevivência de ritual de casamento, dado o ar contidamente erótico que conserva. Como o batuque, é uma dança ímpar, executada no meio de uma roda, que igualmente canta, bate palmas e toca tambores, pandeiros, cuícas, caixinhas e chocalhos. (MEIRELES, 2003, p.58)

Porém, na *Travel in Brazil*, o alvo é o turista norte-americano e é sob encomenda para esse público asséptico que a nossa poeta é encarregada de editar a revista e procurará fazê-lo da maneira mais coerente possível com sua própria visão de mundo. Ao mostrar aspectos da cultura e da paisagem

brasileiras a ênfase terá de recair sobre a herança europeia, no entanto, Cecília buscará brechas para contornar as normas do DIP e mostrar uma maior complexidade étnica, social e cultural de nosso país. Assim, logo no primeiro número da revista, editado em 1941, nomeação e fundação do país tornam-se objeto dos dois primeiros artigos. A própria Cecília Meireles tece a história das referências do nome “Brasil”, presente desde relatos de Marco Polo sobre o Oriente, passando por novelas de cavalaria até convergir para a história da chegada dos portugueses ao Novo Mundo. Esse artigo se complementa com o de autoria de Sérgio Buarque de Hollanda, em que esse historiador polemiza sobre o ano de 1500 como marco do Descobrimento do Brasil, pois o país faz parte da América, descoberta oito anos antes. A partir dessa polêmica de integração pan-americana, tece um panorama da História do Brasil que chega até a Proclamação da República e introduz o tema da miscigenação racial e cultural do branco com o índio e o negro, assim como, no artigo anterior, ao nome e à fundação europeus que herdamos, Cecília integra a natureza tropical com referências à flora, à fauna e à paisagem litorânea.

Há ainda, nesse primeiro número de 1941, dois artigos que tratam do sincretismo cultural no Brasil. Como já mencionado, o de Mário de Andrade, em “Música Brasileira”, aborda as formas híbridas da música brasileira, e o de Nóbrega da Cunha, que trata das famílias rendeiras no Brasil. Costume este que teria chegado aqui com os franceses que vieram fundar a França Antártica em 1567. A atividade das rendas recebeu, no século XVII,

influências dos holandeses em Pernambuco. Destaca Fortaleza como a capital brasileira da renda e, como colecionador desse artefato, Nóbrega da Cunha considera difícil distinguir a renda brasileira da europeia.

A ênfase na herança europeia e na integração de novos imigrantes à realidade nacional evidencia-se também, por exemplo, no artigo assinado por Florência (TB, nº 3, 1941), em que apresenta imigrantes portugueses e italianos substituindo os antigos escravos como vendedores ambulantes no Rio de Janeiro e introduzindo novos produtos nesse comércio. Nota-se ainda uma frequência de textos que tratam da cidade de Petrópolis, de seu Museu Imperial e da figura do Imperador Pedro II, como homem europeizado e moderno para o seu tempo, o que distinguiria o Brasil por ser herdeiro de uma cultura aristocrática. Entre esses artigos, destaca-se o da própria Cecília Meireles (TB, nº 4, 1941), em que aborda o Palácio do Imperador, transformado no Museu Imperial de Petrópolis. Esse museu, em vias de criação, contaria com a reunião dos objetos imperiais dispersos entre os órgãos públicos e as coleções particulares e teria suas salas reconstituídas com base em documentação da época. Informa que a cidade serrana era o refúgio favorito do monarca. Descreve aposentos e objetos do Museu. Entre os detalhes decorativos, como cristais, porcelanas de Sèvres, além de móveis europeus e presentes de amigos estrangeiros, inclusive um relógio dado a Pedro II por Napoleão III, inclui, não gratuitamente, a fotografia do Imperador, ainda bebê, no colo de uma mucama negra. Conclui seu texto sobre o Museu Imperial, remetendo-se à

dicotomia do turista passante e do turista estudioso: “para alguns, oferece-se como uma ótima oportunidade turística e para outros como uma oportunidade esplêndida para reflexão e uma verdadeira fonte de estudos.”

Há dois ricos textos, na *Travel in Brazil*, que tratam de Ouro Preto. O primeiro é de Manuel Bandeira, intitulado “Ouro Preto, a Antiga Villa Rica” (TB, nº 4, 1941). Bandeira tece uma síntese da história de Ouro Preto, da mineração e de seu enriquecimento no século XVIII, prosperidade que se estendeu a São João Del Rei, Mariana e Diamantina, até a decadência, empobrecimento e quase abandono da antiga Vila Rica no século XIX, que, por essas mesmas condições, logrou preservar a arquitetura do período áureo. Bandeira também faz referência ao tombamento de Ouro Preto como Monumento Nacional pelo Presidente Vargas. Em seguida, apresenta impressões sobre as igrejas da cidade, as obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, de Manuel Costa Ataíde e do grupo de poetas que deu origem à “Escola de Minas”. Narra sumariamente a história de Chico Rei, que com trabalho e inteligência comprou a própria liberdade e a do filho, a de outros escravos e uma mina. Termina por referir-se ao movimento da Inconfidência e a escritos de viajantes estrangeiros que passaram pela cidade no século XIX, especificamente de John Lucock e Richard Francis Burton. Seu texto é ilustrado com rico material fotográfico que mostra a Ponte Antônio Dias, a Igreja de São Francisco, a Torre do Relógio de Santa Ifigênia, a Fonte de Marília, a Igreja do Rosário, o Museu da Inconfidência, a Igreja de Antônio Dias,

entre outros monumentos de Ouro Preto. A crônica “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes”, compilada na coletânea *Crônicas da Província do Brasil*, de Bandeira (2006), pode ser considerada uma versão ampliada do texto publicado na *Travel in Brazil*.

No último número da *Travel in Brazil* (nº 4, 1942), Cecília Meireles insere um longo artigo intitulado “Semana Santa em Ouro Preto”. Como Bandeira, Cecília também abre seu texto informando que por iniciativa do Governo Vargas, Ouro Preto foi convertida em uma cidade-museu, monumento nacional. Proibiu-se qualquer construção nova ou demolição que desfigurassem sua beleza e valor histórico. Essa medida poderia tornar Ouro Preto inacessível aos turistas, porque lá não há hotéis modernos. Cecília informa haver um hotel em construção e que os visitantes podem se hospedar em casas de família, fiéis aos costumes da hospitalidade brasileira. Trata da Inconfidência Mineira e do poeta Gonzaga. Em seguida, para introduzir o tema da Semana Santa em Ouro Preto, traz à mente do leitor os famosos festejos religiosos de Oberammergau e Sevilha. Mas, diferentemente dessas cidades, a religiosa Ouro Preto permanece “fechada em sua reticência grave, não foi até agora devorada pelos olhos curiosos, que, procurando sensações, viajam por todas as terras e os mares do mundo” (TB, nº 4, 1942, p.16-17). Em seguida, passa a descrever minuciosamente o cenário (igrejas, praças, escadarias, ruas) em que se encenam os episódios da Semana Santa. Apresenta as multidões compactas em janelas, balcões, muros e calçadas, que afluem de todas as

partes para assistir à procissão. Descreve dia a dia, detalhadamente, os ritos que ocorrem desde o Domingo de Ramos até o Domingo de Páscoa, em texto ricamente ilustrado por material fotográfico, que evidencia os traços da arquitetura e da escultura do Barroco mineiro. Minuciosa descrição da Semana Santa em Ouro Preto em que se entrevê a assimilação pela cultura popular brasileira de traços das tradições europeias.

Além de elementos mais propriamente culturais acentuados pelos textos – como a arquitetura, a escultura, a música, as rendas, as festas populares - e que nos aproximariam das tradições europeias, mas, quase sempre, modalizadas, por nuances de hibridismo ético e cultural, a descrição de paisagens brasileiras, em alguns textos, sugere a Europa Central, particularmente a Suíça, como as serras e os vales fluminenses, com suas pequenas estâncias turísticas. Destaca-se também a cidade termal de Poços de Caldas, cujas fotografias mostram amplos saguões de hotéis decorados com esculturas ao estilo clássico greco-latino e espaços abertos para a prática de hipismo e golfe. Ao final da reportagem (TB, nº 1, 1942), não assinada, há uma tabela com o tempo de viagem entre Poços de Caldas e Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, por estrada de rodagem, ferrovia e via aérea.

Assim, devido a seus traços culturais e paisagísticos, o Brasil poderia se oferecer a americanos endinheirados, em busca de lazer ou negócios, como lugar substituto da Europa em guerra. Para isso, convinha enfatizar também elementos de Modernidade, que envolviam facilidades de deslocamento,

estrutura de hospitalidade e lazer: os parques de São Paulo, as estradas que levavam de São Paulo a Santos e do Rio de Janeiro a Petrópolis, as possibilidades de se viajar a Poços de Caldas, as brincadeiras do carnaval carioca ocorrendo em salões requintados ou em automóveis sobre largas avenidas, os bares, restaurantes e cassinos da orla carioca, ou ainda a beleza da paisagem da Estrada de Ferro da Graciosa, prodígio da engenharia nacional, ligando o porto de Paranaguá a Curitiba, que Tasso da Silveira apresenta no artigo “Curitiba e a Estrada de Ferro do Paraná” (TB, nº 2, 1941).

Nesse artigo, o poeta paranaense Tasso da Silveira apresenta o Estado do Paraná por meio de uma referência ao viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, que denominou os Campos Gerais do Paraná, na viagem que realizou à Comarca de Curitiba em 1820, de “paraíso brasileiro”. Em seguida, trata da moderna engenharia que produziu a Estrada da Graciosa em uma terra montanhosa, construída em 1885 e correndo em paralelo com a estrada de rodagem. A partir daí, o poeta passa a descrever a paisagem, como se estivesse em viagem pela ferrovia entre Paranaguá e Curitiba. Descrições que sugerem o viajante ceciliano, tal como a poeta o caracteriza em crônicas dos anos de 1940 e 1950, como em “Roma, Turistas e Viajantes”, de 1953. Observemos um trecho em que Tasso da Silveira descreve a paisagem nos primeiros quilômetros de viagem a partir de Paranaguá, criando imagens alusivas ao Paraíso Terrestre:

De fato, após os primeiros quilômetros desse trajeto, entre mangueiras,

bananeiras e palmeiras no trecho costeiro, a dificuldade da subida começa. O trem assobia sob o tremendo esforço, por conta da forte declividade. O primeiro túnel anuncia a luta entre Hércules e a montanha. O trem atravessa-a, mergulhado em escuridão e fumaça, e isso torna a travessia cansativa. Mas, por outro lado, quando reaparece luz, nossos olhos encontram um prodígio, um mundo totalmente inesperado de infinita frescura, como era ele quando apenas saía das mãos de Deus. Um vale profundo, entre paredes cobertas de musgo e altos picos delineados contra o céu puro e elevado. Cachoeiras, fontes idílicas, névoas de leveza etérea, troncos e copas das árvores de pinheiros, vistas como em miniatura na parte inferior dos abismos, cipós, uma floração primaveril completa. E em nossas almas temos a sensação de que toda a vida renasce com um novo fôlego de uma nova criação, livre de poeira, de tédio, do cansaço, com a mesma inocência transcendente e beleza que a Terra deve ter tido quando ela ainda não fora maculada pela ganância insana e pelas paixões. (SILVEIRA. TB, nº 2, 1941, p.31)

A chegada desse contemplador a Curitiba é anunciada pelos milhares de lâmpadas elétricas que sugerem a modernidade dessa cidade, à época, com cerca de 150 mil habitantes: “E, quando a noite começa a esconder a paisagem dos olhos ávidos, longe Curitiba se anuncia pela pulsação de milhares e milhares de lâmpadas elétricas, brilhando na escuridão” (SILVEIRA. TB, nº 2, 1941, p.31).

Curitiba surge na imaginação do leitor a partir de imagens de seus modernos meios de transporte, como ônibus e automóveis, seus clubes, bairros arborizados, centro comercial, indústria moveleira, hospitais, programas de assistência social, que levam o descritor a anunciá-la como uma cidade sem mendigos. Esse florescente desenvolvimento da cidade ainda jovem surge envolvido pela aura da natureza exuberante: o frescor do clima, a vegetação de coníferas, as flores e os frutos:

Antes de prosseguir, é preciso dizer que Curitiba foi construída em meio a uma região única na América, com clima e aspecto mediterrâneos: o planalto do Paraná. As árvores, as flores, os frutos de Curitiba são as da costa do mar do sul da Europa clássica. As árvores são as das espécies de coníferas: pinheiros, cedros, ciprestes, abetos, com coroas altas, de formas góticas. As flores são rosas, madressilvas, violetas, camélias, margaridas, jasmims, sempre-vivas, cobrindo as cercas dos jardins e decorando os jardins públicos. Os frutos que crescem em Curitiba são uvas, pêssegos, peras, maçãs, ameixas, marmelos - transplantados sem dúvida - e “gabirotas”, “pitangas” e outras ácidas frutas nativas. Tudo isso dá à cidade - que é realmente nova - um aspecto especial de permanente adolescência, uma vez que é cercada por montanhas, que são tão azuis a ponto de se tornarem diáfanas, e sobre elas se curva o mais suave e mais leve dos céus brasileiros, um céu que tantos poetas e pintores de renome - e entre os primeiros o ilustre poeta Alberto de Oliveira - têm celebrado em

poemas e em telas. (SILVEIRA. TB, nº 2, 1941, p.32)

Caracterização da região de Curitiba filtrada pela descrição de um olhar europeu. Observemos como Auguste de Saint-Hilaire descreve e avalia a natureza e as árvores frutíferas que encontra na região dos Campos Gerais, em um fragmento de *Viagem à Comarca de Curitiba*, em 1820:

Nessa bela região não cultivam somente o nosso linho e os nossos cereais; plantam também, com bons resultados, quase todas as nossas árvores frutíferas. Infelizmente, como já tive ensejo de dizer a época das grandes chuvas coincide com a em que as frutas começam a amadurecer e, por isso, elas nunca ou quase nunca chegam a sazonar inteiramente. Devemos, entretanto, excetuar os figos, que, como os de Minas, são excelentes. Saboreei também em fevereiro ótimas uvas brancas; mas, em geral, essas frutas, como as outras, não amadurecem completamente. O calor intenso não prejudica a vinha, mas é necessário que à temperatura sensivelmente elevada não se alie excessiva umidade: as uvas que amadurecem em Goiás, à época da seca, apenas refrescadas pelo orvalho, são deliciosas; as dos Campos Gerais são medíocres. O pessegueiro já se acha aclimatado nessa região e chegam a utilizá-lo na feitura de cercas vivas. Como em São Paulo, dentre as árvores frutíferas, é a primeira que floresce; anualmente, no mês de agosto, caem-lhe as folhas, imediatamente depois cobre-se de flores e produz enorme quantidade de frutos que começam a ser apanhados em fevereiro.

As cerejeiras e ameixeiras frutificam desde janeiro, e nos primeiros dias de fevereiro ainda comi ameixas que achei ótimas, a despeito da espécie a que pertenciam. Inicia-se a colheita das maçãs e dos marmelos em fevereiro e continua-se a apanhá-los até abril. Disseram-me que as pereiras dão bons frutos. Quanto às bananeiras, muito embora se possa considerar a vila de Itapeva o ponto extremo em que no planalto de São Paulo se cultivava essa musácea, conseguem-se ainda ótimas bananas nos Campos Gerais, desde que se escolham sítios favoráveis e se dispensem à planta cuidados especiais. (SAINT-HILAIRE, 1964, p.30-31)

Em seguida, surge a afirmação de Saint-Hilaire, a partir de cuja referência Tasso da Silveira iniciou seu artigo: “Do que acabo de dizer, pode-se concluir que não exagero em dar aos Campos Gerais a denominação de Paraíso terrestre do Brasil.” (SAINT-HILAIRE, 1964, p.31)

É sob o filtro de um olhar europeu que ressalta semelhanças entre as terras paranaenses e a Europa, que Tasso da Silveira se dirige ao seu possível leitor. Em seu artigo, encontramos três movimentos recorrentes nos textos da *Travel in Brazil*: acentuar a modernidade brasileira, descrever as belezas naturais que o turista estrangeiro poderá aqui encontrar, usufruindo do conforto dos aspectos da urbanidade moderna, além de marcar traços de nossa natureza e cultura que assimilaram elementos europeus.

Um aspecto da cultura paranaense de menor apelo ao turismo de massas é focalizado no artigo “A Casa do ‘Caboclo’”, (TB,

nº 3, 1941). Nele, o arquiteto Ângelo Alberto Murgel contrasta o patrimônio em granito e mármore deixado pelas civilizações antigas, que nos permitem fazer suposições sobre como viviam esses povos, com a vida cotidiana e anônima das pessoas comuns, que poderiam ser conhecidas por suas habitações, se essas resistissem ao tempo. Em seguida, trata das casas populares de diferentes regiões e estados brasileiros. Considera que as casas do interior de Santa Catarina, Paraná e norte do Rio Grande do Sul têm em comum o fato de serem feitas de madeira com bom acabamento, pois há muitas serrarias nessa região. Murgel lembra que esse tipo de construção em madeira é bem conhecido do povo norte-americano, mas, considera, “percebemos que elas não só têm um caráter essencialmente regional, mas os traços presentes de outros povos de acordo com o elemento imigrante predominante na localidade” (TB, nº 3, 1941, p. 25). Dessa forma, aproxima a paisagem de partes do Sul do Brasil de certo aspecto da paisagem humana do Sul dos Estados Unidos. Cria, assim, um elemento tranquilizador para o turista, que aqui poderia encontrar aspectos conhecidos de sua própria cultura e, ao mesmo tempo, alimenta sua curiosidade, à medida que acentua as diferenças, dadas pelas condições locais e pela incorporação de elementos dos imigrantes.

Merecem destaque três textos, de autores estrangeiros, que testemunham sobre o País. O primeiro deles intitula-se “Caçando no Mato Grosso” (TB, nº 2, 1941), escrito pelo norte-americano John Adams. Outro, de autoria do recém-chegado imigrante húngaro Paulo Rónai (TB, nº 4, 1941), intitulado

“Impressões de um Europeu do Rio em 1941”. E o texto de Henry Albert Phillips, intitulado “Asas sobre o Brasil” (TB, nº 1, 1942), começamos por este, que inclui também observações sobre o Paraná.

O viajante norte-americano, Henry Albert Phillips, redige suas impressões após ter percorrido o país de Norte a Sul em avião, viaja durante oito dias, além de outros quinze de estada em diferentes locais do Brasil. Exalta a possibilidade, por meio da viagem aérea, de ver grande parte do País sem ter de passar meses viajando. Inicia seu percurso em um hidroavião Clipper, de Miami a Belém, “cidade que contata os mares estrangeiros do mundo todo e é a porta de entrada para se deslocar pelo incrível mar de águas doces do interior” (TB, nº 1, 1942, p.23). Depois, surpreende-se com a existência de São Luiz, próspera cidade marítima de que nunca tinha ouvido falar, e, do alto, aprecia as cestas com produtos tropicais na baía de São Marcos. Encanta-se com o sal branco, brilhando como joias, próximo a Natal e Fortaleza; deslumbrava-se com o verdor de Recife, a Capital do Coco, que afirma ser metade de uma Filadélfia. Salvador, segundo Phillips, é a cidade que melhor preserva a arquitetura europeia. Observemos a descrição que faz do Rio de Janeiro, em voo proveniente de Salvador, próximo de pousar no aeroporto Santos Dumont, que considera ser o mais belo do mundo:

O próximo voo nos leva em menos de 1.000 milhas ao mais belo aeroporto do mundo. O Rio de Janeiro deve ser visto do ar para ser minunciosamente apreciado. De cima nós vimos todas suas maravilhas de um só relance

panorâmico. As pedras fantásticas ascendendo do mar como leões curiosos, o Pão de Açúcar com um carro suspenso no meio do ar em cabos invisíveis a meio caminho além do abismo que o separa da pedra de apoio na montanha tão querida pelos turistas. O Cristo de 100 pés no Corcovado, comumente aparece no alto na manhã ou na névoa do anoitecer, parece estar com os braços abertos, misticamente sozinho entre as nuvens, invisível no momento para o mundo abaixo. As lagoas espalham suas águas interiores em vieiras graciosas com praias de areia branca, às vezes com parques verdejantes descendo em direção às bordas das águas. Copacabana como uma concha parada na baía interna, com seus hotéis modernos e apartamentos surgindo como carbúnculos em um cenário barroco. As mais de centenas de ilhas dispostas como jardins exuberantes caídos das nuvens em meio a um plácido oceano. A Academia Naval, as balsas, grandes e pequenos navios. Finalmente a Capital; tão única, tão inconvençãoal, tão verde com suas árvores, se aninhando no fundo do círculo de morros, o mais próximo se pode escalar e alcançar os promontórios mais distantes a caminho da agradável Estrada da Tijuca. A joia mais brilhante no mais amável cenário do continente. (PHILLIPS. TB, nº 1, 1942, p.28-29)

O destino seguinte é São Paulo, que diz ser a cidade irmã de Nova Iorque. Depois, descobre a existência de Porto Alegre e Curitiba. Revela a surpresa de encontrar dois arranha-céus de 16 andares na rua principal

de Curitiba. Em seguida viaja até as Cataratas do Iguaçu:

De Curitiba, fizemos um pequeno desvio para uma excursão às Cataratas do Iguaçu e encontramos uma das quatro cachoeiras mais maravilhosas do mundo. As Cataratas do Iguaçu não são tão altas ou poderosas como as do Niágara, mas a seu modo elas são majestosas e pitorescas. (PHILLIPS. TB, nº 1, 1942, p.30)

Depois da passagem pelo Sul do Brasil, retorna a Belém e paira sobre o rio Amazonas em um hidroavião, pousando em comunidades ribeirinhas e em Manaus, a cidade, em meio à floresta, de 100 mil habitantes, com um teatro de milhão de dólares e passeio público feito com mármore de Carrara. Surpreende nesse texto, de 1942, o lirismo da inusitada perspectiva aérea a partir da qual o viajante vê o Brasil. Lirismo este que também encontramos em crônicas de viagem de Cecília Meireles a partir da década de 1950, como “O Avião” e “Madrugada no Ar”, entre outras, em que a poeta se detém na descrição dos desenhos das paisagens aéreas, de voláteis nuvens, e terrestres vistas do alto, seja da natureza, seja de cidades, imagens que se misturam às eruditas referências e à efabulação da poeta. Olhar ceciliano que encontra correspondências em outros fragmentos do texto de Phillips, como: “Mas toda essa viagem parece uma jornada encantada em cima de um Tapete Mágico”. Phillips encerra sua viagem retomando o bordão de Stephan Zweig sobre o Brasil: “O viajante que faz essa jornada estará fazendo mais do que uma mera viagem de avião, ele estará vendo de

cima a baixo, dentro e fora, o País do Futuro” (PHILIPPS. TB, nº 1, 1942, p.32).

Entretanto, se ao turista americano agradava uma aventura mais “selvagem” pelo Brasil, ou melhor, encontrar um país em “estado de natureza”, há o relato de John Adams (TB, nº 2, 1941), que com duas mulheres adentra o interior de Mato Grosso para um safari, longa reportagem ilustrada com fotos de acampamento, churrasco, animais de caça, aves e peixes da região. Nessa mesma edição, há breve informe em que se anuncia a intenção do Presidente Vargas em ali também introduzir a Modernidade, com a construção de uma estrada de ferro que ligaria o Brasil à Bolívia.

O imigrante europeu Paulo Rónai (TB, nº 4, 1941), chegado havia apenas dois meses ao Brasil, descreve a visão de esplendor que teve do Rio de Janeiro, depois de deixar uma Europa empobrecida e devastada pela guerra. Vem informado por variadas leituras sobre o país, entre as quais menciona o escritor judeu-austriaco Stephan Zweig, que escolheu a região serrana fluminense para ser sua (última) morada (Zweig se suicidou no ano seguinte à publicação do artigo de Rónai). A Zweig devemos o agora desgastado bordão “Brasil, País do futuro” (mas que ainda nos assombra...).

Em texto lírico e sincero, Paulo Rónai descreve as belezas naturais e riquezas culturais do Rio de Janeiro, que associa a reminiscências de sua Europa de origem. O murmúrio do mar verde-azulado, visto a partir de uma cafeteria da Avenida Atlântica, recorda a praia de Ostende. A vista do 10º andar de um prédio na Avenida Rio Branco, com seu

intenso fluxo de carros de passeio, táxis e ônibus, com o brilho da luz do sol refletida nos para-brisas, sugere Paris vista do topo do Arco do Triunfo. O Largo do Boticário remete à velha Bruges de Flandres. A Floresta da Tijuca, ele associa ao Vale Fresca, “mágica floresta próxima a Budapeste”. A Ilha de Paquetá, onde os amantes se beijam sob a sombra das árvores, lembra a Ilha de Santa Margarida, no Danúbio. Numa livraria da rua do Ouvidor - cujo interior é mostrado com fotografias em que pessoas, quase todas brancas e sempre vestidas à europeia, folheiam livros diante de bancadas e grandes estantes - encontra preciosas obras banidas do Velho Continente pelo monstro nazista. Nas ruas, sente as fragrâncias não mais destiladas na Europa. Termina o belo texto agradecendo ao Rio de Janeiro:

[...] por nos fazer perceber o milagre da união do antigo e do novo; o conhecido e o ignorado; a revelação e a saudade. Agradecemos por ter preparado para nós as riquezas inesgotáveis do Novo Continente e ao mesmo tempo por ter preservado tanto dos tesouros sentimentais e intelectuais da nossa Europa aflita. (RÓNAI. TB, nº 4, 1941, p.19)

A diversidade temática da *Travel in Brazil* parece revelar que Cecília Meireles devia se debater com a tentativa oficial de fazer da revista um canal de divulgação no exterior não somente de um Brasil dotado de uma natureza exuberante, como também de um povo hospitaleiro e europeizado, que se inseria rapidamente na modernidade, como mostravam seu urbanismo, suas estradas, seus hotéis e as facilidades de

viagens aéreas pelo país. A ideia a divulgar parecia ser, como mais de um estrangeiro não ingênuo afirmara, o Brasil é o “País do Futuro”. Cecília Meireles, que na década de 1930, houvera confrontado o Governo Vargas devido ao Decreto-Lei que instituía o ensino religioso no Brasil, e, por isso, fora vítima de represálias, passa a editar a revista de turismo para o DIP. Ela amava viajar, amava a viagem como uma forma de conhecimento daquilo que está além da própria “aldeia”, e por isso buscava, no espaço do “inimigo”, brechas para mostrar uma maior complexidade cultural do Brasil. Como vimos, na correspondência com Mário de Andrade, ela lhe solicitava artigos, para tentar evitar “invasão de colaboradores”. Edita textos ricos em informações e ilustrações para viajantes que não são apenas “passantes”, ou turistas, como se constata em textos de Manuel Bandeira, Paulo Rónai, Sérgio Buarque de Hollanda e nos muitos textos, assinados ou não, de autoria da própria Cecília. É interessante notar que Cecília Meireles (TB, nº 1, 1942), como mencionamos, apresenta as bonecas artesanais como um dos traços mais pitorescos do folclore dos povos. Ao editar esse texto na sequência do que apresenta um Brasil europeizado em Poços de Caldas, a poeta, sutilmente, consegue mostrar as contradições de uma realidade nacional mais complexa que aquela que o discurso turístico e as intenções políticas do DIP pretendiam divulgar.

Em síntese, podemos reconhecer alguns elementos recorrentes nos textos da *Travel in Brazil*: os aspectos da modernidade do Brasil; referências às belezas naturais do país, embora este ainda não apareça como paraíso

balneário de praias tropicais; traços de assimilação de elementos europeus à natureza e à cultura nacionais; além da propaganda do Governo Vargas por meio de feitos que estariam conduzindo ao desenvolvimento do País ou à preservação de seu Patrimônio Histórico. Como marcas do perfil ceciliano, encontramos de modo bastante recorrente nos textos da revista, uma função de leitor que seria um potencial viajante contemplativo e informado, que se distinguiria do turista de massas; o cosmopolitismo, mas também a valorização de aspectos das culturas populares, pois lembremos que Cecília foi uma militante dos estudos sobre o folclore.

REFERÊNCIAS:

- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil**. Organização, Prefácio e Notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens**. Coimbra: Almedina, 2002.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Com Raiva e Paciência**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- GOETHE, J. W. **Viagem à Itália 1786-1788**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. **Crônicas de Viagem 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. **Crônicas de Viagem 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. **Crônicas de Educação 4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Batuque, Samba e Macumba.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. **Diario de Viaje a Italia, por Suiza y Alemania.** Traducción de Jaume Casals Pons. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1986.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Comarca de Curitiba (1820).** Tradução de Carlos da Costa Pereira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

TRAVEL IN BRAZIL. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 1, Nº 1, 1941.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 1, Nº 2, 1941.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 1, Nº 3, 1941.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 1, Nº 4, 1941.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 2, Nº 1, 1942.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 2, Nº 2, 1942.

_____. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., Vol. 2, Nº 4, 1942.

Recebido para publicação em 12 nov. 2015.

Aceito para publicação em 15 jul. 2016.

A EXPRESSIVIDADE DOS FONEMAS DA LÍNGUA PORTUGUESA

THE EXPRESSIVENESS OF THE PORTUGUESE LANGUAGES PHONEMES

Donizeth Aparecido dos Santos*

RESUMO: Este artigo apresenta, primeiramente, um estudo introdutório da Estilística Fônica, no qual é abordada a sua definição, os elementos que ela comporta e um pequeno histórico, destacando o trabalho pioneiro de Charles Bally no reconhecimento da potencialidade expressiva dos fonemas; seguido de um estudo sobre a potencialidade expressiva dos fonemas da língua portuguesa, observando as possíveis sugestões sonoras que vogais e consoantes possuem nesse idioma, baseando-se nos trabalhos de abordagem estilística de José Lemos Monteiro, Mattoso Câmara Jr., Nilce Sant'Anna Martins e Silveira Bueno. A parte final apresenta uma análise estilística da letra da música "Meu bem-querer", do cantor e compositor Djavan, onde são analisadas as sugestões fônicas presentes em alguns dos principais vocábulos do texto, procurando associá-las ao significado semântico dos mesmos e também à mensagem que a canção transmite.

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; Sugestões fônicas; Fonemas da língua portuguesa

ABSTRACT: This article presents, first of all, an introductory study on phonic stylism, addressing its definition, the elements involved and a brief history detailing the pioneering work of Charles Bally in recognizing the expressive potential of phonemes. This is followed by a study on the expressive potential of phonemes in Portuguese, observing the possible acoustic suggestions which vowels and consonants possess in this language, based on the works of José Lemos Monteiro, Mattoso Câmara Jr., Nilce Sant'Anna Martins and Silveira Bueno regarding stylistic approach. The final part consists of a statistical analysis of the lyrics to the song "Meu bem-querer", by singer and composer Djavan, wherein phonic suggestions present in some of the main terms used are analyzed, seeking to associate them with their respective semantic meanings and to the greater message conveyed in the song as a whole.

KEYWORDS: Stylism; Phonic suggestions, Portuguese language phonemes

* Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP) e professor de Língua Portuguesa da Faculdade de Telêmaco Borba (FATEB). Email: donizeth.santos@hotmail.com.

A ESTILÍSTICA FÔNICA

A Estilística Fônica, ou Fonoestilística como é chamada por alguns, é um segmento da Estilística que, conforme a definição de Nilce Sant'Anna Martins (1997, p. 149), “trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados”. Segundo a autora, fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. Dessa forma, ela abarca quaisquer que sejam os elementos sonoros de uma palavra, desde a expressividade de uma vogal, passando pelo som macio sugerido por uma consoante, até a entoação do falante, que possam sugerir e exprimir estados emotivos e poéticos.

Maria Luiza Ramos (1972, p. 45) comenta a utilização do aspecto sonoro da linguagem com esses fins, afirmando que “é sabido que muitos autores, desde René Ghil, Mallarmé e Rimbaud, se têm preocupado em estabelecer a relação *som-sentido* na poesia de diferentes idiomas.”

Charles Bally, discípulo de Ferdinand de Saussure, foi um dos primeiros a reconhecer a potencialidade expressiva da matéria fônica, antevendo todas as possibilidades possíveis de extração de significado através da sonoridade das palavras ou enunciados, não poupando, inclusive, o próprio silêncio. Nesse sentido, ele argumenta:

Não há dúvida de que na matéria fônica se escondem possibilidades expressivas. E há que entender por tal modo o que produza sensações musculares e acústicas: sons articulados e suas combinações, jogos de timbres vocálicos,

melódia, intensidade, duração dos sons, repetições, assonâncias e aliterações, silêncios, etc. (...)

Assim, junto à fonologia propriamente dita há lugar para uma fonologia expressiva, que pode trazer muita luz à primeira, analisando o que já o instinto nos diz muito bem: que há uma correspondência entre os sentimentos e os efeitos sensoriais produzidos pela linguagem. (BALLY, 1969, p. 96)¹

No Brasil, Silveira Bueno, Mattoso Câmara Jr., José Lemos Monteiro e Nilce Sant'Anna Martins foram os principais linguístas que se ocuparam do estudo da expressividade sonora da Língua Portuguesa. Para o professor Silveira Bueno:

O aspecto sonoro de uma língua, seja qual for, é o que mais vivamente nos impressiona. Ainda quando não conhecemos tal ou tal idioma, ao ouvi-lo falar, imediatamente, fazemos o nosso juízo estético, segundo nos soam as palavras, segundo seu aspecto sonoro. O estilista, embora escrevendo, está sob o domínio da construção fonética dos termos que emprega porque, ainda quando silenciosamente compõe a sua página, o seu livro, o seu artigo de jornal, está ouvindo mentalmente os vocábulos que a pena vai debuxando no papel. (BUENO, 1964, p. 62)

Para o linguista Mattoso Câmara Jr. (1977), cabe à Estilística Fônica da língua portuguesa apreciar o caráter espontâneo e expressivo das suas vogais e consoantes, aproveitando-se as contribuições de outras

¹Tradução do autor.

línguas a respeito dos sons da fala similares aos do português. Nesse sentido, José Lemos Monteiro (1991) observa que os sons vocálicos da língua portuguesa intensificam as sugestões visuais (forma, cor etc.) e os traços afetivos que delas decorrem, enquanto que sons consonantais se relacionam às espécies auditivas, cinéticas, táteis etc... Dessa forma, conforme afirma Nilce Sant'Anna Martins (1997,26), “os sons da língua podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir ideias, impressões.”

Com base nos estudos desses quatro linguistas brasileiros (Silveira Bueno, Câmara Jr, Monteiro e Martins), abordaremos a expressividade dos fonemas vocálicos e consonantais da língua portuguesa, observando as principais sugestões que eles oferecem e não se esquecendo da ressalva feita por Martins (1997, p. 38) de que a matéria fônica de uma língua “é extremamente subjetiva, imprecisa, dificilmente classificável com certa exatidão, sendo preciso evitar excessos imaginativos sem apoio nas qualidades físicas dos sons.”

A EXPRESSIVIDADE DOS FONEMAS DA LÍNGUA PORTUGUESA

VOGAL ORAL / A /

A vogal / a /, segundo Nilce Sant'Anna Martins (1997, p. 29) é “o fonema mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico” e “traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha”. Conforme a autora, esse valor pode ser sentido em interjeições, onomatopéias e palavras que sugerem: risadas (quá-quá-quá, ah, ah, ah, gargalhada), vozes altas

(algazarra), tagarelice (blá-blá-blá, maitaca), batidas audíveis (pá, pá, pá, plaft, craque), ideias de claridade e brancura (alvorada, prata, claro, madrugada, luar), amplitude (mar, vasto, colossal, imensidade) e sentimentos positivos (felicidade, formidável, paz, calma e tranquilidade).

VOGAL ORAIS / E / E / É /

A vogal / e / (fechada) é neutra, discreta e oferece pouca expressividade significativa. No entanto, Silveira Bueno (1964, p. 76), por considerá-la cinzenta, surda e indecisa, observa que ela “fica bem nas descrições dos crepúsculos, dos estados interiores de almas crepusculares, dos momentos cinzentos da vida humana”.

Já vogal / é / (aberta) possui mais expressividade. Para Nilce Sant'Anna Martins (1997), ela produz um excelente efeito na indicação da estrudência, conforme em “... pajés em poracés batendo os pés”, verso de um poema de Cassiano Ricardo.

VOGAL ORAL / I /

A vogal / i / é uma das vogais mais exploradas estilisticamente. Ela exprime e sugere sons agudos e estridentes como: grito, apito, pio, tinir, assobio, tinido, estrídulo, grilo, buzina, sino, bem-te-vi e violino. Para Silveira Bueno (1964), o i é frio, penetrante, agudo como espinho. Nesse sentido, Nilce Sant'Anna Martins explica a relação existente entre a articulação da vogal com suas sugestões sonoras e semânticas:

– O estreitamento do conduto bucal na produção do / i / se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza, agudez: mínimo, mini, estrito, fio, fino, espinho, formiga. Alguns dos valores expressos pelo diminutivo (em –inho, –im, –ito, –ilho) se relacionam com a vogal tônica do sufixo. A agudez pode ser de ordem moral, intelectual: ironia, agonia, perfídia, malícia, sutil, mesquinho, cainho”. (MARTINS, 1997, p. 33)

VOGAIS ORAIS / o / e / ó /

Como as ideias que sugerem são as mesmas, abordamos as vogais / o / (fechada) e / ó / (aberta) conjuntamente. Elas são classificadas como vogais posteriores, médias e arredondadas, podendo sugerir ruídos surdos (estrondo, estouro, bomba, rouco) e formas arredondadas (globo, sol, ovo, redondo, roda, gordo, balofo, olho, bola). Segundo o professor Silveira Bueno (1964, p. 77), “a vogal o indica opulência, grandeza, majestade, mas também calor, mormaço. Basta ler, em voz alta, as palavras: ouro, calor, morno, trono, bomba, estrondo, balofo, fofo, redondo, etc.”

VOGAL ORAL / u /

A vogal / u / sugere ideias de fechamento e escuridão (tubo, gruta, furna, cafua), tristeza e morte (túmulo, urubu, fúnebre, luto, viúvo, sepultura, jururu, sepulcro), e ruídos surdos (marulho, bufo, murmúrio, barulho, queixume, sussurro, gluglu, urro e zurro).

Por ser um dos fonemas mais expressivos da língua portuguesa, José Lemos Monteiro fez a seguinte classificação,

baseando-se em um inventário elaborado por Alfredo Bosi sobre os traços semânticos de palavras que contêm a vogal / u /:

I) Obscuridade (material ou espiritual) – escuro, fundo, turvo, gruta, negrume, cafuso, crepúsculo, furna, fusco, túnel, penumbra, noturno, bruma etc.

II) Fechamento – abertura, caramujo, casulo, cumbuca, conduto, cuca, ocluso, oculto, recluso, tubo, urna, útero, vulva etc.

III) Tristeza e desgraça – agrura, amargura, angústia, azedume, carrancudo, casmurro, infortúnio, lamúria, queixume, soturno, taciturno, urubu etc.

IV) Sujeira, podridão, morbidez – chulo, corrupto, culpa, estupro, imundo, monturo, pus, pústula, putrido etc. O Diabo é Belzebu, Cafuçu, Cujo, Exu.

V) Pesar total, morte – ataúde, catacumba, defunto, fúnebre, luto, lúgubre, moribundo, múmia, sepulcro, túmulo, tumba, sepultura etc.” (MONTEIRO, 1991, p. 132)

VOGAIS NASAIS

De acordo com Nilce Sant’ Anna Martins (1997, p. 32-3), a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados e prolongados (zumzum, zumbido, ron-ron, gongo, trim-trim, tanger, planger) e sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (longe, longínquo, distante, bambo, brando, manso, langue, pranto, lamento).

FONEMAS CONSONANTAIS

Segundo José Lemos Monteiro, as consoantes se relacionam às espécies auditivas, cinéticas e tácteis. Nesse sentido, ele esquematisou seus principais valores da seguinte forma:

SENSAÇÕES AUDITIVAS

/ p // b / - explosões, ruídos abafados
/ t // d / - ruídos secos e violentos, percussões

/ k // g / - rachaduras, ruídos demorados

Ex: bomba, pancada, tombar, retumbar, estampido, estrépido, estrondo, grito, brado, estalo, tambor, palpitar, borbulhar, pipocar, catarata, matraca, etc.

/ f // v / - sopros

/ x // j / - cochichos, chios, gemidos

/ s // z / - assobios, sibilos prolongados

Ex: vento, vendaval, furacão, tufão, voz, chiado, chuva, silvo, ciclar, zumbir, sussurro, etc.

/ r // R / - vibrações, rasgos, percussões demoradas

/ m // n // N / - roncoss fracos, zumbos, mugidos, prolongamentos de zumbidos

Ex: rugir, urrar, pororoca, rosnar, es traçalhar, fremir, bramir, murmúrio, bronze, burburinho, murmurejar, etc.

SENSAÇÕES CINÉTICAS

/ l // L / - fluência, deslizamento

/ r // R / - rapidez, tremor

/ f // v / - escapamento, fuga

Ex: luz, brilho, livre, flutuar, rolar, correr, tremor, tremeluzir, tremelique, frio, calafrio, relâmpago, voar, fugir, veloz, etc.

SENSAÇÕES TÁCTEIS

/ l // L / - leveza

/ p // b / - pesadume

/ t // R / - aspereza

/ s // z // m / - suavidade

Ex: leve, fluído, mole, floco, áspero, duro, macio, suave, rapar, ríspido, paquiderme, etc. (MONTEIRO, 1997, p. 102)

O esquema elaborado por Monteiro resume muito bem a expressividade dos fonemas consonantais da língua portuguesa. No entanto, como nem todos os fonemas consonantais possuem expressividade, e muitos deles sugerem as mesmas ideias, definiremos seus respectivos valores expressivos pelos grupos oclusivos, constritivos e nasais, que abarcam todas as consoantes expressivas da língua portuguesa.

CONSOANTES OCLUSIVAS

O grupo oclusivo comporta as consoantes: / p / (bilabial surda), / b / (bilabial sonora), / t / (linguodental surda), / d / (linguodental sonora), / k / (velar surda) e / g / (velar sonora). Sobre esse grupo de fonemas consonantais, Nilce Sant'Anna Martins observa que:

As consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados, (...). Saliente-se que as surdas (/ p /, / t /,

/ k /) dão uma impressão mais forte, violenta, do que as sonoras (/ b /, / d /, / g /). Várias palavras iniciadas por consoante oclusiva bilabial são empregadas como interjeições, exprimindo uma explosão de surpresa, espanto, raiva, indignação: Papagaio! Ora bolas! Pipocas! Porra! Pô! Puxa! Em vocábulos depreciativos a oclusiva pode ter uma explosão mais acentuada por conta do estado emocional do falante: burro, besta, bandido, pateta, paspalho, bruto, estúpido, tonto (bb, pp, tt).

(...)

Além de sugerir ruídos ou objetos que os produzem (estalo, estrépido, estampido, trote, pancada, grito: chicote, taca, porrete, estadulho, trabuco); as oclusivas surdas, conforme Morier, convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados às ideias de força e intensidade: despota, tirano, ditador, Titã, potestade, prepotência, prepotente, possante, bruto, implacável, tempestade, trovão, furação, tapa, bofetão, etc. (MARTINS, 1997, p. 34)

A combinação da bilabial sonora / b / e da linguodental surda / t /, com a vibrante simples / r /, exprime rupturas, quebras e fragmentações (trovão, trincar, quebrar, brotar); e afeição e ternura são sugeridas em palavras iniciadas pela bilabial sonora / b / (beijo, bem, bondade).

CONSOANTES CONSTRICTIVAS

Faz parte desse grupo as consoantes: / f / (fricativa labiodental surda), / v / (fricativa

labiodental sonora), / s / (fricativa alveolar surda), / z / (fricativa alveolar sonora), / x / (fricativa palatal surda), / j / (fricativa palatal sonora), as laterais / l / (alveolar sonora) e / lh / (palatal sonora), e as vibrantes / r / (alveolar sonora) e / R / (velar sonora).

Em relação à expressividade dessas consoantes, Nilce Sant'Anna Martins faz as seguintes afirmações:

- As consoantes constrictivas, pelo seu caráter contínuo, sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem.

- As labiodentais / f / e / v / imitam sopros, podendo ter valor expressivo em vocábulos com voz, vento, fala, fofoca, flaflo...

- Os sons sibilantes podem ser imitados também pelas labiodentais (fium!), mas o são sobretudo pelas alveolares / s / e / z /: sibilo, assovio, silvo, cicio, soluço, suspiro, zunir, zumbir...

- As fricativas palatais recebem também a denominação de chiantes pela sugestão de chiado: chua, xixi, cochicho, esguicho, repuxo, lixa, chusma, enxame. (MARTINS, 1997, p. 35)

Quanto às consoantes laterais / l / e / lh /, elas podem sugerir ideias de fluência e deslizamento por causa do ar que escoar pelos lados da boca no momento da fonação. A fluência da luz é a mais comum (brilho, claro, lua).

Sobre as constrictivas vibrantes / r / e / R /, elas podem exprimir sentimentos de cólera, medo e violência (ira, furor, horror, raiva, tiro, guerra, terror), e segundo Nilce Sant'Anna Martins (1997, p.37), “- A vibrante

dupla / R /, sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo, como se pode sentir nos vocábulos rachar, ranger, rasgar, romper, roer, ruir, arranhar, arrancar, estropiar, es-traçalhar, troar, etc.”

CONSOANTES NASAIS

As consoantes nasais portuguesas / m / (bilabial sonora), / n / (linguodental sonora) e / h / (palatal sonora) são consideradas “moles, doces, e se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura, delicadeza” (MARTINS, 1997, p. 37), como em: ameno, manso, mole, mimoso, amor, meigo, murmúrio, mel, menino, ninar, harmonia, melodia, musgo, ninho, sonho, etc. Muito expressiva é a consoante bilabial nasal / m /, que pode sugerir sentimentos de afeição e ternura em palavras como mãe, mimar, amor e meigo.

AS SUGESTÕES FÔNICAS PRESENTES NA LETRA DA MÚSICA “MEU BEM-QUERER”, DE DJAVAN

As letras de músicas são textos poéticos e emotivos se analisadas sob a luz das funções da linguagem concebidas por Roman Jakobson (1969), e dessa forma são constituídas por recursos estilísticos que visam despertar fantasias e emoções no ouvinte. Dentre esses recursos estilísticos está a sugestão fônica, que na grande maioria das vezes não é percebida pelo ouvinte devido às peculiaridades da música e a supremacia que as figuras de linguagem possuem no texto musical. Também é importante observar que esse recurso estilístico utilizado em

larga escala por poetas como Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Eugênio de Castro, entre outros, muitas vezes é utilizado inconscientemente na poesia e na composição da letra de música. Por isso, nem sempre a expressividade sonora de um vocábulo é usada de forma intencional pelo autor.

Nesse sentido, considerando-se que os sons vocálicos e consonantais podem sugerir ideias e impressões, expressar sentimentos e provocar sensações de agrado ou desagradado (MARTINS, 1997), apresentamos uma análise das sugestões fônicas identificadas na letra da música “Meu bem-querer”, do cantor/compositor Djavan, tendo por base os elementos teóricos da Estilística Fônica apresentados na primeira parte desse trabalho.

Meu bem-querer
É segredo, é sagrado
Está sacramentado
Em meu coração

Meu bem-querer
Tem um quê de pecado
Acariciado pela emoção
Meu bem-querer, meu encanto
Tô sofrendo tanto

Amor
E o que é o sofrer
Para mim que estou
Jurado pra morrer de amor? (DJAVAN, 1980)

Em “Meu bem-querer”, talvez a música mais conhecida de Djavan, logo no primeiro

verso da estrofe inicial, “Meu bem-querer”, há a combinação da consoante bilabial nasal / m / e da vogal / e / no pronome possessivo “meu”, e destas com a consoante bilabial oclusiva / b / no primeiro termo do substantivo composto “bem-querer”. A vogal / e /, segundo Nilce Sant’Anna Martins (1997), é neutra, discreta e não oferece nenhuma expressividade marcante, mas as bilabiais / m / e / b /, de acordo com a autora, podem sugerir sentimentos de afeição e ternura. Considerando-se que “bem-querer” significa amor ou pessoa amada, alguém que se ama muito, a sugestão fônica das duas consoantes ajusta-se ao significado semântico, expressando afeição e ternura por esse “bem-querer” afirmado possessivamente devido à presença do pronome “meu”.

No segundo, terceiro e quarto versos, “É segredo, é sagrado/ Está sacramentado/ Em meu coração”, ocorre a aliteração² da consoante constrictiva sibilante / s / que integra as sílabas iniciais dos vocábulos “segredo, sagrado, sacramentado, está”, e a sílaba final de “coração”. De acordo com José Lemos Monteiro (1991), a sibilante / s /, evoca a interjeição *psiu*, um pedido de silêncio, e “participa dos exemplos de imitação sonora quando se fala dos assobios, dos sussurros, do ciciar dos pássaros”. Levando-se em consideração o significado de “segredo” (sigilo, confidência, discrição, mistério, algo que não se deve revelar), “sagrado” (algo divino, venerável, que não deve ser violado) e “sacramentado” (quando é dado caráter sagrado a alguma

coisa), constata-se que essa sequência da sibilante provoca uma “harmonia imitativa”, sugerindo a ideia de um sussurro, de alguém que tem medo que suas palavras possam ser ouvidas, pois o que está por trás delas é algo extremamente sigiloso para ele: o “bem-querer” está “sacramentado” porque lhe foi dado caráter “sagrado”, e sendo “sagrado” é algo que não deve ser violado, e assim, é um “segredo” que não se pode revelar. O “segredo” é a identidade do “bem-querer”, o que nos explica a sugestão de sussurro e silêncio em torno do enunciado.

Mas, ao mesmo tempo em que os vocábulos segredo, sagrado e sacramentado expressam esse pedido de silêncio em razão da presença da sibilante / s / nas sílabas iniciais, eles possuem também em suas estruturas morfológicas as consoantes oclusivas / g / e / k / associadas à vibrante simples / r / nas sílabas intermediárias, e as oclusivas / t / e / d / nas sílabas finais, o que teoricamente destrói a sugestão de silêncio das iniciais, pois, segundo José Lemos Monteiro (1991), as oclusivas / k / e / g / sugerem rachaduras e ruídos demorados, enquanto que / t / e / d / sugerem ruídos secos e violentos, e / r /, vibrações, rasgos e percussões demoradas. Relembremos também a observação feita por Nilce Sant’Anna Martins sobre essas consoantes oclusivas.

... pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados, (...) Saliente-se que as surdas (/ p /, / t /, / k /) dão uma

² Repetição de uma mesma consoante nas sílabas iniciais, tônicas, e também átonas das palavras que formam um verso, uma frase ou oração.

³ A “harmonia imitativa” consiste numa aproximação dos sons físicos através de sons linguísticos.

impressão mais forte, violenta do que as sonoras (/b /, /d /, /g /, ao passo que a vibrante /r / sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo. (MARTINS, 1997, p. 34)

Como essas combinações consonantais vêm após a sibilante /s /, elas quebram a sugestão de silêncio e sugerem, no contexto da letra da música, ruídos que escapam ao controle do sujeito poético. É como se ele caminhasse na ponta dos pés tentando não fazer barulho e não conseguisse evitar que soasse o som dos seus passos. Uma vez que a canção fala de um amor secreto e proibido, essa sugestão exprime a dificuldade e os obstáculos que o sujeito poético enfrenta para manter em sigilo esse sentimento e a impossibilidade de se calar algo sobre o qual já não se tem mais controle.

Na segunda estrofe, o vocábulo “pecado”, que realmente o “bem-querer” tem, pois o “quê” é a primeira sílaba de “querer”, é formado pelas consoantes oclusivas /p /, /k / e /d /, que, conforme afirmamos anteriormente, sugerem explosões, rachaduras, pancadas e ruídos secos e violentos. Analisando-se o significado semântico do termo, constatamos que “pecado” é uma transgressão, uma quebra, o rompimento de um preceito religioso (e se é religioso é sagrado), e ajustando-se esse significado à sugestão fônica das consoantes, verifica-se que há um equilíbrio entre ambos, pois o ato de romper, quebrar alguma coisa está ligado ao som que essa ação provoca (explosões, ruídos secos, geralmente violentos), e sendo assim a rachadura (a ruptura) que o “pecado”

provoca casa-se perfeitamente com o aspecto fônico das consoantes. Vejamos: o /p / da sílaba inicial sugere uma explosão, o /k / da intermediária sugere a ruptura provocada pelo som explosivo anterior e o /d / átono, abranda a violência das consoantes anteriores, como se diminuísse de intensidade após o abalo provocado. Também é interessante salientar que “pecado” remete seu sentido aos vocábulos da primeira estrofe “segredo, sagrado, sacramentado”, revelando-nos o porquê do “bem-querer” ser segredo, sagrado e sacramentado.

No verso seguinte, “Acariciado pela emoção”, a sonoridade dura e seca do verso anterior, provocado pela predominância das consoantes oclusivas, é substituída pela suavidade e maciez que o fonema constritivo sibilante /s / e o nasal /m / dão ao verso, quando combinados com a vibrante simples /r / e a vogal /a /. De acordo com Nilce Sant’Anna Martins (1997), a consoante nasal /m /, considerada mole e doce, se harmoniza com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura e delicadeza. Desse modo, essa associação de fonemas expressa também, além das já citadas, ideias de paz, afeição, ternura e felicidade.

No quarto e quinto versos, “Meu bem-querer, meu encanto/Tô sofrendo tanto”, há a predominância dos fonemas vocálicos nasais /ã / e /ê /. A ressonância nasal, segundo Nilce Sant’Anna Martins (1997), torna as vogais aptas a sugerir distância, lentidão, moleza e melancolia. Assim a nasalização dá um tom melancólico ao substantivo “encanto”, ao verbo “sofrendo” e ao advérbio de intensidade “tanto”. O caráter secreto e

proibido dos primeiros versos da letra da música e esses últimos versos melancólicos dão a impressão que a suavidade, a doçura e a paz do terceiro verso foram apenas um lampejo de felicidade.

A terceira e última estrofe da letra da música, composta por quatro versos que formam um período interrogativo, contém dois vocábulos foneticamente muito expressivos: os verbos “sofrer” e “morrer”. O primeiro possui em sua estrutura morfológica a ocorrência por duas vezes da vibrante simples /r/ que sugere tremor e medo; e o segundo, além da vibrante simples em seu final, tem em seu centro a vibrante dupla /R/ que pode sugerir medo, vibração, rompimento e abalo. A sugestão fônica dessas duas consoantes reforça o significado que os dois verbos possuem: o tremor e o medo fazem parte da dor e do sofrimento, e o medo, a vibração e o abalo se ajustam à ideia de morte.

Essa análise foi pautada somente nas possíveis sugestões sonoras que os fonemas em língua portuguesa oferecem, sem nos determos nas figuras de linguagem (semânticas e sintáticas) que o texto possui. Com isso, pretendemos mostrar que a sugestão sonora dos fonemas que constituem alguns dos principais vocábulos de “Meu bem-querer” confirma o significado semântico da letra da música.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Como acabamos de ver, os fonemas da língua portuguesa oferecem inúmeras possibilidades expressivas, sugerindo os mais variados sentimentos, impressões, sons, expressões, formas e estados psicológicos.

E todo esse potencial sonoro é aproveitado por poetas, cantores, compositores musicais e atores que dominam esse recurso estilístico que o idioma oferece para o enriquecimento expressivo de seus trabalhos. E a partir daí, entendemos a grande importância que a expressividade fônica possui e, mais ainda, o quanto é importante adquirir este conhecimento que é uma das chaves para a compreensão e interpretação de textos literários (principalmente a poesia) e letras de músicas em língua portuguesa.

Também se faz necessário aqui, lembrar a grande evidência que a relação som-sentido tem na maior parte das sugestões dos vocábulos em português, como a sugestão fina e aguda da vogal /i/, de redondez da vogal /o/, os ruídos duros e explosivos das consoantes oclusivas, o chiado das fricativas, e o sopro das consoantes /f/ e /v/, entre muitos outros exemplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLY, Charles. **El lenguaje y la vida**. Trad. Amado Alonso. 5 ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1967.
- BUENO, Silveira. **Estilística brasileira**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- DJAVAN. **Meu bem-querer**. Rio de Janeiro: Tapajós, 1980. disponível em www.djavan.com.br. Acesso em: 20 out. 2001.
- JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In.: **Lingüística e comunicação**. Trad. Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução a estilística**: expressividade na língua

portuguesa. 2 ed. ver. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

MATTOSO CÂMARA JR, Joaquim. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3 ed. ver. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1977.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 2 ed. São Paulo: Forense, 1972.

Recebido para publicação em 16 jan. 2016.

Aceito para publicação em 08 set. 2016.

A ARTE COMO EXPERIÊNCIA DA INSATISFAÇÃO EM O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE

THE ART AS EXPERIENCE OF DISSATISFACTION IN THE PICTURE OF DORIAN GRAY, OF OSCAR WILDE

Rosana Arruda de Souza*

RESUMO: Discute-se, neste trabalho, sobre a obra *O retrato de Dorian Gray*. Levanta-se o seguinte questionamento: a deformação do retrato de Dorian seria fruto da maneira como seu receptor o lia, o interpretava? Para responder a esta questão, percorre-se o traçado das teorias literárias, fenomenologia e hermenêutica, até à estética da recepção, difundida por Wolfgang Iser. Ao longo do percurso, outras perguntas se apresentam e requerem debate como a busca do sentido autoral da obra e a transitabilidade de sentidos de uma obra artística. Chegou-se à conclusão de que a modificação do retrato resulta de um movimento de interpretações, do jogo entre o fictício e o imaginário em que o leitor se instala.

PALAVRAS-CHAVE: o retrato de Dorian Gray; deformação; Wolfgang Iser

ABSTRACT: Is discussed, in this paper, about the work *The picture of Dorian Gray*. Gets up the follows question: the deformation of picture of Dorian would be result of the way your receiver read it, interpreted it? To answer this question, if scrolls through the tracing of literary theories, the phenomenology and the hermeneutics, until the aesthetics of reception, broadcast by Wolfgang Iser. Over the route, other questions if show and require debates as the search for the authorial sense and the translatability of senses of an artistic work. If came to the conclusion that the modification of picture results of motion of interpretations, the match between fictitious and imaginary on what the reader settles.

KEYWORDS: the picture of Dorian Gray; deformation; Wolfgang Iser

* Mestre em estudos de linguagem e doutoranda em estudos de linguagem no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem-PPGEL da Universidade Federal de Mato Grosso -UFMT, Campi Cuiabá. Email: rosanaarrudasouza@hotmail.com

O RETRATO DE DORIAN GRAY (1891), OSCAR WILDE

Resumidamente, o referido romance trata de Dorian Gray, “um jovem de beleza invulgar” (WILDE, 2000, p. 05) retratado pelo pintor Basil Hallward. Este confessa ao amigo, Lord Henry Wotton, o desejo de não expor publicamente o retrato, porque havia posto na obra “a expressão da singular idolatria mística” (WILDE, 2000, p. 11) que sentia por Dorian. Assim, a levar o quadro à exposição, Basil prefere dá-lo de presente a Dorian.

Estimulado pelas ideias de Lord Henry, para quem o prazer e a beleza da juventude são as únicas coisas que valem a pena na vida, Dorian verbaliza o desejo de permanecer para sempre jovem, ao passo que, quem envelheceria seria seu retrato. Daria sua alma em troca disso, pois sabia que “quando se perde a beleza, seja ela qual for, perde-se tudo. Isso foi o que o seu quadro me ensinou. Lord Henry Wotton tem toda a razão. A juventude é a única coisa que vale a pena ter. Quando eu verificar que estou a envelhecer, suicido-me”. (WILDE, 2000, p. 21). O desejo se torna real. O retrato se deforma, rugas aparecem-lhe, bem como a feição do rosto ganha um ar de maldade como a representar a transformação acometida pelo real Dorian que, com o passar dos anos, perde a inocência, torna-se um homem mau e chega a assassinar Basil.

A deformação do retrato seria fruto da maneira como seu receptor o lia, o interpretava? Ao longo do romance, percebemos algumas inquietações ocorridas (e talvez ainda presentes) nos estudos literários a respeito da relação autor, obra e leitor. Basil, o pintor,

não quis levar sua obra a público, pois temia que percebessem nela a paixão que sentia por Dorian (o que nos remete à busca da intenção autoral que antecede a estética da recepção). O retrato, ao passar para posse de Dorian, ganha outro sentido, pois temos um novo “leitor”, o próprio Dorian, daí em diante, novamente somos remetidos às questões da estética da recepção – a pintura é um espelho de Dorian, ou é o mundo empírico de Dorian que “se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade” (ISER, 1999, p. 73)?

TENTATIVAS DE INTERPRETAÇÃO DE UMA OBRA ARTÍSTICA¹

O retrato de Dorian Gray nos leva a refletir sobre como se interpreta uma obra e qual é o ponto de partida para tanto. Reflexão feita ao longo das várias teorias literárias que já nos apresentaram. Terry Eagleton (1997) faz um traçado dessas teorias da fenomenologia à teoria da recepção, traçado este que reseharemos agora.²

Conforme o autor, o advento das guerras mundiais provocou na arte e na vida uma

¹ Muito embora as teorias das quais falamos refiram-se à interpretação de obras escritas, elas também nos remetem às obras artísticas de maneira geral, como no caso da pintura, em *O retrato de Dorian Gray*. Uma obra com linguagem não-verbal também requer uma leitura de seu receptor.

² Foi-nos de fundamental importância o artigo intitulado “Estética da recepção e teoria do efeito”, de Márcia Hávila Mocchi da Silva Costa, disponível em: <https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teorias_efeito.pdf>. Como a autora recorre a Terry Eagleton para falar sobre a estética da recepção e das teorias que a antecederam, inspiramo-nos a fazer o mesmo.

perda de referências, de modo que se urgia de algo para funcionar como norte em uma sociedade onde a experiência da guerra provocara a descrença em qualquer horizonte de certezas.

[...] a ordem social do capitalismo europeu havia sido abalada em suas raízes pela carnificina da guerra e por suas turbulentas consequências políticas. As ideologias das quais essa ordem habitualmente dependera, os valores culturais pelos quais era governada, também se encontravam em estado de profunda agitação. A ciência parecia ter-se encolhido a uma posição estéril, a uma obsessão míope pela categorização de fatos; a filosofia dividia-se entre o positivismo, de um lado, e um subjetivismo indefensável de outro; predominavam formas de relativismo e irracionalismo, a arte refletia essa espantosa perda de referências. (EAGLETON, 1997, p. 75).

Na busca de algo em que se pudesse ter certeza, o filósofo Edmund Husserl procurou desenvolver um método que rejeitava a crença de que as coisas existiriam independentemente do ser humano. Segundo o filósofo as coisas existentes são aquelas das quais temos consciência:

Sobre o quê, então, poderemos ter certeza e ser claros? Embora não possamos ter certeza da existência independente das coisas, diz Husserl, podemos estar certos da maneira pela qual as vemos de imediato na consciência, quer seja ilusória a coisa real que estamos vendo ou não. Os objetos podem ser considerados não como as coisas em si, mas

como coisas postuladas ou pretendidas pela consciência. [...]. Para termos certeza, então, devemos primeiro ignorar tudo, ou ‘colocar entre parênteses’ qualquer coisa que esteja além de nossa experiência imediata; devemos reduzir o mundo exterior apenas ao conteúdo de nossa consciência. (EAGLETON, 1997, p. 76).

A esse método o filósofo chamou fenomenologia, segundo o qual “as realidades devem ser tratadas como fenômenos, em termos de como eles se apresentam em nossa mente”. (EAGLETON, 1997, p. 76). Nesse sentido, a fenomenologia parece algo subjetivo, a partir do momento que uma coisa é aquilo que vemos e só o é porque a vemos. Porém, o objetivo do método era exatamente o oposto:

a filosofia havia se preocupado demais com conceitos, e muito pouco com os dados reais; assim, ela havia construído sistemas intelectuais extremamente pesados sobre as mais precárias bases. A fenomenologia, tomando aquilo de que podíamos ter certeza experimentalmente, era capaz de oferecer a base para a edificação de um conhecimento autenticamente fidedigno. (EAGLETON, 1997, p. 76).

Esse modo de perceber a consciência humana como responsável pela existência das coisas provocava a centralização do mundo no sujeito, mundo este que só passa a existir a partir, então, da experiência humana. Conforme Eagleton, a fenomenologia influenciou a crítica literária, especificamente, os formalistas russos, para os quais o objeto real, na poesia, era posto entre parênteses dando lugar à maneira como era percebido.

a crítica fenomenológica é a tentativa de se aplicar esse método às obras literárias. Como acontece no isolamento do objeto real feito por Husserl, o contexto histórico concreto da obra literária, seu autor, as condições de produção e a leitura são ignorados. A crítica fenomenológica visa a uma leitura totalmente ‘imane[n]te’ do texto, absolutamente imune a qualquer coisa fora dele. O próprio texto é reduzido a uma pura materialização da consciência do autor [...]. Para conhecê-la, não devemos nos referir a nada que sabemos sobre o autor – a crítica biográfica é proibida – mas tão somente aos aspectos de sua consciência que se manifestaram na obra em si. (EAGLETON, 1997, p. 81).

A crítica fenomenológica deixava uma lacuna referente à produção de sentidos de uma obra. Se, segundo a fenomenologia, o válido é o que está sendo visto e captado por nossa consciência, temos um papel, na verdade, passivo. Se o existente é o que estamos vendo, não somos incitados, então, a produzir ou a querer algo a mais. O que estamos vendo pode ser apenas uma imagem; a produção de sentidos de algo passa a ocorrer quando queremos ver o que está por trás da imagem, ou melhor, que resultado veríamos contrapondo esta imagem a outras. Entendemos que ver um texto por esta perspectiva é reduzir a própria natureza prática do olhar que vê o que está à frente, mas também é movido por reflexos, captando eventos ou sombras de eventos laterais.

[...] a crítica fenomenológica tenta obter a total objetividade e o completo

desinteresse. Ela deve se purgar de suas próprias predileções, mergulhar empaticamente no ‘mundo’ da obra e reproduzir o mais exata e imparcialmente possível o que nela encontra. Se vier a se ocupar de um poema cristão, **ela não deve se interessar em formular juízos de valor sobre esta visão do mundo específica, mas demonstrar o que terá sido para o autor ‘vivê-la’.** (EAGLETON, 1997, p. 82, grifo nosso).

Assim, por mais que, como foi dito anteriormente, numa crítica fenomenológica nos abstenhamos de pesquisar sobre o autor para entender a obra, deduzimos que, ainda assim, o que será visto na obra é tal qual o autor produziu, uma vez que ao passar da produção para recepção, não houve construção de sentidos.

Concebemos a linguagem como o objeto utilizado para construir a imagem que queremos passar ao outro e também a imagem que o outro nos passa, dessa forma, numa crítica fenomenológica, em que não há essas construções, perguntamos onde fica o papel da linguagem. Conforme Eagleton (1997, p. 83) “a característica da revolução linguística do séc. XX, de Saussure e Wittgenstein até a teoria literária contemporânea, é o reconhecimento de que o significado não é apenas alguma coisa ‘expressa’ ou ‘refletida’ na linguagem – é na realidade produzido por ela”. Para o autor, a fenomenologia de Husserl sacrifica a própria história humana onde os significados são construídos historicamente nas relações sociais.

A favor do conhecimento histórico, Martin Heidegger, discípulo de Husserl, rompeu com o pensamento do mestre, lançando

o que chamou de hermenêutica do ser. Para Heidegger, a existência humana

é em primeiro lugar sempre o ser no mundo: só somos sujeitos humanos porque estamos praticamente ligados ao nosso próximo e ao mundo material [...]. O entendimento não é, em primeiro lugar, uma ‘cognição’ isolável, um ato particular que pratico, mas parte da própria estrutura da existência humana. (EAGLETON, 1997, p. 85, 86).

Compreendemos, pelos comentários feitos por Eagleton *a posteriori*, que Heidegger radicalizou a questão do sentido da obra ser produzido pela linguagem. Porque, para o filósofo, a linguagem não parte de nós enquanto sujeitos, mas enquanto seres no mundo, de modo que o significado a que chegamos de uma obra nunca será individual, mas partirá de um pré-entendimento já existente no mundo. “A arte, como a linguagem, não deve ser considerada como a expressão de um sujeito individual: o sujeito é apenas o local, ou o meio, pelo qual a verdade do mundo se manifesta, e é essa verdade que o leitor de um poema deve ouvir atentamente”. (EAGLETON, 1997, p.89).

Um dos sucessores de Heidegger foi o alemão Hans-Georg Gadamer que compactuava com as ideias do primeiro, ao menos quanto ao significado histórico da obra. No entanto, na perspectiva de Gadamer, a hermenêutica não remete a uma impossibilidade de flexão de sentidos de uma obra, mas sim ao fato da inexistência de uma nossa explicação para uma obra, porque esta sempre vai estar influenciada por aspectos de referência históricos ou culturais. Nesse

sentido, se muda o contexto histórico em que estamos inseridos, muda o sentido da obra, embora não seja nossa leitura, enquanto sujeitos individuais, responsável por isso, mas sim a leitura do ser no mundo situado historicamente:

Para ele [Gadamer], o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. [...]. Gadamer não se preocupa com a possibilidade de que nossos preconceitos culturais tácitos, ou ‘pré-determinados’, venham prejudicar a recepção da obra literária do passado, já que esses pré-entendimentos nos vêm da própria tradição, da qual a obra literária é parte. (EAGLETON, 1997, p. 98, 99).

Concluimos que, tanto na fenomenologia de Husserl quanto na hermenêutica de Heidegger, não se focaliza um papel ativo do sujeito na leitura de uma obra literária. Na fenomenologia tínhamos a essência do objeto captada pela consciência humana, mas essa percepção das “coisas em si mesmas” (Eagleton 1997, p. 79) é um ato falho, incompleto. Possivelmente, o modo para captar a essência (se esta existe) de um objeto ou de uma obra literária seria, na verdade, começar vendo-o pelo que ele não é.

Já na hermenêutica, tínhamos o reconhecimento de que o significado é histórico ou, como disse Gadamer, faz parte de uma tradição. Assim, a explicação de uma dada

obra pode e até mudar de tempos em tempos, mas a nossa explicação sempre será a mesma do próximo uma vez que estamos inseridos em uma mesma tradição. Eagleton questiona de que tradição e de quem Gadamer tinha em mente e que “sua teoria só é válida na suposição de só haver realmente uma tradição ‘principal’; de que todas as obras ‘válidas’ dela participam; [...]”. (EAGLETON, 1997, p. 100).

A terceira teoria literária discutida por Eagleton é a estética da recepção ou teoria da recepção que “examina o papel do leitor na literatura” (EAGLETON, 1997, p. 102). Deixaremos para descrevê-la na seção seguinte, à medida que formos tratando do nosso objeto de análise, *O retrato de Dorian Gray*. Por ora, citaremos um trecho sobre a teoria da recepção, no qual entrevemos o mote que nos levou a discutir sobre esse objeto:

Para Iser, a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, ‘desconfirma’ nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são. [...]. Se modificamos o texto com nossas estratégias de leitura, ele simultaneamente nos modifica: como os objetos de um experimento científico, ele pode dar uma ‘resposta’ imprevisível às nossas ‘perguntas’. (EAGLETON, 1997, p. 108).

UMA ANÁLISE DE O RETRATO DE DORIAN GRAY

Quando Basil Hallward é perguntado por Lord Henry Wotton por que não queria levar o retrato que acabara de pintar a uma exposição, dá como justificativas:

[...] não posso expô-lo. Pus nele demasiado de mim mesmo.

[...], todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, e não do modelo. O modelo é apenas o acidente, o pretexto. O pintor não o revela a ele, o pintor é que revela a si mesmo na tela colorida. O motivo por que não exponho este quadro é o medo de que eu tenha revelado nele o segredo da minha alma.

[...].

Porque, involuntariamente, pus nele um pouco da expressão desta idolatria mística, de que, evidentemente, nunca me interessou falar-lhe. Ele não sabe nada disto. Nem nunca saberá. O público, porém, poderia descobrir, e eu não quero desnudar a minha alma à sua curiosidade grosseira. (WILDE, 2000, p. 06, 07, 11).

Muito embora o conceito de interpretação literária em voga (ou mais utilizado, pelo menos, nos meios acadêmicos) seja aquele que leva em conta o papel do leitor, temos interesse na maneira como Basil via o objeto como expressão do autor, como se o objeto trouxesse uma essência autoral. Além disso, Wolfgang Iser nos diz como as velhas teorias sobre interpretação literária são importantes na medida em que não se apagam, mas são o que nos permitem entrever novos estudos:

[...]. É indiscutível, porém, o seguinte traço fundamental na história da interpretação: as questões formuladas anteriormente não deixam de exercer influência quando novas questões estão sendo concebidas. [...]. As respostas anteriores não estão mortas e enterradas, mas sobrevivem como fontes negativas para que novas perguntas sejam feitas. Assim, a intenção do autor, a mensagem da obra, o valor manifestado na conciliação harmoniosa, todos estes critérios constituem o pano de fundo para a teoria do efeito estético. (ISER, 1999, p. 24).

O modo como Basil via sua obra de arte nos remete à fenomenologia de Husserl segundo a qual o nosso olhar deve captar a essência universal de um objeto: “a fenomenologia examinava não apenas o que por acaso se percebesse quando se olhasse para um determinado coelho, mas a essência universal dos coelhos [...]” (EAGLETON, 1997, p. 78). E, em se tratando de uma obra artística, a essência a ser captada é o sentido de sua origem, no caso, o sentido que o autor lhe conferiu no ato de produção: “segundo tal interpretação, o significado ou sentido de uma obra literária é fixado de uma vez por todas: ele é idêntico a qualquer ‘objeto mental’ que o autor teve em mente, ou ‘pretendeu’ ter no momento de escrever”. (EAGLETON, 1997, p. 92).

Basil não contava com o fato de que cada um que visse o retrato poderia interpretá-lo de maneira particular e, mesmo que o receptor tivesse a oportunidade de ouvi-lo sobre a profunda admiração que sentia por Dorian, ainda assim, o receptor poderia continuar interpretando o retrato de outra forma. Por

que dizer que a audição das pretensões de um autor sobre sua obra devem nos levar a uma aceitação tácita? Mesmo Lord Henry, que pessoalmente ouviu Basil dizer que o retrato revelava a alma do autor, não aceitou essa justificativa: “creio que você não tem razão, Basil. Mas não quero discutir consigo. Só os intelectualmente perdidos é que discutem” (WILDE, 2000, p. 11).

“Husserl sugeria que ser e significar estão sempre atados um no outro. Não há objeto sem sujeito, e não há sujeito sem objeto” (EAGLETON, 1997, p. 79). Já E. D. Hirsch Jr., um hermeneuta americano, separava sentido de significação. Para ele, uma obra pode ter várias interpretações, no entanto, seu sentido é único, acabando por se assemelhar à opinião de Husserl:

Para Hirsch, o fato de o significado de uma obra ser idêntico ao que o autor entendeu por ela no momento de escrever, não implica uma única interpretação do texto. Pode haver várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro do ‘sistema de expectativas e probabilidades típicas’ que o sentido do autor permitir. Hirsch também não nega que uma obra literária possa ‘significar’ diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes épocas. Mas isso, diz ele, é antes uma questão da significação da obra do que do seu sentido. [...]. As significações variam ao longo da história, ao passo que os sentidos permanecem constantes; os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores atribuem significações. (EAGLETON, 1997, p. 92).

É interessante como Hirsch parece desconsiderar como o autor pode ser o próprio leitor de sua obra e lhe atribuir também uma significação. Como veremos adiante, quando o quadro já está deformado, Dorian permite que Basil o veja. O que leva Basil ao reconhecimento de sua própria obra não é mais aquela ideia de essência autoral que ele tinha no início, o reconhecimento é feito de maneira bem material e objetiva, pela assinatura do autor, que é visível no canto esquerdo da tela e pela moldura, que ele mesmo desenhara e mandara fazer.

Além disso, Hirsch não esclarece o que entende por sentido da obra. Se não é algo que podemos ouvir de seu autor, como Lord Henry o pôde; se não é algo materializado na página ou, no caso, na tela; como podemos conceber o sentido de uma obra dado pelo autor? Para Eagleton (1997, p. 92, 93),

ao identificar o sentido de um texto com aquilo que o autor entendeu por ele, Hirsch não presume que tenhamos sempre acesso às intenções do autor. Ele pode estar morto, ou pode ter esquecido o que queria dizer. Segue-se que por vezes podemos chegar à interpretação ‘correta’ de um texto, mas nunca estaremos em condições de sabê-lo. Isso não preocupa Hirsch, desde que seja mantida a sua posição básica – a de que o sentido literário é absoluto e imutável, resistente à mudança histórica. Ele pode sustentar essa posição básica porque sua teoria do sentido, como a de Husserl, é pré-linguística. O sentido é algo que o autor quer, é um ato mental, espiritual, que é então ‘fixado’ para todo o sempre através de uma série particular

de sinais materiais. Trata-se de uma questão de consciência e não de palavras. De que consiste exatamente essa consciência sem palavras, o autor não deixa claro.

Além da questão autoral, *O retrato de Dorian Gray* nos remete a um fator muito interessante da produção de uma obra artística, vista na perspectiva da teoria da recepção – o fato de que, se nós somos capazes de modificar o texto, nós também somos modificados por ele. “Toda a função da leitura é, para um crítico como Iser, levar-nos a uma autoconsciência mais profunda, catalisar uma visão mais crítica de nossas próprias identidades” (EAGLETON, 1997, p. 109). É claro que, por modificar o texto, entendemos criar novos sentidos para o mesmo, no entanto, Iser nos fala que isso foi levado ao extremo nos primórdios da estética da recepção quando chegaram a indagar: “uma vez encontrado, por que o sentido haveria de mudar, **se as letras, as palavras e as frases do texto permaneciam as mesmas?**” (EAGLETON, 1997, p. 22, grifo nosso). Agora, atrevemo-nos a perguntar algo semelhante – se é apenas o sentido que muda e não a obra em si, por que o retrato de Dorian Gray se deformou? Houve no retrato mudanças não só na maneira como era interpretado, mas no próprio objeto, na pintura em si.

Possivelmente, encontramos a resposta no imaginário desencadeado no ato de leitura. Destacam-se, na obra, dois objetos – o retrato e a imaginação de Dorian. Dizemos a imaginação de Dorian, pois a deformação do quadro começa quando cai na posse do jovem e é a sua imaginação que parece se pôr entre

o retrato e a vida empírica. Ao mesmo tempo, como é o quadro o meio pelo qual a imaginação se desenrola, pois funciona como campo de expectativas a partir das quais Dorian parte para experiência, não dá para saber, afinal de contas, o que está sendo imagem de quê, o quadro reflete a vida ou esta que o reflete. Vejamos o momento em que o quadro se abre como mundo de expectativas para Dorian, que começa a perder a ingenuidade, a se embeber nas teorias hedonistas de Lord Henry e a querer experimentar os prazeres da vida:

Passou distraidamente diante do quadro e virou-se de frente para ele. Quando o viu, recuou e, por momentos, o rosto ruburizou-se-lhe de satisfação. Assomou-lhe aos olhos uma expressão de júbilo, como se tivesse se reconhecido pela primeira vez. [...] A sensação da sua própria beleza surgiu-lhe como uma revelação. Nunca a sentira antes. Os elogios de Hallward pareceram-lhe sempre amáveis exageros provenientes da amizade que os unia. Escutara-os, rira-se deles e, depois, esquecera-os. Nunca haviam exercido nele qualquer influência. Depois, aparecera Lord Henry Wotton com o seu estranho discurso panegírico sobre a juventude e o prenúncio terrível de sua brevidade. Isso perturbara-o então, e agora, ao encarar o reflexo da sua beleza, toda a realidade da descrição acudiu-lhe subitamente ao espírito. De fato, havia de chegar o dia em que o rosto ficaria enrugado e mirrado, os olhos baços e sem cor, e a graciosidade das suas formas destruída e deformada. (WILDE, 2000, p. 20).

A cena descrita se refere ao momento imediato em que Dorian vê-se em seu retrato depois de pronto. Em seguida, o jovem faz o desejo da juventude eterna em troca de sua própria alma. Entre o recebimento do quadro como presente e o início da deformação da pintura, Dorian se apaixona por Sibyl Vane, uma jovem atriz de teatro não famosa, mas que Dorian achava que logo iria sê-lo, pois interpretava muito bem. No entanto, no dia em que leva ao teatro seus amigos Basil e Henry, a atriz atua de maneira desprezível. Dorian termina a relação com a moça, pois havia se apaixonado pelas belas representações que fazia, sem a arte, ela não valia mais nada. Sibyl tenta explicar que representara mal naquela noite propositalmente, pois queria mostrar para o amado que, até o conhecer, sua vida era os palcos, porém o rapaz havia-lhe ensinado o prazer da vida real. Dorian não entende as boas intenções da moça e a deixa só. Quando chega a casa, ao atravessar a biblioteca em direção ao quarto:

os olhos depararam com seu retrato pintado por Basil Hallward. Recuou sobressaltado, como que surpreendido. Em seguida, um pouco perplexo, foi entrando para o quarto. Depois de ter retirado a botoeira do casaco, pareceu hesitar. Por fim, voltou atrás, aproximou-se do retrato e examinou-o. À fraca claridade da luz que conseguia passar através dos estores de seda creme, afigurava-se-lhe um pouco alterado. A expressão estava diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade na boca. (WILDE, 2000, p. 62).

Conforme a teoria da recepção, a construção (produção/leitura) de uma obra nos

envolve em atos de fingir. “Como leitores, estamos assim enredados no texto, sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento”. (ISER, 1999, p. 66). Ainda segundo essa teoria, a literatura seria por si só um fingimento, em que conta-se o que não é como se fosse; ao mesmo tempo, o ato de fingir é algo extremamente ambíguo e paradoxal – se a coisa se trata de um fingimento, podemos também suspeitar da literatura como um espaço em que conta-se o que é, sim, como se não fosse.

Segundo Iser, os atos de fingir abrangem a seleção, a combinação e o autodesnudamento. A seleção é o momento de captação de realidades referenciais que são suspensas, postas entre parênteses e invalidadas, passando a valer o modo como são percebidas no texto. Na teoria de Husserl, o mundo também era posto entre parênteses, no entanto, agora, temos o papel ativo do sujeito que participa do fingimento. Na combinação, os dados referenciais em suspensão são combinados com elementos que permitam a transgressão ou a criação de possibilidades em relação ao mundo suspenso: “[...], a combinação confronta o dado à alteridade. Ao serem transgredidas posições estabelecidas no texto, dado e alteridade se convertem em possibilidades um para o outro. [...]. O significado literal, representacional permanece latente como uma orientação para o que deve ser concebido dali em diante”. (ISER, 1999, p. 72). O autodesnudamento, por sua vez, “assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve se considerado como tal.” (ISER, 1999, p. 72).

Agora, vislumbrando os atos de fingir no retrato de Dorian, inferimos que o referente selecionado por Basil foi a beleza do rapaz. Até então, o jovem só havia pousado para Basil representando personagens: “eu desenhara-o como Páris, numa elegante armadura, e como Adónis, com a capa de caçador e empunhando uma reluzente lança. Coroado de pesadas flores de lótus, sentara-se à proa da barca de Adriano, a contemplar as águas verdes e turvas do Nilo”. (WILDE, 200, p. 77). Um dia, Basil decidiu representar o jovem tal como era, sem roupagens do passado, usando o próprio trajado e à moda da sua época. No entanto, a partir do momento em que os referentes selecionados foram suspensos e combinados com outros e, assim, transformados em arte, não podemos ver o retrato como o espelho da realidade, mas como uma transgressão desta.

Basil confessa, ao amigo Henry, que o modelo de seu quadro fora “apenas o acidente, o pretexto. O pintor não o revela a ele, o pintor é que revela a si mesmo na tela colorida” (WILDE, 2000, p. 07). No entanto, aqui, concebemos Dorian como o referencial que Basil usou e, de fato, foi apenas o pretexto, o acidente, porém, não para que o autor revelasse a si, mas para que, daí em diante, por meio da combinação, o *como se* da arte criasse “um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito”. (ISER, 1999, p. 70).

Assim, inicia-se um jogo entre o fictício e o imaginário, conforme o diz Iser. Nesse sentido, encaramos imaginário não apenas como referente ao ato de imaginar, mas imaginário enquanto proveniente de imagens,

ao conjunto ou jogo de imagens em que o receptor se envolve. Husserl chamava de fantasia o que Iser preferiu chamar de imaginário, “uma vez ativada a fantasia, o que é não pode permanecer o mesmo”. (ISER, 1999, p. 71). Em *O retrato de Dorian Gray*, o que era não continuou sendo, nem no retrato, nem na vida, onde se buscou um referencial. No trecho anteriormente citado, em que Dorian se vê diante do retrato pronto, percebemos como o imaginário é ativado pelo fictício – Dorian percebe que a imagem e os elogios que o pintor fazia à sua beleza, não eram, até então, a imagem que o próprio Dorian fazia de si; o retrato é quem o ensina a ser vaidoso.

Depois que Dorian percebe a primeira alteração no retrato, esconde-o, colocando em sua frente um grande biombo, que passa a servir como um elemento importante neste jogo entre fictício e imaginário. “Mas o que aconteceria se, por um acaso do destino ou fatalidade, outros olhos que não os seus espreitassem por detrás do biombo e vissem a medonha transformação?” (WILDE, 2000, p. 65). Esse biombo fica sendo uma espécie de fronteira entre o retrato e a vida, um peso que Dorian toda vez tinha que mover para contemplar-se no retrato:

Contemplá-lo seria, pois, um verdadeiro prazer. Poderia perscrutá-lo até aos seus mais secretos recantos. Este retrato seria para si o mais mágico de todos os espelhos. Assim como lhe revelara o próprio corpo, haveria de revelar-lhe a alma. E quando o inverno descesse sobre o retrato, ele estaria ainda onde a primavera vacila à beira do verão. Quando o sangue lhe abandonasse o rosto, deixando atrás de si uma lívida

máscara de giz com olhos plúmbeos, ele conservaria o encanto da mocidade. Nenhuma flor da sua formosura haveria de murchar. [...]. Que importava o que acontecia à imagem colorida da tela? Ele não correria perigo. [...]. Arrastou o biombo novamente para o lugar habitual à frente do retrato, [...]. (WILDE, 2000, p. 72).

O biombo funciona também como o contratempo³, o adiamento na história que segreda a nódoa no retrato, ou como Dorian chamava, a sua alma. Em um momento da história, Basil muda de ideia e vai à casa de Dorian dizer-lhe que quer o retrato para expô-lo em Paris. É interessante como a mudança de ideia de Basil veio depois que o retrato saiu de sua posse, como que, findada uma leitura, o seu olhar de leitor, se abriu-se para um novo mundo de possibilidades e novas relações entre o fictício e o imaginário pudessem se realizar. Então, disposto a uma segunda leitura do retrato, Basil compreende:

[...], assim que me libertei do intolerável fascínio da sua presença [do retrato], achei que fora tolo ao imaginar que vira nele alguma coisa mais para além do fato de que você era extraordinariamente bem parecido e que eu sabia pintar. [...]. Muitas vezes afigura-se-me que a arte esconde o artista muito

³ Jacques Derrida (2014, p. 31) conceitua o contratempo como a relação entre o acaso e o destino, a existência de uma combinação, um jogo, entre o acaso e a determinação, visto que o aleatório interfere o tempo todo e das mais imprevisíveis maneiras no decurso do próprio tempo. Como exemplo, cita a carta, em *Romeu e Julieta*, que não chega a tempo para revelar o plano forjado.

mais do que o revela. (WILDE, 2000, p. 77, 78).

Entre o fictício e mais um receptor a ter o imaginário (re)ativado, o biombo funciona como o contratempo que Basil não consegue ultrapassar. Ao receber de Dorian o aviso que nunca mais lhe serviria de modelo, Basil se irrita é quer tomar para si o retrato: “que disparate, meu rapaz! – gritou ele. Pretende dizer que não gosta do retrato que lhe fiz? Onde está? Por que colocou o biombo diante dele? Deixe-me vê-lo. É a melhor coisa que já fiz. Afaste o biombo, Dorian. [...]”. (WILDE, 2000, p.75). Dorian se põe entre Basil e o biombo e, depois de muita conversa, faz o amigo desistir da ideia de levar o quadro à exposição. Até, aqui, não ficamos sabendo se um segundo receptor leria o mesmo laivo de crueldade no retrato, como Dorian o lera.

Depois da visita de Basil, Dorian decide tirar o retrato da biblioteca e pô-lo em um velho quarto de estudos, no último andar da casa. Porém, como o retrato era um tanto pesado e teria de subi-lo pela escadaria, decide pedir o auxílio de um moldureiro e seu ajudante. Para que estes deslocassem o retrato sem descobrirem o que nele havia, Dorian o envolve em uma suntuosa colcha de cetim cor de púrpura bordada a ouro. É interessante como o referido quarto era também o lugar que servira de esconderijo para Dorian quando criança. Seu avô mandara construir o cômodo especialmente para o menino, pois, por achá-lo extremamente parecido com a mãe, com quem havia tido desavenças, queria mantê-lo à distância.

Os anos passam e Dorian começa a ser alvo de difamações devido ao estranho

estilo de vida que leva. No entanto, sua beleza permanece impoluta, bem como o hábito de contemplar sua imagem no quadro, agora de forma quase ritualística:

ao regressar a casa, depois de uma dessas misteriosas e prolongadas ausências que originavam aquelas insólitas conjecturas entre os amigos, ou que julgavam sê-lo, costumava, com frequência, subir silenciosamente até o quarto trancado, abrir a porta com a chave que trazia agora sempre consigo, e, com um espelho, ficar frente a frente do retrato que dele fizera Basil Hallward, olhando ora o rosto maligno e envelhecido da tela, ora o jovem rosto formoso que lhe devolvia o sorriso na superfície polida do espelho. (WILDE, 2000, p. 86).

No jogo do fictício e imaginário, a realidade cancelada permanece ali, apenas em um estado de anulação, isso permite que o sujeito enredado no fingimento consiga observar a si mesmo. A esse momento em que o que é negado resulta no próprio ato de admissão, pois o que foi anulado ainda está presente, Iser denomina de negação: “ao negar a validade do segmento selecionado, ela[a negação] recorda o seu sentido anterior e assinala a motivação não verbalizada, subjacente ao próprio ato de negar e responsável pelo seu direcionamento” (ISER, 1999, p. 31). No caso do retrato de Dorian, a realidade referencial posta entre parênteses, a princípio, é a beleza do jovem retratada, porém, a partir do momento que esse referencial é combinado com outros elementos e que o imaginário é ativado, a realidade é excedida e ganha um novo sentido – agora, não se trata mais da

bela figura de um jovem, mas sim o retrato de sua alma. No entanto, o leitor tem consciência que a realidade anulada ainda está ali e pode, por que não, ser reativada, uma vez que “o que é revelado aparece como um sinal do que permanece encoberto”. Dorian via sua imagem envelhecida no retrato, mas sabia que sua outra imagem permanecia ali – “era certo que, debaixo da sordidez e fealdade, o retrato mantinha uma acentuada aparência consigo, mas que poderiam daí concluir? Ele rir-se-ia de quem quer que tentasse escarnecer. Não fora ele que o pintara”. (WILDE, 2000, p. 94).

O tempo passa e Dorian chega aos trinta e oito anos de idade. Basil vai novamente ao seu encontro. Dessa vez, estava de partida para Paris onde iria ficar por seis meses, mas, antes, precisava alertar Dorian das coisas horríveis que andavam a dizer dele em Londres. Segundo os comentários que Basil ouvira, o rapaz manchara a reputação de seus amigos, que haviam perdido o sentido de honra, de bondade e pureza e que um desses amigos chegara a suicidar-se devido às influências de Dorian. Basil diz não reconhecer mais o amigo e que teria de ver a sua alma para poder mensurar o que ele era e no que se transformou. Dorian pede que o pintor o acompanhe ao andar de cima da casa, lá Basil veria sua alma – “registro dia a dia o diário da minha vida, e nunca sai do quarto em que o escrevo. Posso mostrar-lhe se vier comigo”. (WILDE, 2000, p. 102). Quando Basil se depara com o retrato podemos mensurar o quanto a imagem retratada se modificara ao passo que, até agora, havíamos tido um ideia pouco detalhada disso, outrora Dorian

falava apenas de uma sordidez e fealdade na imagem.

o artista gritou horrorizado, quando viu, na semiobscuridade, a face hedionda da tela que para ele sorria com um esgar. Havia qualquer coisa naquela expressão que lhe provocava repulsa e nojo! Deus do Céu! Tinha mesmo à sua frente a cara de Dorian Gray! O horror, por muito grande que fosse, não completara os seus estragos naquela beleza deslumbrante. Havia ainda reflexos dourados no cabelo ralo e um vivo rubor na boca sensual. Os olhos mortiços haviam conservado um pouco da beleza do azul, e não se havia desvanecido toda a nobreza das curvas perfeitas das narinas e da flexibilidade do pescoço. Sim, era Dorian, sem dúvida. Mas quem fizera aquilo? Parecia reconhecer as suas pinceladas, e a moldura era a que ele desenhara. Era uma ideia monstruosa, mas não deixava de sentir medo. Pegou na vela acesa e aproximou-se do retrato. No canto esquerdo da tela via-se o seu nome, em grandes letras traçadas a vermelhão vivo. (WILDE, 2000, p. 103).

Quando Basil se depara com a deformação de sua arte parece não reconhecê-la como sua, precisando voltar-se para moldura e para sua assinatura. No entanto, desde o primeiro momento reconhece que era, sim, a imagem de Dorian, pois a deformação não encobriria totalmente os traços de beleza do rapaz. Como já mencionamos, no ato de combinação o mundo empírico transforma-se em metáfora para o que permanece encoberto. Quando nos voltamos para o retrato, percebemos que, de fato, ele não é

espelho da realidade e nem metáfora desta, mas esta que metaforiza o retrato, é esta que está servindo para acentuar toda a maldade descrita ali. Iser (1999, p. 70) diz “metáfora para o que permanece encoberto” – apesar da imagem está encobrindo os resquícios de beleza que o jovem tinha, o que permanece encoberto, paradoxalmente, é a crueldade e o envelhecimento de Dorian. Esta é a negação que nega admitido, da qual nos fala Iser. A imagem cruel e envelhecida do retrato é a negação e não a afirmação do que Dorian se tornara em sua vida empírica, uma vez que o retrato em nada poderia provar as tais coisas cruéis que Basil ouvira a sociedade falar do amigo. Tanto é que, antes de revelar o retrato a Basil, Dorian o provoca dizendo: “Venha: é a obra feita pelas suas próprias mãos. Por que não contemplá-la? Depois pode falar dela ao mundo, se quiser. Ninguém iria acreditar em si. Se acreditassem ficariam ainda mais a gostar de mim” (WILDE, 2000, p. 101). Ou seja, o retrato de Dorian o mostra, mas ao mesmo tempo o nega, por isso o rapaz acredita que, mesmo aqueles que soubessem da deformação de sua imagem no retrato, o tomariam como motivo para adorá-lo, e não para odiá-lo. Assim, corroboramos com Iser quando diz:

a obra literária não deve ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas antes uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes.

[...].

A literatura traz para o mundo algo que não estava lá antes. Esse algo precisa revelar-se para ser

compreendido. Todavia, como os elementos estranhos não podem manifestar-se sob as condições vigentes no caso da manifestação de concepções familiares ou já existentes, o que a literatura traz para o mundo só pode revelar-se como negatividade. (ISER, 1999, p. 21, 32,33).

Percebemos então, que houve uma flexibilização de interpretações do retrato de Dorian. Basil o interpretava de uma forma e, agora, depois de muitos anos, quando volta a vê-lo se assusta e parece compartilhar da interpretação de Dorian. Isso nos remete ao que Eagleton diz do processo de leitura de uma obra literária em uma perspectiva da teoria da recepção:

a leitura não é um movimento linear progressivo, uma questão meramente cumulativa: nossas especulações iniciais geram um quadro de referências para a interpretação do que vem a seguir, mas o que vem a seguir pode transformar retrospectivamente o nosso entendimento original, ressaltando certos aspectos e colocando outros em segundo plano. (EAGLETON, 1997, p. 106).

Eagleton também argumenta que a teoria da recepção permite que diferentes leitores tenham liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras. No caso de Basil e Dorian, se houve coincidência na maneira como viram o retrato, atribuímos isso ao fato de estarem inseridos no mesmo contexto histórico. Assim, um leitor, fora das condições em que Basil e Dorian se encontravam, poderia ver a mesma “figura grácil, formosa, que com tanta perfeição Basil registrara através

de sua arte”. (WILDE, 2000, p. 05). Para Iser (1999, p. 20),

a recepção diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos. Procurando mapear as atitudes que determinaram certo modo de compreensão dos textos numa situação histórica específica, o estudo da recepção depende, de forma quase exclusiva, das evidências disponíveis.

Essa consideração de Iser nos faz compreender o desenrolar do romance *O retrato de Dorian Gray*. Após Dorian ter revelado a Basil o retrato deformado, o mata a facadas impulsionado por “um desenfreado sentimento de ódio por Basil Hallward, como se lhe houvesse sido sugerido pela imagem da tela, [...]”. (WILDE, 2000, p. 105). No dia seguinte, quando voltou a olhar a tela, percebeu que luziam em uma das mãos gotas vermelhas, cintilantes e úmidas. Dorian consegue livrar-se do corpo e o assassinato nunca fora descoberto. O tempo passa e o rapaz é acometido de certo arrependimento: “que monstruoso momento de soberba e paixão aquele em que suplicara que fosse o retrato a carregar o fardo dos seus dias, [...]. Teria sido melhor para ele que cada pecado de sua vida trouxesse o castigo firme e imediato. O castigo purificava.” (WILDE, 2000, p. 147). Dorian começa a praticar boas ações, mas quando percebe que sua mudança de caráter não provoca nem uma alteração no retrato, suicida-se. Quando entraram no quarto, os criados

viram pendurado na parede um magnífico retrato do seu amo, tal como era

quando o viram a última vez, em todo o fulgor da sua deslumbrante juventude e beleza. No chão, jazia um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Estava mirrado, enrugado e tinha uma cara repugnante. Examinaram-lhe os anéis, e só então o reconheceram. (WILDE, 2000, p. 149).

Poderíamos compreender a imagem que os criados viram no quadro como a concretização do poder sobrenatural, o mesmo que teria tornado real o desejo de eterna juventude, agora, modificara novamente o retrato, que voltou a ser o que era, para atender ao arrependimento de Dorian. No entanto, lançando mão da teoria da recepção, encaramos que o retorno da imagem do retrato às origens, como Basil o havia concebido, se deve a mais uma interpretação resultante do jogo entre fictício e imaginário. Dessa vez, os leitores são os criados. Por que eles não viram a mesma imagem enrugada digna de repulsa que Basil viu antes de ser assassinado? Como vimos anteriormente, a teoria da recepção considera a interpretação de uma obra literária em uma determinada situação e, além disso, o jogo entre o fictício e imaginário não é independente dos referenciais da realidade, estes são anulados, mas permanecem como pano de fundo para o imaginário:

[...] A modificação principia portanto a desdobrar-se com um ato anulador para o qual **o mundo referido é indispensável**, uma vez que se trata de salientar o que perdeu *status* de realidade – os campos referenciais, os itens combinados no texto, além do próprio

mundo representado no texto e dessa forma posto entre parênteses. [...].

O que foi invalidado – todo o espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado contra o pano de fundo constituído por aquilo que foi cancelado, **pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados**. (ISER, 1997, p. 71, 72, grifo nosso).

A interpretação, então, demanda de evidências disponíveis que direcionem o leitor e que sirvam de meio para o imaginário. Basil já provinha dessas evidências antes de visualizar a deformação do retrato, uma vez que fora à casa de Dorian justamente para falar da figura cruel em que se transformara segundo os comentários que ouvira sobre o rapaz. Assim, o receptor de agora não é o mesmo de anos atrás que tinha como referencial a beleza e inocência do jovem Dorian. Agora ele lidava com um Dorian vaidoso e pervertido pelo tempo, bem como pelas ideias hedonistas de Lord Henry. Será que os criados dispunham dessas mesmas evidências? Além disso, outro aspecto da teoria da recepção nos norteia a uma explicação de que nem todos os leitores fariam a mesma interpretação que Basil e Dorian fizeram do retrato:

o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal do que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem

menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias. Isso deixa implícito que para sofrermos uma transformação às mãos do texto, devemos em primeiro lugar ter convicções muito provisórias. (EAGLETON, 2000, p. 109).

Em seguida, Eagleton interpela a ideia de Iser, dizendo que, se as convicções do leitor forem tão superficiais assim, seu questionamento e subversão pelo texto não serão realmente muito significativos. Apesar disso, corroboramos com Iser, pois podemos pensar em Dorian e Basil como figuras sem fortes convicções. Perguntamo-nos se Lord Henry, considerado um homem com forte poder de influenciar os outros, veria a deformação no retrato. Além disso, a mudança de caráter sofrida por Dorian não era, para Henry, um defeito, muito pelo contrário, achava-lhe uma criação sua e Dorian também reconhecia que fora Henry quem lhe despertara o “desejo desenfreado de conhecer todas as coisas da vida”. (WILDE, 2000, p. 35).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos este trabalho indagando se as transformações sofridas pelo retrato de Dorian seriam fruto de algo sobrenatural, ou apenas resultado de como seu receptor o lia. Com base na teoria da recepção, consideramos que o retrato de Dorian não pode ser visto como uma obra fechada, tal como o seria dentro da perspectiva da fenomenologia, segundo a qual a obra tem uma essência captada pela consciência humana, e esta essência seria o sentido atribuído pelo autor

no ato de confecção da obra – ideia esta tida pelo pintor Basil, no início do romance.

Acreditamos que a leitura do retrato se deu em um movimento de interpretações onde, como diz Eagleton, nossas concepções são violentadas e transgredidas de tal modo que “se modificarmos o texto com nossas estratégias de leitura, ele simultaneamente nos modifica”. (EAGLETON, 1997, p. 108).

Para Iser (1997, p. 29), “o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições”. No caso de Dorian, isso foi levado ao extremo, a arte insuflou a vida de tal modo que, quando se viu sem controle, quando percebeu que mesmo a prática de boas ações não cessava a deformação de sua imagem no retrato, suicidou-se.

Por fim, podemos considerar o suicídio de Dorian como o momento da queda das máscaras⁴, em que o leitor confirma seu enredamento neste, como diz Iser, fingimento que é a literatura. Podemos entrever também o autodesnudamento, espaço da evidencição de que “o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não seja” (ISER, 1997, p. 69), e, assim, Dorian Gray concretiza diante de

seu retrato o que prenunciou no início do romance: “quando eu verificar que estou a envelhecer, suicido-me”. (WILDE, 2000, p. 21).

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução: Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EAGLETON, Terry. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção. In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 75-123.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EduERJ, 1999, p. 20-33.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EduERJ, 1999, p. 65-77.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Maria de Lurdes Souza Ruivo. Disponível em: <http://www.colegiosantosanjós.g12.br/downloads/livros/O_Retrato_de_Dorian_Gray.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

Recebido para publicação em 05 mar. 2016.

Aceito para publicação em 25 maio 2016.

⁴ Fábio Durão, professor livre-docente de Teoria Literária na UNICAMP, menciona a ideia do romance *O retrato de Dorian Gray* representar um cenário de experiências estéticas. Não é por acaso que Dorian se apaixona por uma atriz e se desinteressa por ela justamente quando a moça diz que não irá mais interpretar, que será ela mesma dali em diante. Segundo Fábio Durão, o romance traz o núcleo da concepção estética, em que a máscara é mais autêntica do que uma individualidade própria, sendo extremamente entediante lidar com o sujeito que é ele mesmo o tempo todo. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=7SzvRSJmOjI>>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

UMA BREVE INCURSÃO SOBRE AS ARTES PLÁSTICAS NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

A BRIEF INCURSION INTO THE FINE ARTS IN MACHADO DE ASSIS'S WORK

André Teixeira Cordeiro*

RESUMO: Pretendemos destacar a relação entre literatura e artes visuais em Machado de Assis, a partir das obras de Roger Bastide, Thomas Sträter e Alexandre Eulálio. Um dos recursos machadianos é a economia das descrições desnecessárias, empregando, muitas vezes, obras de arte visual para despertar as lembranças-telas de seu leitor. Tal uso da visualidade se faz tanto pela descrição ou citação de pinturas, gravuras e fotografias, quanto a partir de procedimentos próprios da pintura ou da fotografia que estruturam a obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, artes visuais, diálogo.

ABSTRACT: Based on the concepts and perspectives of Bastide, Thomas Sträter and Alexandre Eulalio, we intend to highlight the relationship between literature and visual arts in Machado de Assis. One of Machado's device is the economy of unnecessary descriptions, employing often works of visual art to awaken the memories-screens of his reader. Such use of visibility is done either by description or citation paintings, engravings and photographs, as from typical procedures of painting or photography that structure literary work.

KEYWORDS: Machado de Assis, visual arts, dialogue.

* Professor adjunto na Universidade Federal do Tocantins, atua no curso de Mestrado em Letras (campus de Araguaína) e na graduação em Pedagogia (campus de Tocantinópolis). Email: andrecordeiro@uft.edu.br

No presente trabalho, destacamos a possibilidade de uma reflexão acerca das artes pictóricas no âmbito da obra de Machado de Assis. Muitos textos machadianos, sejam eles romances, contos ou poemas, abrem-se para produtivos diálogos com textos não-verbais. As referências a imagens em sua obra servem, muitas vezes, para atrair o leitor e despertar as “lembranças-telas”. O termo é proposto por Jouve (2000, p. 118) ao se referir ao processo em que ocorre a identificação entre o leitor e os aspectos do texto.

No livro *Histórias de quadros e leitores*, organizado por Lajolo (2006), temos uma reunião de nove contos de escritores brasileiros, como Ferreira Gullar, Moacyr Scliar, Ana Maria Machado, Luiz Ruffato. Eles criaram suas narrativas através de imagens, sejam elas pinturas, fotografias ou cartuns. Foram nove, também, os artistas visuais que lhes deram suporte, como Benedito Calixto, Jean-Baptiste Debret, Odete Maria Ribeiro e Lasar Segall. Acreditamos que estas possibilidades interpretativas permitem estimular o público à leitura e, ao mesmo tempo, oferecem novas possibilidades de compreensão dos signos visuais, abrindo espaço para o imaginário.

Contudo, é na apresentação do livro, realizada por Lajolo, que concentraremos nossa atenção. Intitulando-a de “A pintura é poesia muda e poesia é pintura que fala”, ela faz referência ao famoso pensamento do grego Simonides de Cós. Marisa destaca o “Soneto circular” de Machado de Assis, no qual o autor faz referência ao quadro *A dama do livro*, do pintor italiano Roberto Fontana. Machado retrata uma bela mulher ruiva com um livro pousado no colo:

Soneto circular

A bela dama ruiva e descansada,
De olhos longos, macios e perdidos,
Co’um dos dedos calçados e compridos
Marca a recente página fechada.

Cuidei que, assim pensando, assim colada
Da fina tela aos flóridos tecidos,
Totalmente calados os sentidos,
Nada diria, totalmente nada.

Mas, eis da tela se despega e anda,
E diz-me: - “Horácio, Heitor, Cibrão, Miranda,
C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo,

Mandam-me aqui para viver contigo.”
Ó bela dama, a ordens tais não fujo.
Que bons amigos são! Fica comigo.

(ASSIS apud LAJOLO 2006, p. 8)

O soneto nos remete a uma obra visual, determinante para a sua composição. Trata-se de um texto, pelo menos nas duas primeiras estrofes, de caráter ecfrástico. A ecfrase, segundo HANSEN (2006), é a “exposição” ou “descrição” de uma obra de arte pela literatura – o conceito remonta à antiguidade em obras como a de Luciano de Samósota e a mais conhecida ecfrase é a descrição do escudo de Aquiles por Homero na *Iliada*.

Já os tercetos não são descritivos, mas, ainda assim, tomam o texto não-verbal como ponto de partida ou referência para a sua composição. Nesse caso, partindo das ideias de Cluwer (1997), o poema também se aproximaria do termo alemão *Bildgedichte* – poemas que verbalizam obras plásticas ou apenas partem delas.

Na primeira estrofe, através de uma descrição do quadro, Machado identifica “a

bela dama ruiva e descansada”. E em detalhe, o criador de Capitu, concentra-se no seu olhar: uma mulher de “olhos longos, macios e perdidos.” Assim, o autor nos leva a entender que ela se encontra em postura de provável reflexão, devido também a sua atitude quando “marca a recente página fechada”.

Segundo Lajolo (2006), amigos de Machado de Assis deram-lhe a tela de presente e ele, em agradecimento, lhes dedicou o soneto enviando uma cópia a cada um dos mencionados nos versos 10 e 11. Um deles encarregou-se de publicá-lo, no dia 18 de abril de 1895, em *A Gazeta de Notícias*, jornal carioca de grande prestígio. Tornando, assim, público o agradecimento do escritor.

A autora justifica que o interesse despertado pela tela se deu quando Machado de Assis, passeando pela Rua do Ouvidor, se depara com o bonito quadro na vitrine de uma loja e “talvez naquele dia Machado estivesse acompanhado por um amigo, que testemunhou seu encanto pela pintura. Ou talvez tivesse comentado com outro seu fascínio pela tela” (LAJOLO, 2006, p. 9). Hoje, o quadro faz parte do acervo machadiano, na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

Destacamos que o soneto não se limita a descrever a dama, mas inventa uma história para o quadro e também para o gesto dos amigos. Como que para sublinhar a delicadeza do presente, o narrador dá voz à imagem representada na tela. Em sua imaginação, a dama desprega-se do quadro, caminha até ele e transmite o recado dos amigos, pois foi por eles enviada para fazer companhia ao escritor. Neste soneto, Machado de Assis dá

pistas de um universo fecundo entre a arte da palavra e a arte da imagem em sua obra.

Em seu primeiro romance, *Ressurreição*, publicado originalmente em 1872, temos alusão à presença de imagem quando o personagem Luis Batista descreve um capricho de sua amante e a semelhança desta com uma gravura:

[...] Estamos nesse caso. Ela é extremamente caprichosa, e mais ainda que caprichosa, é amante de coisas d’arte. Há dias fui achá-la aborrecida. Interroguei-a; nada me quis dizer. Pela conversa adiante falou-me duas ou três vezes numa gravura que vira na Rua do Ouvidor, e que o dono vendera quando ela lá voltou, disposta a comprá-la. O assunto era o mais ortodoxo possível: a Israelita Betsabé no banho e o rei Davi a espreitá-la do seu eirado. [...] A gravura creio que era finíssima; mas tinha, além disso, um merecimento para a pessoa de quem lhe falo: é que a figura de Betsabé era a cópia exata das suas feições (ASSIS, 1994, p. 66-67).

Destacamos a princípio nessa passagem, a referência a Rua do Ouvidor, local no qual a gravura fora vista e, a partir daí, desejada. Relacionando esse fato à história do “Soneto Circular”, percebemos que esta rua era, realmente, um lugar comum à compra de cópias de quadros de pintores famosos. A via era o grande cenário do final do século XIX no Rio de Janeiro. Toda a agitação se concentrava nela: as lojas mais chiques, as livrarias, as discussões intelectuais nas confeitarias.

Além disso, a Rua do Ouvidor era também a rua dos jornais e a lista de folhas que tiveram suas redações naquele endereço era

extensa. O local se tornou um ponto de honra para um jornal que almejasse bom conceito e respeito de seus leitores. Nessa rua foi fundada a Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Além da alusão à rua, temos no trecho transcrito a referência a uma gravura com o seguinte tema: o banho de Betsabé e o rei Davi a espreitá-la. A referência a esta imagem é capaz de produzir no leitor um conjunto de significações e de relações entre a história bíblica representada e a obra de Machado de Assis em questão. Quando a obra pictórica adentra o texto literário ela traz uma carga simbólica marcante. A princípio, parece apenas uma mera gravura sendo citada, mas se houver uma pesquisa mais detalhada no enredo bíblico no livro de *II Samuel*, o leitor tem uma grata surpresa.

O rei Davi observou uma mulher casada no banho, apaixonou-se por ela e criou uma rede de situações para seu marido, Urias, ser morto no campo de batalha. O marido traído foi chamado ao palácio, o rei ganhou sua confiança e pediu a ele mesmo que entregasse um bilhete ao seu comandante. Neste bilhete, havia um pedido mortal, aquele soldado deveria ser colocado no ponto mais perigoso do combate para, assim, ser abatido pelo inimigo.

O drama de Félix, em *Ressurreição*, é o seu sentimento de desconfiança doentia. Várias vezes se separará da namorada, Lívia, porque acredita estar sendo traído – mas tudo não passa de mera suposição. Os caracteres do personagem são largamente trabalhados por Machado ao longo da obra, para que, na ação definitiva e traumática (romper o casamento na véspera), haja uma

correspondência precisa entre atitude e psicologia do personagem. Segundo este autor, é essencial, para a coerência narrativa, que as ações estejam primeiramente no interior dos personagens.

E o surgimento da questão da gravura vem de encontro a este medo de traição (Betsabé traiu Urias com o rei Davi, na ocasião do falecimento do marido já estava até grávida do amante) e no romance, neste momento, também haverá o expediente não de um bilhete, mas de uma carta. Félix, na ocasião da chegada de Luis Batista, receberá uma pequena carta anônima. Nela, fala-se que assim como o primeiro marido de Lívia foi humilhado, trata-se de uma viúva, ele também o seria em poucos meses após o casamento. São insinuações, mas no espírito desconfiado de Félix elas serão definitivas para um rompimento. Só ao final do romance teremos a certeza, o autor da tal carta tinha sido o mesmo João Batista, um dos muitos admiradores da bela e casta Lívia. E a pretexto de vir pedir a tal gravura a uma amante, deixou na casa de Félix a carta. Cria-se assim, com a gravura, uma série de cruzamentos. O que era apenas um mero pretexto guarda ligações diretas com a narrativa. As obras plásticas, mesmo sendo imagens fixas, vibram incessantemente quando se trata de Machado.

Em alguns de seus textos essa relação é muito evidente, em outros essa inter-relação não fica explícita, mas se faz sem ser mencionada diretamente. Essa característica de Machado de Assis fora abordada por Alexandre Eulálio em “De um capítulo de Esaú e Jacó ao painel do Último baile”,

ensaio que faz parte de seu livro, *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura* (2012). Nesse texto, Eulálio sublinha a pouca atenção dada ao “levantamento analítico dos contatos que, através do tempo, têm estabelecido entre si pintura e literatura em nosso meio”. (EULÁLIO, 2012, p. 139). Como forma de comprovar essa possibilidade de interação, Eulálio apresenta uma análise paralela da tela de Aurélio de Figueiredo conhecida com *O último baile da Monarquia* e o seu provável modelo operativo, o capítulo XLVIII do romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó* (1904), intitulado Terpsícore.

A tela pintada por Figueiredo mostra o Baile da Ilha Fiscal. Esse, o último Baile do Império, ocorrido em 09 de novembro de 1889, 6 dias antes da Proclamação da República. O capítulo supracitado do romance machadiano trata da presença de Flora e demais personagens no referido baile.

[...] foi ao baile da ilha Fiscal com a mãe e o pai. Assim também Natividade, o marido e Pedro, assim Aires, assim a demais gente convidada para a grande festa. Foi uma bela idéia do governo, leitor. Dentro e fora, do mar e de terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos — ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade — e para o conservador Batista [...] (ASSIS, 1994, p. 57).

Relacionando o quadro à cena da festa, Eulálio destaca que o leitor poderá identificar nele parte dos personagens do romance, assim escreve:

[...] no centro, um pouco à esquerda, não é difícil identificar Flora, com o leque meio aberto, seu fino perfil que quase cobre o de Pedro; Aires conversa com ambos, irônico e deferente. Bem ao lado, Santos e Natividade na companhia de um conhecido não identificado, e mais além, a robusta silhueta de Dona Cláudia, junto a Baptista, seu marido (EULÁLIO, 2012, p. 130).

A associação que Eulálio estabelece com o quadro possibilita ao leitor construir, em sua mente, uma perfeita visualização do mesmo, aqui, podemos, inclusive, dizer que se trata de uma efrase, porque o autor descreve detalhadamente o quadro. É como uma tradução da pintura, pois a interpretação permite relacionar imediatamente texto e imagem. Podemos mesmo dizer que se trata de uma explanação iconográfica da tela, visto ser esta uma forma de linguagem visual que utiliza imagens para representar determinado tema.

Dessa maneira, “o curioso relacionamento do texto machadiano com a tela de Figueiredo” configura-se “uma glosa indireta, livremente reconstruída pelo pintor a partir da sugestão daquele texto literário” (EULÁLIO, 2012, p. 141). Essa correspondência estabelecida entre texto e imagem comprova a riqueza plástica do vocabulário de Machado e é um exemplo da forte expressividade imagética desenhada pelo autor através de palavras.

Contudo, as críticas ao escritor, disseminaram-se sobre a sua falta de descrições e o pouco interesse pela paisagem brasileira. Romero (1992, p. 69) indica que no escritor faltava “a imaginação vivace, alada, rápida,

apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem.” Outros autores “criticaram em Machado a falta da intenção e do colorido nacional [...]” (SCHWARZ, 2002, p. 165). Contudo, podemos afirmar que Machado de Assis sentia sim o seu país, ainda que não o demonstrasse de maneira tão explícita.

Nossa afirmação parte das colocações de Bastide (2006), no ensaio “Machado de Assis, paisagista”, no qual declara que a ausência de longas cenas descritivas não deve ser apontada como falta interesse pela paisagem em Machado de Assis, podendo este ser considerado até mais descritivo que qualquer escritor de seu tempo. O sociólogo francês, contrariando a posição da crítica, acentua:

[...] reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão ‘mallarmiana’, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência. (BASTIDE, 2006, p. 418)

Bastide esclarece, em seu artigo, um fato não percebido pela crítica. A descrição machadiana era diferente, empregava outra técnica, oposta à forma da narrativa romântica. Candido defende essa posição em seu “Esquema de Machado de Assis”:

[...] Roger Bastide, que, contrariando uma velha afirmação, segundo a qual Machado não sentiu a natureza do seu país, mostrou que, ao contrário, ele a

percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária. (CÂNDIDO, 1995, p. 21-22)

Dessa forma, para Machado de Assis a natureza exterior funcionava mais como matéria prima para a construção literária do que como simplesmente alvo de descrições explícitas, assim “em lugar de se fazer presente em textos descritivos, ‘quadros’ estanques, simples molduras para trechos narrativos” (OLIVEIRA, 2011, p. 25), a descrição machadiana faz parte da cena, está na caracterização de seus personagens e em suas ações. Dessa forma, mesmo não descrita diretamente, a pintura afirma uma presença virtual subjacente ao discurso.

A técnica de Machado consiste em evitar descrições prolongadas, encontrando sempre uma forma de inserir o ambiente na trama e nas personagens, de modo que sua presença física se reduzisse ao mínimo necessário para o efeito literário desejado. Nesse sentido, “as descrições podem, naturalmente, existir, mas desde que se reduzam a uma extensão da narrativa em que se enquadram [...]” (BASTIDE, 2006, p. 418). Um exemplo que nos indica um pouco da alusão ao ambiente dentro da narrativa é a metáfora utilizada pelo autor para retratar os olhos de Capitu em Dom Casmurro.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o

que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 1994, p. 32).

O leitor atento perceberá características ambientais nos olhos da personagem e entenderá que as imagens evocadas pelos “olhos de ressaca” remetem à paisagem marinha brasileira. Nesse sentido, Bastide (2006) reflete a respeito da natureza ser também uma personagem e representar o seu papel. Para o autor, é necessário que a paisagem tenha significação e finalidade próprias, servindo para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação, e não se constitua em mero quadro rígido.

Machado é capaz de fazer combinar o mar e a vegetação de forma a integrá-los nos elementos da composição. Lago, citando Bastide, argumenta sobre essa característica machadiana ainda em *Dom Casmurro*:

[...] o mar banha *Dom Casmurro* em suas águas salgadas verdes e turvas. [...] Não está somente nos olhos de Capitu [...] mas liga ainda, com a sua branca orla [...] o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo une, com sua areia úmida, sua geografia oceânica e sentimental, a casa de Casmurro e a de Escobar; todos

os acontecimentos do drama se situam em dois planos estreitamente misturados, doçura da luz na água e nos espíritos, tempestades nos corações e nas águas; constantemente o olhar do leitor é dirigido para as ondas furiosas ou acariciantes. A ligação é tão completa que o ciúme do herói só se precisa pouco a pouco, depois de desviar, de hesitar entre o mar e o amigo; é o mar que se encarregará da vingança [...] (LAGO, 2011, p. 101).

Concordamos que não é apenas através de descrições rigorosas que se mostra um ambiente ao leitor. Na verdade, “[...] sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro, abolidas todas as distâncias, Machado de Assis realiza o milagre de tornar a natureza mais presente do que se a pintasse em longas páginas” (BASTIDE, 2006, p. 425). Dessa forma, podemos inferir que ele descreve sem descrever e o faz muito bem, como podemos evidenciar nesta passagem do conto “O Enfermeiro”:

Como o silêncio acabava por aterrorizar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranquila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra cousa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente (ASSIS, 2008, p. 69-70).

Observamos no trecho que, incorporada à estrutura narrativa, a paisagem interioriza-se, ou seja, ele descreve sem fazer paradas

na narrativa. Nesse sentido, percebemos uma das pinceladas machadianas indicadas por Bastide (2006, p. 425) através da união da paisagem com a caracterização de estado de ânimo do personagem, pois aqui “a natureza se confunde com o herói”. Nesse aspecto, lembramos ainda uma passagem em que Bastide, compara os retratos pintados por Cézanne - para os quais o pintor transpôs as cores da natureza aos personagens, a exemplo da famosa série das banhistas - com a maturidade artística de Machado, momento em que analogamente o autor faz a transposição da paisagem para a psicologia dos personagens.

Pereira (1973, p. 62-63) ofereceu uma explicação sucinta para o método machadiano, quando coloca que a distância que vai “entre fazer ver as pessoas através do ambiente, e deixar perceber o ambiente através das pessoas, Machado de Assis a transpôs serenamente, sem auxílios nem hesitações”. A autora, na verdade, explica a capacidade de Machado em apresentar o ambiente por meio dos personagens, sem a necessidade de descrições minuciosas.

Destacamos, nesse sentido, que Machado de Assis, embora perfeitamente capaz de descrições convencionais, preferia dar à paisagem significação e finalidades próprias para desse modo permitir uma maior compreensão dos homens e até mesmo sustentar o desenrolar da ação, e não funcione apenas como um simples quadro rígido. A esse respeito o próprio Machado de Assis esclarece em seu ensaio “Instituto de Nacionalidade”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1999, p. 17-18).

Isto posto, fica claro que deve haver sentimento de nacionalidade por parte do escritor, mas ele não pode empobrecer seu texto dedicando páginas e páginas à descrição. Para o autor, não há necessidade de exageros para exaltar a natureza brasileira, uma vez que “[...] a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande idéia.” (ASSIS, 1999, p. 29). Através da descrição integrada ao discurso, Machado impregna a caracterização das personagens e suas ações.

No conto “D. Benedita”, evidenciamos essa possibilidade quando a personagem é caracterizada de forma a ser confrontada com figuras mitológicas: “vê que não lhe dou Vênus; também não lhe dou Medusa. Ao contrário de Medusa, nota-se-lhe o alisado simples do cabelo, preso sobre a nuca.” (ASSIS, 2006, p. 87). Percebemos que Machado não se detém a descrevê-la, em vez disso, o autor faz uma descrição do que na verdade não lhe representa, através das figuras citadas.

Ao reportar-se a essas personagens tão conhecidas do leitor, é como se Machado citasse um quadro. Artifício esse utilizado para não se estender em descrições. É como uma

ecfrase abreviada, pois, através da relação de dona Benedita com as figuras mitológicas, o autor diz que, embora ela não possa ser considerada a deusa do erotismo, da beleza e do amor, na figura de Vênus, também não pode ser comparada a um monstro, na figura de Medusa.

Já no conto “Uma excursão milagrosa”, a descrição do personagem Tito é associada à figura de Alcibíades, rapaz extremamente rico e criado perto de pessoas poderosas, além de muitíssimo belo e inteligente. Machado de Assis explora este repertório visual na descrição de seu personagem.

Possuindo um semblante angélico, uns olhos meigos e profundos, o nariz descendente legítimo e direto do de *Alcibíades*, a boca graciosa, a fronte larga como o verdadeiro trono do pensamento, Tito pode servir de *modelo a pintura* e de objeto amado aos corações de quinze e mesmo de vinte anos (ASSIS, 1994, p. 2, grifos nossos).

Tito é como Alcibíades, possuidor de brilhantes qualidades, mas com fraquezas de caráter, que diminuem as virtudes que o enobrecem. Mais uma vez, comprovamos a capacidade machadiana em descrever seus personagens a partir da alusão a um personagem histórico.

Evidenciamos também uma relação interarte no romance *Quincas Borba*, no qual temos alusão à presença das artes visuais na residência de Rubião. Na obra, a referência a personalidades importantes da história, admiradas por seus grandes feitos, tem forte significação.

O barbeiro relanceou os olhos pelo gabinete, onde fazia a principal figura à secretária, e sobre ela os dous bustos de Napoleão e Luís Napoleão. Relativamente a este último, havia ainda, pendentes da parede, uma gravura ou litografia representando a *Batalha de Solferino*, e um retrato da imperatriz Eugênia (ASSIS, 1994, p. 118, grifos do autor).

O par, presença / ausência sugerido por Bastide na descrição machadiana, ressoa por toda a estrutura do romance e pode ser percebido, no trecho acima, a partir da aproximação da imagem do busto de Napoleão III à imagem de Rubião. O personagem acredita ser o imperador francês e passa a viver conforme a necessidade das aparências, como forma de fugir da realidade e evitar as dores, tal qual a ideia de um mundo sem dor defendida pelo criador do Humanitismo.

Rubião, enlouquecido, acredita ser um vencedor, assim como Napoleão III no combate representado pelo quadro a *Batalha de Solferino*, um dos maiores combates da segunda guerra de independência da Itália, travado em 24 de junho de 1859. Sua amada Sofia, a esposa do amigo Cristiano Palha, é ninguém menos que a imperatriz Eugênia, mulher possuidora de uma beleza extraordinária.

Gledson (2003) defende que Rubião representa o povo brasileiro, mostrando através da vida desse personagem uma alegoria do próprio Império e dos conflitos e dilemas que a sociedade brasileira desse período estava vivenciando e dos quais não tinha plena consciência. Assim, a loucura de Rubião corresponderia à perda de identidade brasileira e a sua atitude em relação ao progresso.

Em *Esau e Jacó*, Machado faz referência a retratos de dois inimigos na história da França para retratar o constante embate entre os irmãos Pedro e Paulo:

Tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que, um dia, chegaram a incorporar-se em alguma coisa. Iam descendo pela Rua da Carioca. Havia ali uma loja de vidraceiro, com espelhos de vários tamanhos, e, mais que espelhos, também tinha retratos velhos e gravuras baratas, com e sem caixilho. Pararam alguns instantes, olhando à toa. Logo depois, Pedro viu pendurado um retrato de Luís XVI, entrou e comprou-o por oitocentos réis; era uma simples gravura atada ao mostrador por um barbante. Paulo quis ter igual fortuna, adequada às suas opiniões, e descobriu um Robespierre (ASSIS, 1994, p. 29).

Através das imagens de Luís XVI e Robespierre, referentes a Pedro e Paulo respectivamente, Machado insinua o perfil de personalidade de seus personagens. Há certa relação de espelhamento entre a representação dos personagens com as imagens apresentadas, ou pelo menos os personagens buscam identificação com as figuras retratadas. Robespierre (1758-1794) foi um dos mais conhecidos líderes da Revolução Francesa, e Luís XVI (1754-1793) foi deposto e decapitado por essa revolução. Essa evidência acentua a relação entre os irmãos que brigavam ainda no ventre, depois, pelo amor de Flora, assim como pelos retratos, pela política, por tudo.

As obras artísticas, frequentemente mencionadas por Machado, concebem um espaço das artes visuais em sua literatura. Além disso, elas servem também para

descrever a sua relação com a revolucionária técnica, sua contemporânea, de captar a realidade: a fotografia (STRÄTER, 2009). Em *Dom Casmurro*, a fotografia “vai ter a função crucial de ser para Bentinho a última e decisiva prova da (suposta) traição da esposa, Capitu, com o amigo Escobar” (STRÄTER, 2009, p. 116). Encontramos nesse romance algumas alusões a retratos fotográficos, contudo, nos ateremos ao retrato de Escobar, descrito da seguinte forma:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecaçada abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: ‘Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70 (ASSIS, 1994, p. 110).

Essa descrição da fotografia de Escobar revela “uma tentativa de ler, nas imagens, o seu significado.” Atitude essa praticável no capítulo intitulado *Fotografia*, no qual esse objeto se torna “determinante na narrativa” (CARVALHO, 2011, p. 61). Entendamos o porquê no pequeno capítulo transcrito a seguir:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: — “Mamãe! Mamãe! É hora da missa!” Restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a

confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; *havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel*. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa (ASSIS, 1994, p. 122) (grifos nossos).

Bentinho, pela comparação entre a figura real do garoto neste momento de espontaneidade com a fotografia de Escobar, parece ter encontrado a resposta: Capitu o traiu, Ezequiel era realmente filho de Escobar. A resposta ele só encontra através da fotografia e o que sustentaria, mais ainda, esta prova seria uma outra fotografia: a imagem de Escobar pequeno. Nesse sentido, retomamos Barthes (1984, p. 153), quando menciona que “a fotografia, às vezes, faz parecer o que jamais percebemos de um rosto real: um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente”. Mesmo com a semelhança, Bentinho parece ainda guardar a dúvida, só a outra fotografia confirmaria completamente aquela traição. Mesmo na suposta certeza, acena-se, ainda, com o poder definitivo e revelador propiciado pela fotografia.

A fotografia também aparece como uma metáfora em textos de Machado de Assis como forma de “retratar a alma das pessoas” (STRÄTER, 2009, p. 113). No conto “Espelho”, esse fato se dá quando o protagonista Jacobina procura expressar uma teoria sobre a existência de duas almas interligadas, a interior e a exterior. A primeira pode ser entendida como a verdadeira maneira como nos enxergamos e a segunda como os outros nos

enxergam. Nas palavras de Machado (2006, p. 136), “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...”

Para comprovar essa teoria, o narrador protagonista conta uma história passada em sua juventude, quando havia recebido o título de alferes. Convidado a passar uns dias no sítio da tia Marcolina, só para ela ter a honra de receber em suas terras um alferes. Ele ganha dela um espelho, “um grande espelho, obra rica e magnífica [...]” (ASSIS, 2006, p. 138), que, em dado momento de solidão sem ninguém para elogiar seu cargo e principalmente sua farda, servirá como uma fotografia devolvendo-lhe a imagem perdida.

O espelho funciona aqui como uma fotografia, na qualidade de retratar o status social num certo momento da vida como um documento, como evidência, atestado de uma preexistência da coisa fotografada, afirmação da posição atingida na sociedade, pela qual o homem moderno se define (STRÄTER, 2009, p. 121).

Como uma fotografia da alma humana o espelho passa a ser um documento capaz de retratar o status social do personagem. Na verdade, Machado queria nos dizer que, em nosso meio, a alma externa, ligada ao status, ao prestígio social, representa mais que a alma interna, a nossa real personalidade. Candido (1995, p. 24) menciona que nesse conto “a integridade pessoal estava, sobretudo, na opinião e manifestações dos outros.” E acrescenta que Machado objetiva mostrar que sem essa máscara “nada somos.”

Em “Cantiga de esponsais”, além de evocar sua outra irmã, a música, a literatura machadiana “convida o leitor com sua técnica de espectador a presenciar na imaginação uma cena ambientada na época em que o Brasil era colônia” (STRÄTER, 2009, p. 122). Para tanto, o narrador conduz a cena num sentido fotográfico em que a câmara segue os passos de Romão Pires.

[...] Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; *limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção.* [...] Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, [...] Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspeto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro (ASSIS, 205, p. 47-48, grifos nossos).

A cena descrita inicialmente nos leva a recorrer ao *punctum* de Barthes (1984), algo que salta da fotografia como uma flecha, quando o narrador menciona limitar-se a mostrar o detalhe da cabeça do velho. A partir da descrição fotográfica da cena, o leitor visualiza Romão Pires à frente de sua orquestra. Primeiro observamos a cena num plano

amplo e aberto, depois num plano médio e a seguir num plano fechado (*close-up*).

A relação entre a arte literária e a fotografia configura-se em *Memorial de Aires*, moldada através das anotações íntimas recolhidas do diário do Conselheiro Aires. Entendemos que o diário congela a realidade, tanto quanto a fotografia é capaz de fazê-lo. Dessa forma, nesse romance, Machado torna visível o que é do âmbito do invisível. Como exemplo, citamos uma passagem registrada no dia 30 de julho de 1888.

[...] e das saudades que ela foi achar lá, das lembranças que lhe acordaram as paredes dos quartos e das salas, as colunas da varanda, as pedras da cisterna, as janelas antigas, a capela rústica. Mucamas e moleques deixados pequenos e encontrados crescidos, livres com a mesma afeição de escravos, têm algumas linhas naquelas memórias de passagem. Entre os fantasmas do passado, o perfil da mãe, ao pé do pai, e ao longe como ao perto, nas salas como no fundo do coração, o perfil do marido, tão fixo que cheguei a vê-lo [...] (ASSIS, 1994, p. 38).

Trata-se da referência a uma carta escrita pela viúva Noronha, endereçada ao um casal de amigos na Corte, na qual ela compartilha o reencontro com o pai enfermo, de quem um dia se afastou por contrariá-lo na escolha do marido. Em outra passagem temos alusão à fotografia quando o narrador personagem anota em seu diário que “Fidélia mandou encaixilhar juntas as fotografias do pai e do marido, e pô-las na sala.” (ASSIS, 1994, p. 49). Naquelas simples fotos estão impressas uma realidade capturada com a

câmara fotográfica, o que no dizer de Walter Benjamin “ver uma beleza nova naquilo que esta desaparecendo” (SONTAG, 1981, p. 75). A fotografia, nesse sentido, reproduz um instante do presente que já se tornou passado.

De todo o exposto, não nos resta dúvidas da capacidade machadiana em descrever mesmo evitando descrições desnecessárias, restringindo-as aos momentos em que tem mais efeito sobre o enredo e sobre a compreensão das personagens. Como declara SCHWARZ (2002, p. 166), “em vez de elementos de identificação, Machado buscava relações e formas. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia.” Desse modo, entendemos que uma leitura atenta da obra machadiana nos permite perceber que as artes visuais fazem parte da cena e propiciam um campo fecundo de interpretação para o leitor atento.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado de Letras, 1999.
- _____. **Obra Completa**, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/index.php/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>, acesso em 12/12/2013.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis paisagista. **Revista Teresa**, n. 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006.
- CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CLAUS, Clüver. Estudos interartes. **Literatura e sociedade**, São Paulo, SP, n.2, p. 37-55. 1997.
- CARVALHO, Carolina Sá. Fotografia e Fantasmagoria em Dom Casmurro. **Machado de Assis em linha**, ano 4, número 8, dezembro 2011. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero08/rev_num08_artigo04.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.
- EULÁLIO, Alexandre. **Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura**. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. 2 ed. Ver. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, SP, n. 71, p. 85-105, set. / nov. 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/71/10-joaoadolfo.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- LAGO, Sylvio. **Contrastes e Convergências: estudos de literatura comparada**. Biblioteca 24 horas, 2011.
- LAJOLO, Marisa. **Historias de Quadros e Leitores**. Série Imagem & Texto. Antologia de contos contemporâneos. São Paulo: Moderna, 2006.
- JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo, UNESP, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **As artes na ficção de Machado de Assis: pintura, teatro, música**. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 24 - 38. 2011.
- PEREIRA, Lucia Miguel. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção (1870 a 1920)**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1973.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios:** Duas notas sobre Machado de Assis. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRÄTER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). **Machado de Assis e a crítica internacional.** São Paulo: Editora Unesp, 2009.

Recebido para publicação em 20 nov. 2015.

Aceito para publicação em 18 ago. 2016.

A REPRESENTAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO NO CONTO ROMANCE NEGRO, DE RUBEM FONSECA

THE LITERARY FIELD REPRESENTATION IN THE SHORT STORY ROMANCE NEGRO, BY RUBEM FONSECA

Carine Maria Angst*

Pablo Lemos Berned**

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar o conto *Romance Negro* de Rubem Fonseca, a fim de identificar as estratégias utilizadas pelo texto ao estabelecer ligações com o sistema literário. Para isso, primeiramente, analisamos o conto pela perspectiva da análise estrutural da narrativa e, em um segundo momento, partimos para uma análise de fragmentos, de marcas discursivas e da presença de intertextos para relacioná-los com o funcionamento do campo literário. Os resultados sinalizam que as estratégias utilizadas demonstram que, para perceber essa relação dentro do texto, faz-se necessário um leitor que possua um alto conhecimento cultural e estético. Desta forma, é incorporado na própria estrutura do texto o tema abordado no conto de Fonseca.

PALAVRAS-CHAVES: Análise Estrutural da Narrativa. Sistema Literário. Literatura Policial.

ABSTRACT: The study aims to analyze *Romance Negro* by Rubem Fonseca, in order to identify the strategies used on the text when establishing connections with the literary system. For this, firstly, we analyze the short story on a structural perspective review of the narrative, in a second moment, we started the fragment analysis, discursive components and the presence of intertexts to relate them to the literary field functioning. The results imply that the strategies used indicate that, to understand this relationship within the text, it is necessary a reader who has high cultural and artistic knowledge. Thus, it is incorporated into the proper structure of the text the theme discussed on the short story by Fonseca.

KEYWORDS: Structural Analysis of the narrative. Literary system. Detective Stories.

* Graduada na Licenciatura em Letras; Português e Espanhol da Universidade Federal da Fronteira Sul, *campus* Cerro Largo. Email: carine.angst@gmail.com

** Doutor em Estudos de Literatura e professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul, *campus* Cerro Largo. Email: pablo.berned@uffs.edu.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo apresentar a análise do conto *Romance Negro* de Rubem Fonseca. *Romance Negro* é um dos contos que constitui originalmente o livro *Romance Negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, publicado em 1992. Nele, o escritor aborda o caso do assassinato de um escritor (re)conhecido no campo literário que tem seu cargo e identidade tomados por um usurpador. No conto, percebemos que esse “novo” escritor dá continuidade às publicações do escritor, mantendo o vínculo com a editora dele e com o público que consome seus livros. Observamos, também, a relação que esse usurpador tem com sua consciência, uma vez que ele se torna outra pessoa, reconhecida no meio literário pelas obras que publica.

Em um primeiro momento, para a análise estrutural, analisamos categorias do texto literário que delimitaram os elementos essenciais da narrativa para que fosse possível estabelecer todo um sistema de significações e relações que o conto faz com outras narrativas e discursos. Assim, comprovamos que a organização do texto literário e seu conteúdo não são somente uma soma de proposições, mas que existem significados e representações imbricadas dentro do texto literário.

Em um segundo momento, partimos para uma análise dos próprios elementos que o texto e a estrutura do conto nos oferecem. Dessa forma, nesta etapa nos utilizamos de marcas discursivas, fragmentos do texto e a presença de intertextos para demonstrar as relações e conexões que comprovam a nossa tese de que o conto *Romance Negro* representa o funcionamento do sistema literário.

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE ESTRUTURAL DO CONTO

Para a análise do conto *Romance Negro*, de Rubem Fonseca, utilizamos como referência teórica as propostas de Roland Barthes (2008) e Tzvetan Todorov (2008). A análise estrutural da narrativa terá como foco nos proporcionar um aprofundamento do texto literário, de suas funções e ações. Segundo Barthes (2008, p. 27), para conduzir uma análise estrutural é necessário, primeiramente, distinguir muitas instâncias de descrição e colocá-las sob a perspectiva hierárquica e/ou integratória. Nessa perspectiva, o teórico propõe analisar o texto em partes (níveis), elencando as funções primárias e secundárias para que seja possível encontrar as significações ao longo do texto. A partir disso, formamos uma tabela para a análise do conto *Romance Negro*, e para constituí-lo, também usamos como base o texto *As categorias da narrativa literária*, de Tzvetan Todorov (2008).

Todorov (2008) indica a separação da análise em duas grandes categorias: a da narrativa como história e a da narrativa como discurso. Para sistematizar a tabela é importante frisar que nos baseamos na narrativa como história, isto é, ordenada cronologicamente, para apresentar as dependências encontradas ao longo da narrativa. Optamos por organizar a tabela desta forma, para estabelecer o denominador comum de cada coluna e as relações que se estabelecem entre eles. Posteriormente, analisaremos algumas das categorias como narrativa, visto que o texto é apresentado no nível do discurso.

Ao analisar estruturalmente o conto *Romance Negro*, observamos como se

manifestam algumas dessas categorias no texto, principalmente na *lógica das ações* das personagens principais, que consiste em elencar e relacionar as ações da narrativa. Para isso, utilizamos um dos modelos de identificação das ações oferecido por Todorov (2008), chamado de *modelo homológico*. Esse modelo representa uma rede de relações paradigmáticas, estabelecendo assim, uma relação de dependência entre elementos que são encontrados e desencadeados na sucessão.

O MODELO HOMOLÓGICO

Diante das categorias de análise apresentada pelos autores, entendemos que as *funções* (BARTHES, 2008) - que equivalem a encontrar as correlações de fatos elencados no desencadear da história - e as *ações* (TODOROV, 2008) - que se fundamentam em catalogar e relacionar as ações da narrativa - são equivalentes uma vez que se completam. Optamos, desta forma, usar as duas denominações (funções e ações) na exposição de nosso organograma. Essas categorias analisadas nos auxiliaram a estabelecer e conectar, de forma concisa, as relações apresentadas a seguir:

Quadro 1: Rede de revelações e consequências

continua

Identificação das <i>funções/ações</i> da personagem principal de <i>Romance Negro</i> através do <i>modelo homológico</i>			
	DESEJO/INTENÇÃO	REVELAÇÃO	REAÇÃO/CONSEQUÊNCIA
FUNÇÕES/AÇÕES DA NARRATIVA	- Landers submete o livro <i>O Quarto Fechado</i> ; (p. 474) [*]	- Clotilde recusa o livro; (p. 474)	- Landers vai até a cidade com a pretensão de matar Clotilde; (p. 480)
	(p. 473 até p. 480)	- Landers marca um encontro com Winner; (p. 474) - Landers reconhece a semelhança entre eles; (p. 475) - Winner faz uma confidência a Landers: que está acabado e que não consegue mais escrever; (p. 479)	- Landers mata Winner e assume sua identidade; (p. 481)
	- Landers e Clotilde se encontram no trem; (p. 486) - Landers se encontra com o amante de Winner no trem e marca um encontro com ele; (p. 493)	- Sandro percebe, no encontro, que aquele não é o verdadeiro Winner; (p. 495)	- Landers mata o amante de Winner; (p. 496) - Landers comparece ao 1º festival; (p. 467); - Landers namora e casa com Clotilde; (p. 467)

* Optamos por inserir o número da página em que se encontram essas ações/funções com a finalidade de comprovar o que está sendo exposto.

Quadro 1: Rede de revelações e consequências

continua

Identificação das <i>funções/ações</i> da personagem principal de <i>Romance Negro</i> através do <i>modelo homológico</i>			
FUNÇÕES/AÇÕES DA NARRATIVA	- Clotilde quer saber o segredo de Landers/Winner; (p. 465; p. 466)	- 2º festival: Landers/Winner confessa que cometeu o crime perfeito e dá o prazo de três dias para que descubram que crime é esse; (p. 470; p. 471)	- Landers/Winner resolve fazer uma série de confissões sobre sua vida para Clotilde; (p. 472)
	- Insistência de Clotilde para que Winner comece a contar seu segredo; (p. 472)	- Landers confessa a Clotilde que matou o verdadeiro Peter Winner; (p. 472; p. 481)	- Clotilde fica pasma e confusa ao perceber que era verdade o que seu marido estava contando, pois descobre que o veneno que matou Winner estava destinado a ela; (p. 480; p. 481) - Clotilde fica revoltada pelo fato de Landers não se arrepende do pecado que cometeu, vai ao cinema, porque está muito perturbada; (p. 484; p. 485)
	- Quando Clotilde volta do cinema, ouve Landers gritando que matou Peter Winner; (p. 487) - Clotilde fica atordoada e começa a fazer uma série de revelações sobre a sua vida; (p. 487; p. 488)	- Clotilde diz que <i>Os crimes da rua Morgue</i> foi o conto mais idiota que já leu, e, portanto, não gosta de Edgar Allan Poe; (p. 487; p. 488)	- Landers fica chocado com o que Clotilde acaba de contar; (p. 488)
	- Clotilde expressa a necessidade de contar o seu segredo; (p. 488)	- Clotilde diz que se casou com Winner por causa do livro <i>Romance Negro</i> ; (p. 489); - Landers conta que se casou com Clotilde por causa de seus ossos e de seu esqueleto; (p.489) -Clotilde revela seu segredo: que tem 50 anos e não 40; (p. 489; p. 490).	- Após contarem seus segredos, os dois tem um momento de intimidade; (p. 490) - Landers participa de uma noite de autógrafos e depois vai para o hotel, enquanto que Clotilde vai a um jantar do programa social; (p. 491)
	- De madrugada, Landers acorda Clotilde e expressa a necessidade de contar outro segredo seu; (p. 492)	- Landers confessa a Clotilde que matou Sandro (amante de Winner); (p. 496).	- Clotilde viaja para Paris; (p. 500)

Quadro 1: Rede de revelações e consequências

conclusão

Identificação das <i>funções/ações</i> da personagem principal de <i>Romance Negro</i> através do <i>modelo homológico</i>			
FUNÇÕES/AÇÕES DA NARRATIVA	- Clotilde acredita que Winner quer ser descoberto e punido pelo seu crime; (p. 497)	- Clotilde liga para o Doutor Prévost e o policial Papin dizendo que seu marido enlouqueceu; (p. 498, p. 500).	- Landers recebe a visita do doutor Prévost; (p.497); -Landers quer se entregar, liga para o policial Papin, mas ele não acredita em nada que Landers fala; (p. 498; p. 499).
	- Desejo de Landers voltar a ser Landers, de se entregar, mas ninguém acredita nele; (p. 500) - Landers expressa que tem um terceiro segredo para contar para Clotilde; (p. 500)	- Landers confessa a Clotilde que descobriu que Winner era seu irmão gêmeo; (p. 501)	- Landers é condenado a ser o irmão que assassinou; (p. 501) - Landers vai comer ostras às seis da manhã em Grenoble. (p. 502)

Fonte: Elaborado pelos autores

Procuramos, conforme sugere o *modelo homológico*, um denominador comum das funções/ações do conto. Desta forma, a primeira coluna revela ações de desejo e de intenção, visto que através delas os protagonistas do conto demonstram possuir uma pretensão a ser alcançada. No caso, Landers submete seu livro para a editora com o objetivo de publicá-lo. O segundo quadro, referente a mesma coluna, está em branco, pois apresenta uma ruptura do texto. Não conseguimos identificar o porquê de Landers mudar de ideia e matar Winner, sendo que sua intenção era matar Clotilde, editora da Grasset. Podemos inferir, portanto, que o encontro com Winner foi uma tentativa de se aproximar de Clotilde, uma vez que Winner publicava seus livros pela editora Grasset. Assim percebemos também que Landers não tinha a pretensão de matar Winner,

mas as circunstâncias auxiliaram para este desfecho.

Já a segunda coluna está atrelada, principalmente, às revelações que Landers/Winner¹ faz para sua amada Clotilde. É importante salientar, também, que esta coluna está encadeada à primeira e à terceira coluna. Quando Landers percebe a semelhança entre ele e Winner, essa revelação acaba desencadeando uma consequência que é a morte do escritor no conto. Desta forma, Landers acaba assumindo a identidade de Winner, escrevendo, publicando livros, participando de festivais e noites de autógrafos. Após usurpar a identidade do escritor, Landers tem a intenção de se aproximar de Clotilde Farouche

¹ Vamos utilizar a expressão Landers/Winner quando Landers estiver assumindo a identidade de Winner.

no trem, o que acaba desencadeando a primeira coluna de desejo/intenção.

Na terceira coluna, denominada de reações e consequências, podemos perceber os resultados das revelações e das intenções dos protagonistas do conto. É o que acontece, por exemplo, quando Landers/Winner quer se entregar para a polícia e ninguém acredita nele em decorrência de Clotilde, anteriormente, ter comunicado ao policial Papin e ao doutor Prévost que seu marido havia surtado. Outro exemplo é a reação de Landers causada pela recusa de seu livro intitulado *O Quarto Fechado*, motivo que provocou sua ida até à cidade com o propósito de matar a então editora da Grasset, Clotilde Farouche.

Diante destas constatações, podemos verificar que o modelo homológico nos permitiu aprofundar o estudo do texto literário, uma vez que possibilita estabelecer ligações que estão imbricadas dentro do texto, tanto nos diálogos e nas observações do narrador quanto nos pensamentos e nas atitudes das personagens. Enfim, todos os encadeamentos da narrativa são elencados em um momento do conto e encontrados na sua sucessão, afirmando nossa assertiva de que as estratégias utilizadas no conto têm sempre uma significação.

A CATEGORIA DO SER E PARECER NO TEXTO

Consideramos ser importante explorar, no nível das personagens e suas relações, a contraposição entre a caracterização de cada personagem e a imagem que ela projeta de si própria para os outros. Nesse aspecto de *ser e parecer*, segundo Todorov (2008, p. 234), “cada ação pode primeiramente parecer

amor, confiança, etc., mas pode, em seguida, revelar-se como uma relação totalmente diferente”, por isso, vamos identificar as mudanças de posturas entre as personagens principais do texto. Desta forma, associamos esse tópico ao relacionamento entre o usurpador do escritor Winner e sua esposa Clotilde.

Clotilde e Landers/Winner se conheceram no trem indo para o festival, acabaram se enamorando e no espaço de um mês se casaram. A relação deles era estável, até que Clotilde é abalada, dois anos depois, pelas confissões de seu amado Landers, quando descobre que ele matou o verdadeiro escritor Peter Winner. Primeiramente, Clotilde acredita que o escritor está flertando, mas percebe que a história é verdadeira quando Landers confessa que o veneno que matou Winner estava destinado a ela, porque recusou seu livro *O quarto fechado*. Essa suposição vai ser confirmada ao longo da narrativa, pois quando Winner conta seu primeiro segredo ambos estão nus, demonstrado pela expressão: “mas seu corpo nu está dizendo que é tudo verdade” (FONSECA, 2004, p. 480), o que faz com que Clotilde deixe de acreditar que Landers/Winner estava flertando, pelo fato de escritores gostarem de inventar histórias.

Neste instante, Clotilde sofre um choque de realidade. Na categoria do *parecer*, Clotilde demonstra amar Landers/Winner, no entanto, podemos perceber que no desenrolar da história, na categoria do *ser*, ela demonstra estar mais preocupada com o retorno financeiro da editora, advindos da publicação dos livros de seu marido. Assim,

podemos supor que Clotilde projeta uma imagem na qual demonstra amar Winner, mas que na verdade pode ser caracterizada por um fingimento da própria editora para manter as relações de poder.

Isso é compreendido quando Clotilde toma a atitude de ligar para o policial Papin e o doutor Prévost dizendo que Winner estava completamente surtado (mesmo sabendo que isso não era verdade), estabilizando assim sua carreira e de seu marido. Outra confissão feita por ela, e que comprova essa hipótese, é a de que se casou com Landers/Winner por causa do livro *Romance Negro* (FONSECA, 2004, p. 489). Identificamos, assim, um interesse tanto profissional quanto financeiro na atitude de Clotilde se casar com Landers/Winner.

Desta maneira, podemos concluir que Clotilde, tendo acesso tanto à vida privada quanto à profissional de Landers/Winner, busca status para si mesma e para a sua editora. Já, em relação à postura de Landers, é perceptível a categoria do *parecer*, uma vez que ele usurpa o lugar de um escritor reconhecido na sociedade literária, dando continuidade às suas publicações, usufruindo de sua fama e dinheiro. Depois de suas revelações, podemos perceber nitidamente quem é Landers (*ser*), mesmo *parecendo* ser Winner, o escritor.

A NARRATIVA COMO DISCURSO

No conto *Romance Negro*, durante a narrativa, há uma progressão e regressão contínuas do discurso, como podemos perceber pela escolha dos subtítulos. O narrador

começa a história descrevendo um momento de intimidade entre Winner e Clotilde e, no primeiro subtítulo, *Dois anos antes*, relata a participação de Winner no festival realizado há dois anos, quando lança o livro *Romance Negro*. Em *Agora, novamente em Grenoble*, a narrativa volta ao festival em Grenoble (dois anos depois), quando Winner/Landers confessa ter cometido o crime perfeito, no qual ele dá o prazo de três dias para que descubram que crime é esse. Após essa confissão, seguem-se novas revelações, conforme os subtítulos restantes do conto: *Primeiro segredo de Peter Winner ou John Landers*; *O segredo de Clotilde*; *O segundo segredo de John Landers*; e, por fim, *A cilada dos deuses: terceiro e último segredo de John Landers*.

Desde a epígrafe é antecipada a ideia de *encadeamento* (TODOROV, 2008), em que se justapõem diferentes planos narrativos: *All that we see or seem/ Is but a dream within a dream...* que pode ser traduzida por: “Tudo aquilo que vemos ou nos parece/ Nada mais é do que um sonho dentro de um sonho...”. Esta referência a Edgar Allan Poe, “um sonho dentro de um sonho”, ressalta o entrelaçamento da trajetória das duas personagens: a do escritor Winner e a do professor de Literatura, Landers.

Desta forma, quando a narração está em terceira pessoa, temos o primeiro plano da história, em que se acredita que Landers é Winner, e no qual são representados e narrados seus papéis como escritor e marido. Assim, podemos verificar que o *encadeamento* de duas histórias é marcado justamente pela alternância de vozes na narração do conto, como veremos a seguir.

Além do narrador do primeiro plano, no conto também percebemos a presença e alternância da voz narrativa, ou seja, o próprio personagem principal e também sua esposa como narradores ocasionais da história. Como narradores, Landers e Clotilde narram em primeira pessoa, em um segundo plano da narrativa, pois revelam seus segredos um ao outro. Verificamos que há uma predominância dessa forma de narração no conto, identificado no texto pelo uso de duas aspas e o uso de uma aspa para marcar os diálogos ocorridos nas narrações, como nos exemplos: “ ‘É sua’, eu disse, deixando a revista nas suas mãos e virando-lhes as costas [...]” (FONSECA, 2004, p. 475) e “Falsifiquei tudo. Me custou uma fortuna. Eu tinha medo que você não se casasse comigo [...]” (FONSECA, 2004, p. 489). Além do uso das aspas, podemos perceber marcas discursivas como “é sua”, “eu tinha medo”, para marcar esse tipo de narração.

Nessa perspectiva, no segundo plano do conto, em que relata a história da usurpação, temos uma autorrepresentação da função de escritor no conto. Dessa maneira, percebemos que o conto apresenta uma estrutura em *mise-en-abyme*, que consiste em ordenar “uma sequência B que está encaixada em uma sequência A” (DALLENBACH, 1991, p. 65) ou, em outras palavras, uma narrativa que contém outras narrativas dentro de si, mantendo o contato entre o narrador e o narratário.

Além disso, no conto, podemos identificar que, em boa parte do discurso, o narrador sabe tanto quanto as personagens, como percebido no trecho a seguir: “Enquanto morde o cotovelo de Clotilde, Landers pensa

nos seus outros segredos, que ele considera tão terríveis ou ainda mais atrozés do que o desvendado; mas acha conveniente deixar essas revelações para outra oportunidade (FONSECA, 2004, p. 490).” Diante disso, podemos constatar que o narrador tem acesso a todos os pensamentos e ao passado de Landers, uma vez que revela que os outros segredos de Landers são “tão terríveis ou ainda mais atrozés”, fazendo uma comparação ao primeiro segredo que Landers conta à Clotilde. O narrador, neste caso, também relata a pretensão de Landers contar os seus outros segredos para Clotilde, mas em outra oportunidade, como pode ser percebido no trecho destacado pelas expressões “Landers pensa”, “ele considera” e “acha conveniente”.

Já em outros fragmentos, mas com menor frequência, o narrador parece saber menos que as personagens, pois narra somente o que está sendo observado: “Clotilde sai da cama, senta-se na poltrona do quarto, de boca aberta, pasma (FONSECA, 2004, p. 480).” Nesse caso, o narrador demonstra ser apenas aquele que narra o que está sendo representado no conto. Esse tipo de narração aparece no conto principalmente para subsidiar os diálogos entre as personagens, marcadas pelo emprego de verbos *dicendi*, o que justifica a falta de conhecimento ou o acesso por parte do narrador ao que as personagens estão pensando e pretendendo.

Diante da proposta de análise estrutural, constatamos que as estratégias utilizadas no texto, que foram aprofundadas com o estudo do *modelo homológico*, com as relações entre as personagens estudadas pela categoria do *ser* e do *parecer*, e da análise da

narrativa como discurso, permitiram-nos estabelecer evidências de que o conto *Romance Negro* representa o funcionamento do campo literário.

REPRESENTAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO NO CONTO *ROMANCE NEGRO*

Após realizarmos a análise estrutural da narrativa, que permitiu aprofundar o estudo do texto literário, nesta seção vamos analisar a representação do funcionamento do sistema literário presente no conto *Romance Negro*. Inicialmente, vamos comparar os dois escritores que são apresentados, Winner e Landers, para demonstrar como é representado o campo literário no conto. Em um segundo momento, apresentaremos algumas considerações sobre o subcampo da literatura policial, já que Landers e Winner eram considerados escritores de *romance negro*. No terceiro momento, apresentaremos duas formas diferenciadas de consagração que Winner e Landers buscavam dentro do sistema literário. Na quarta subseção, vamos analisar a representação dos critérios de aceitação e circulação dos livros. Na quinta subseção, analisaremos as estruturas de legitimação e poder do campo e, por último, verificaremos a representação de autor e leitor feitas no conto.

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE JOHN LANDERS E PETER WINNER: DOIS ESCRITORES DE ROMANCE POLICIAL

As semelhanças mencionadas pelo narrador Landers entre os dois escritores no conto são respectivamente: ambos serem

professores de literatura, “americanos auto-exilados na Europa”, “filhos adotivos”, admiradores de Edgar Allan Poe, “Era parecidíssimo comigo, a mesma estatura, o mesmo rosto longo, o mesmo queixo fino” e, por fim, uma descoberta tardia de Landers e a última confissão que faz a Clotilde de que “Winner era meu irmão gêmeo” (FONSECA, 2004, pp. 473, 474, 475). Esses fragmentos retirados do texto comprovam que Landers e Winner tinham realmente muito em comum, tanto psicologicamente como fisicamente. Já o fato de ninguém ter percebido a troca, além do amante Sandro Morelli, também pode ser relacionado à circunstância de Winner não gostar de aparecer em público, o que será explorado mais tarde.

Já as diferenças que foram relatadas, também pelo narrador Landers: “O verdadeiro Winner, ao contrário de mim, até então um perdedor, era um escritor que merecia seu nome, coberto de fama, glória e dinheiro...” (FONSECA, 2004, p. 473). Outra comparação feita refere-se ao físico dos dois: “Eu usava óculos e ele não; quando tirou o chapéu para cumprimentar-me, notei que era um pouco mais calvo do que eu [...] gestos sutilmente efeminados” (FONSECA, 2004, p. 475). Constatamos que as diferenças físicas não eram significativas, o que corrobora com o fato de Landers descobrir que Winner era seu irmão gêmeo e de ninguém ter percebido a usurpação, exceto o amante da vítima.

Quando Landers narra esses fatos, percebemos que há a repetição da palavra “coincidência” (FONSECA, 2004, pp. 474, 475, 476), o que pode ter cooperado para que Landers decida matar Winner, pois

anteriormente não mencionava ter esta pretensão. Destacamos e relacionamos ao sistema literário a circunstância de Winner ser reconhecido como escritor, enquanto que Landers se considerava um “perdedor”, já que teve seu livro *O quarto fechado* recusado pela editora Grasset. Além disso, o nome Winner, traduzido para o português, significa vencedor, o que realça uma estratégia implícita do texto para reforçar esta diferença entre os dois.

Há, no conto, uma representação do que Williams (2009) chama de luta entre classes hegemônicas e emergentes do sistema literário, sendo que a emergente representa grupos que tentam chegar ao poder, ou seja, que contêm valores, experiências e significados que surgem continuamente na vida social e que estão em disputa de espaço para serem aceitos. Já a cultura hegemônica é aquela que tem valores centrais, efetivos e dominantes e influenciam valores e pensamentos de toda a sociedade. Essa luta entre classes hegemônica e emergente é retratada, por exemplo, pelo seguinte trecho no conto: “Eu disse a Winner que escrevia ficção e gostaria de ser um escritor profissional, mas que até então jamais fora publicado.” (FONSECA, 2004, p. 477). Constatamos que Winner é um escritor consagrado, pois é valorizado enquanto tal. Já Landers representa o escritor emergente, que deseja ascender à consagração, mas que para isso, primeiro, precisa ter seus livros publicados.

O sistema literário, enquanto um microcósmo social, possui vários subcampos em seu interior. Um destes subcampos tem como referência os artistas consagrados que

escrevem obras que constituem o cânone, destinadas para uma menor parte da população, principalmente professores de literatura, apoiados pela investigação universitária. Assim como existem subcampos que fazem referência a artistas em busca do sucesso comercial que escrevem para um público mais amplo e que procuram vender as obras para ter retorno financeiro (BOURDIEU, 2011).

Identificamos no conto esta luta entre estes campos de produção do sistema literário, representados respectivamente pelos dois escritores: Peter Winner e John Landers. Para isso, primeiramente fazem-se necessárias algumas considerações referentes ao romance policial, uma vez que os escritores são classificados a este subcampo de produção artística e cultural.

O SUBCAMPO DA LITERATURA POLICIAL

Sandra Lúcia Reimão (1983), na introdução de seu livro *O que é romance policial*, já menciona que esse tipo de literatura foi um dos mais vendidos de todos os tempos. Isso aconteceu em decorrência do surgimento dos jornais populares no século XIX, em que narrativas policiais geravam prazer e atração em seus leitores. Essa apreciação por parte dos leitores também se relaciona ao surgimento da polícia no século XIX, em que primeiro há uma aceitação, mas, logo após, a população começará a ficar insatisfeita com essa nova instituição.

Segundo Reimão (1983), Edgar Allan Poe foi o criador da narrativa policial, com a publicação de *Os crimes da rua Morgue* em 1841, tornando-se o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma. Desta forma, o romance

de enigma comandou a narrativa policial por muito tempo, contribuindo para essa tradição escritores como Dashiell Hammet, Conan Doyle, Agatha Christie, constituindo o eixo principal do romance policial.

Dessa forma, surgem os primeiros grandes detetives que não são policiais, dando ênfase positivista no raciocínio e na lógica. Surge então o criminoso, como inimigo, e o detetive, que representa o bem. Depois disso, vão surgindo vários tipos de narrativas policiais como de suspense, de enigma e o romance negro.

Para Reimão (1983) e Boileau-Narcejac (1991), o criador do romance negro foi Dashiell Hammett e um seguidor significativo foi Raymond Chandler. Esse tipo de narrativa surgiu justamente para aquele leitor que já estava enfasiado com o romance de enigma clássico, uma vez que o romance negro apresenta personagens com visões de mundo diferentes, ambientes violentos, imoralidades e nem sempre o detetive como solucionador do caso.

Em razão disso, julgamos importante classificar o subcampo da literatura de enigma e os tipos de narrativas que surgiram depois dele. Para Koethe (1994, p. 123), “a novela de detetive é uma hermenêutica popularizada”, pois são gêneros mais consumidos pela população, como forma de entretenimento. Para o teórico, a novela de detetive é um produto típico das grandes cidades, resultado da industrialização capitalista. Já o romance negro, nas palavras de Narcejac (1991), libertou um ingrediente popular trazendo uma nova forma de escrita, para que seja consumida

pelo povo, trazendo consigo um grande retorno financeiro.

Portanto, podemos concluir que as narrativas policiais são menos consagradas quando comparadas a literatura canônica, já que não apresentam um reconhecido grau estético, uma vez que são consumidas pela população de massa. Assim, a literatura policial é desvalorizada, já que é feita para leitores iniciantes. No conto, mais especificadamente no festival em Grenoble, e entre a conversa de Winner e Landers, identificamos que há a representação e a exposição sobre origens e consagração do romance policial dentro do campo literário. É por isso que no conto são feitas referências aos escritores de obras policiais no debate em Grenoble, assim como durante a conversa de Winner e Landers. São mencionados nomes como Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Edgar Wallace, Hammet, citando alguns de seus detetives e algumas obras. Neste caso, a presença de estratégias intertextuais (SAMOYAULT, 2008) no conto reforça a ideia da representação do sistema literário, mais especificadamente do subcampo da literatura policial, ao expor várias citações de obras, de personagens e de escritores, relacionando-os sempre com o texto e a história narrada.

Além disso, percebemos que, no conto, Billé, moderador do debate, não faz menção à existência de uma escola francesa de romance negro como forma de provocar Landers/Winner, pois ele acreditava que apesar dos franceses serem os “principais exegetas, hermenutas do gênero” (FONSECA, 2004, p. 469), não criaram uma tradição no *roman noir* como os americanos Poe e Hammett. O

excerto destacado a seguir comprova essa tese: “Quando publiquei meu terceiro romance pela Grasset’, disse Winner, ‘os franceses incluíram-me no clube [...]” (FONSECA, 2004, p. 481). Essa menção feita ao clube por Landers/Winner está ligada ao fato de os franceses pós-guerra terem publicado, em 1945, pela editora Gallimard, romances policiais e de mistério com o título *La Série Noir* (MISSE, 2013).

Como pode ser percebido no conto, o próprio título *Romance Negro* já representa um tipo de narrativa policial. O título também faz referência explícita ao título do livro que Landers/Winner publicou, percebida pela transcrição do jornal: “Estará presente ao Festival de Grenoble o famoso escritor americano Peter Winner. Seu último livro *O farsante* confirma sua atual fase de esplendor, iniciada com *Romance negro* (FONSECA, 2004, p. 465). Nesse fragmento, percebemos que a fama do escritor foi iniciada com a publicação do livro *Romance Negro*, no qual trata do paranoico obsessivo Kramer, fugitivo de um asilo de loucos (FONSECA, 2004, p. 468).

Outra ligação que podemos estabelecer com o título é a própria ruptura do que pode ser chamado de romance negro, pois Landers/Winner, no festival em Grenoble, inverte os dados: “Acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe o crime perfeito” (FONSECA, 2004, p. 470). Após essa suposição, Landers/Winner afirma existir o crime perfeito tanto na vida real como na

literatura. Diz que o criminoso é ele e lança o enigma:

Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema (FONSECA, 2004, p. 470).

Diante disso, mais uma possibilidade de relacionar o título do conto é representada pela ruptura que Landers/Winner faz com o que pode ser definido por romance negro na literatura. Nesse sentido, faz-se necessária a representação das condições de produção e recepção do romance policial e a sua consagração dentro do campo literário.

CONSAGRAÇÕES DOS ESCRITORES E SUA RELAÇÃO COM O CAMPO LITERÁRIO

No conto *Romance Negro*, percebemos que, mesmo Landers e Winner serem considerados escritores de romance negro, eles buscavam diferentes tipos de consagração dentro do campo literário. Isso pode ser entendido pelas comparações referentes à personalidade e escrita do velho Winner e do novo Winner (Landers):

Era um novo Winner, pensei, sim, um novo Winner, os críticos tinham razão, você havia conseguido a façanha de escrever um romance diferente dos outros. Aos quarenta anos, depois de um romance fracassado, deixava para trás fórmulas que manipula com grande mestria e criava uma coisa

inteiramente nova. Eu devia ter desconfiado de que o homem não era o mesmo (FONSECA, 2004, p. 488).

É através destas comparações e até críticas feitas a Winner, que constatamos algumas mudanças de postura em relação aos dois escritores. O trecho destacado demonstra que o verdadeiro Winner procurava seguir o modelo tradicional de consagração, já seu usurpador tentou criar algo novo e foi muito prestigiado economicamente e muito bem recebido pelo público consumidor do subcampo da literatura policial.

Para comprovar nossa hipótese, elencamos alguns excertos que comprovam que Winner não buscava reconhecimento como escritor: “Winner não gostava de dar entrevistas, nem de ser fotografado; tinha horror de caviar e de Mozart; [...]”. Isso era praticamente tudo o que se sabia sobre esse escritor famoso (FONSECA, 2004, p. 474). Outro fragmento que evidencia que Winner não procurava reconhecimento: “[...] na verdade, não me apresentarei pessoalmente, alguém lerá para mim o que pretendo dizer” [...] (FONSECA, 2004, p. 478). Dessa forma, relacionamos a circunstância do escritor não gostar de aparecer em público ao fato de não buscar fama dentro do subcampo da literatura policial.

Outro trecho que evidencia que Winner não buscava o reconhecimento do público consumidor de seus livros era o fato de ele não considerar a sua literatura como sendo toda composta de romances policiais: “Para mostrar o tipo de critério adotado pelos franceses, entre os convidados deste ano estão alguns escritores que não costumam

ser identificados como autores de romances policiais [...]. Creio que parte ponderável da minha literatura também não se enquadra nas normas do gênero (FONSECA, 2004, p. 481)”. Assim sendo, os trechos corroboram com a hipótese de que Winner representa e se aproxima do campo de produção artístico, que procura reconhecimento estético (MUKAROVSKY, 1981), mesmo que inserido no subcampo da literatura policial.

Tanto que, no conto, após Winner ter sua identidade, vida pública e privada usurpados, começa-se a perceber uma ruptura quanto a sua posição como escritor:

Seu comparecimento ao festival, há dois anos, criou uma comoção no mundo literário. Até então Winner não dava entrevistas, não comparecia a congressos, festividades, solenidades, acontecimentos sociais, e não havia dinheiro que o convencesse a aparecer na TV (FONSECA, 2004, p. 467).

Nesse trecho, é possível identificar que o usurpador de Winner almejava ter fama e dinheiro, ou seja, ser reconhecido dentro do subcampo da literatura policial. Verificamos, também, que Landers e Winner, por serem professores de literatura, conheciam o cânone literário e, portanto, se posicionaram de maneira diferente perante ele.

Constatamos que essa representação no conto remete à oposição entre arte e dinheiro, que estruturam o campo do poder, sendo reproduzidos no interior do campo literário, na forma de oposição entre arte ‘pura’, simbolicamente dominante, mas economicamente dominada, e a arte comercial que almeja grandes lucros e consagração burguesa

(BOURDIEU, 2011). Dessa forma, podemos averiguar que Winner se aproxima da arte “pura”, enquanto que Landers representa a arte “comercial” que, por sua vez, prioriza o retorno econômico.

CRITÉRIOS DE ACEITAÇÃO, PUBLICAÇÃO E CIRCULAÇÃO DOS LIVROS DENTRO DO SISTEMA LITERÁRIO

Relacionamos ao funcionamento do sistema literário o critério de aceitação e publicação dos livros, que competem aos agentes de consagração do microcosmo social. Podemos perceber a representação do sistema de legitimação do campo social no *Romance Negro* quando Clotilde recusa o livro *O quarto fechado* de Landers, e posteriormente justifica sua recusa: “Mas na suposição de que *Romance Negro* era de Winner tive paciência para superar as estranhezas, as rupturas, as anormalidades, os desusos, as singularidades” (FONSECA, 2004, p. 488). Isso demonstra outra particularidade do funcionamento do microcosmo social, uma vez que um escritor que já é consagrado e conhecido pelo público, tem a possibilidade de vender mais livros. Já um artista que o público não conhece representa uma tentativa de publicação e venda, portanto sofre o risco de não dar retorno financeiro para sua editora.

Em *Romance Negro*, identificamos pela voz do narrador, uma grande crítica a esse campo de produção, por visar acima de tudo, grandes lucros:

A Grasset, que publicava um monte de mediocridades, não queria publicar o seu romance. Na verdade, não havia mais editoras independentes, todas

integravam grandes conglomerados financeiros controlados por estúpidos *sef made men* que haviam ganhado dinheiro de maneira selvagem e inescrupulosa e encaravam o livro como uma mercadoria qualquer (FONSECA, 2004, p. 486).

Em razão disso, temos que levar em consideração que o público consumidor também se transforma com o passar do tempo. Para isso, Umberto Eco (2004) assegura que se tentou modificar, com o tempo, o gosto e a linguagem dos livros para serem recebidos pela *mass media* (cultura de massa). Sabemos que a cultura erudita sempre foi apropriada por uma elite, e que a cultura de massa é destinada ao consumo do povo com um linguajar de fácil acesso. A expressão cultura de massa ou *mass media*, ainda segundo Eco (2004), é decorrente da globalização, que tenta homogeneizar o povo e tornar descartáveis as produções, tendo em vista sempre o lucro.

Desta forma, com o público consumindo, é sempre necessário que se produza algo novo, que fuja do tradicional, que seja algo efêmero e que tenha um grande poder lucrativo. Ainda mais na contemporaneidade, em que a publicidade, advindas da expansão dos meios de comunicação (TV, rádio, internet), faz com que se consumam produtos pensados pela classe economicamente dominante. Essa forma de produção representa uma forma de manter a classe hegemônica no poder para que se tenha o domínio sobre a população (WILLIAMS, 2009) e uma forma permanente de consumo.

No conto, Clotilde trabalha na editora Grasset e exerce a função de ler os livros e fazer um julgamento para ver quais podem

ser publicados, tanto que recusou, a obra de seu atual marido. Consequentemente, ela é uma representante da instância de legitimação do microcosmo social por qualificar os livros que merecem, sob seu juízo, serem publicados. Clotilde e sua editora representam, desta forma, o sistema capitalista, que visa sempre grandes lucros com suas publicações. Como já mencionado, esse sistema de legitimação procura livros (*best-sellers*) que sejam consumidos, principalmente, pela população de massa.

Isso pode ser percebido pela sugestão de mudanças de títulos que Clotilde fazia para o verdadeiro Winner: “[...] Você sabe como gosto de dar sugestões sobre os títulos dos seus livros... Lembra quantas cartas tive de escrever até você aceitar mudar o título do último?” (FONSECA, 2004, p. 486). Enfim, podemos perceber uma estratégia da representação do campo de produção e consumo representado em *Romance Negro*. Em virtude disso, Clotilde trabalha na editora e, por isso, precisa pensar em títulos e capas que sejam bem chamativas para que o leitor se sintá instigado a ler o livro e, principalmente, adquiri-lo.

REPRESENTAÇÕES DE LEITOR E AUTOR NO CONTO

Verificamos que o texto valoriza o papel do leitor no texto *Romance Negro*. Para isso, vamos analisar os seis leitores que são apresentados no texto: Winner, Landers, Clotilde, P. D. James, James Elroy e Willy Voos. Em primeiro lugar, Landers e Winner, além de serem escritores, professores de literatura e admiradores de Edgar Allan Poe, se

envolveram em uma conversa sobre o romance policial (FONSECA, 2004, p. 477), demonstrando ter um vasto conhecimento sobre as obras literárias associadas a este gênero e oriundas dele. O narrador Landers ainda relata que “enquanto bebíamos tagarelávamos sobre o nosso ídolo como dois professores que éramos tentando demonstrar que um era mais erudito do que o outro (FONSECA, 2004, p. 477)”. Isso demonstra que eles eram grandes conhecedores de obras consagradas e de grandes escritores e pensadores da literatura:

Em outras palavras, os “bons” escritores não têm, muitas vezes, outros leitores a não ser os outros “bons” escritores, seus concorrentes, e é necessário cada vez mais tempo para que as obras, antes esotéricas, encontrem um público que lhes imponha as normas de sua própria avaliação. (COMPAGNON, 2010, p. 234)

Nesse sentido, podemos destacar que os bons escritores “entendem” as obras consagradas, uma vez que se utilizam do conhecimento que elas proporcionam para escrever suas próprias obras. Podemos relacionar o fato com o que Compagnon (2010) considera ser uma obra com alto valor estético, e que necessariamente precisa de um leitor que sempre esteve em contato com esse tipo de obras, evidenciando ter uma grande carga cultural para entendê-las.

Em outras palavras, para Bourdieu (1996), o crítico literário e os leitores de obras canônicas tem um olhar de leitura mais refinado, pois são iniciados neste campo de produção artística. Esses leitores são educados

para ler adequadamente/esteticamente as obras denominadas consagradas que são lançadas no campo de produção canônica.

Os outros leitores retratados no conto são os escritores D. James, James Elroy e Willy Voos, que participam do debate (com Landers/Winner) no festival em Grenoble. Debatem sobre o romance policial, romance negro enquanto Landers/Winner anima o debate afirmando existir e ter cometido o crime perfeito. Esses debatedores e escritores se enquadram ao conceito de leitor-modelo (ECO, 2011), no qual o leitor busca descobrir o que o texto, independentemente do propósito do autor, de fato diz, fazendo movimentos cooperativos para chegar a uma significação. Esses escritores demonstram, ao longo do debate, ter um vasto conhecimento, principalmente sobre os escritores que se enquadram e escreveram sobre as histórias policiais, sendo exemplos de leitores modelos desse gênero.

Clotilde, por último, como instância legitimadora da Grasset, também é uma representante de leitor no conto. Porém, ela expressa odiar o conto *Os crimes da rua Morgue*, o que não acontece com os demais leitores representados no texto. O conto também faz menção sobre a importância do leitor, expressas pela narradora Clotilde, que pode ser demonstrado pelo seguinte trecho: “Me apaixonei pelo livro. E depois, o mesmo aconteceu com os críticos e com o público (FONSECA, 2004, p. 488)”. Apresentamos desta maneira uma representação do valor que os críticos e os leitores têm dentro do subcampo de produção da literatura policial,

visto que almejam sempre o consumo dos livros publicados.

Outro momento em que é possível a intromissão de leitores no conto, é no debate em Grenoble, em que um dos leitores tenta desvendar o enigma que Winner propôs no festival: “Os últimos livros de Winner são totalmente diferentes dos anteriores. A personalidade de Winner, hoje, é diferente da personalidade de Winner dois anos atrás. Você, Peter Winner, matou Peter Winner” (FONSECA, 2004, p. 471). Desta maneira, podemos propor duas hipóteses de leitura, utilizadas por Fonseca (2004), neste caso: ou o leitor percebeu a diferença de estilo na escrita dos dois e inferiu que a pessoa não poderia ser a mesma, ou ele estava utilizando-se de uma metáfora para dizer que o escritor conseguiu mudar seu estilo de escrita. Neste caso, temos novamente um leitor do romance policial, e que pode ser considerado um exemplo de leitor-modelo, já que chega perto da solução do enigma. Enfim, com a análise apresentada, podemos constatar que o escritor Rubem Fonseca utilizou e relacionou vários elementos para realizar a representação do funcionamento do campo literário dentro do conto *Romance Negro*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, constatamos que a análise estrutural da narrativa proposta pelos teóricos Barthes (2008) e Todorov (2008) nos permitiu verificar que as estratégias do texto não são isentas de significação, proporcionando aprofundar o estudo do texto literário. Dessa forma, constatamos que a análise estrutural nos concedeu verificar que o conto

Romance Negro incorpora uma representação do funcionamento do campo literário.

Essa representação do sistema literário imbricada no texto viabilizou comprovar que as estratégias explícitas e implícitas empregadas por Rubem Fonseca (2004) carregam uma valoração a respeito do texto literário. Desse modo, a leitura do conto possibilita afirmar que o texto literário, considerado literatura e pertencente ao cânone, necessita de um leitor que já esteja habituado e teve contato a estes níveis de leitura desde muito cedo. Assim como, foram criadas estruturas que pudessem ser consumidas pela população de massa, e, que apresentam um enredo de mais fácil compreensão.

Com tudo isso, podemos asseverar que tanto os leitores de alta literatura quanto os de *best-sellers* conseguiriam usufruir o conto escrito por Fonseca (2004), afinal não é tão complexo para ser entendido. É, possível, porém, que somente o leitor com o olho refinado e com um alto conhecimento cultural e estético perceber o que está além do enredo da história, atribuindo sentido ao que está implícito e representado nela. Desta forma, é incorporado na própria estrutura do texto o tema abordado no conto de Fonseca.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira, Andréa Stahel M. da Silva. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOILEAU-NARCEJAC. O romance policial “noir”. In: **O romance policial**. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese histórica da estética pura. In: **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Por uma ciência das obras. In: **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa. 11 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. O valor. In: **O demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DALLENBACH, Lucien. Hacia una tipología del relato especular. In: **El relato especular**. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor distribucion, 1991.
- ECO, Umberto. Cultura de Massa e “Níveis” de Cultura. In: **Apocalípticos e Integrados**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. O leitor-modelo. In: **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução Atílio Cancin. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FONSECA, Rubem. Romance negro. In: **64 contos/Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- KOETHE, Flávio Rene. Arte e trivialidade. In: **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- MISSE, Michel. Chandler no Cinema Noir: algumas reflexões sobre “A simples arte de matar”. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, n. 34, p. 140-154, set./dez. 2013.
- MUKAROVSKY, Jan. Função, norma e valor estético como factos sociais. In: **Escritos**

sobre estética e semiótica da arte. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 1981.

POE, Edgar Allan. Assassinatos na rua Morgue. In: **Assassinatos na rua Morgue.** Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2013.

REIMÃO, Vera Lúcia. **O que é romance policial.** 2 ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1983.

SAMOYAUULT, Tiphiane. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: editora Hucitec, 2008.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa.** Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

WILLIAMS, Raymond. Teoría cultural. In: **Marxismo y literatura.** Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Recebido para publicação em 20 nov. 2015.

Aceito para publicação em 02 maio 2016.

A ÚLTIMA CEIA DO CLUBE DO PICADINHO - UMA ANÁLISE DO LIVRO O CLUBE DOS ANJOS, DE LUIS FERNANDO VERISSIMO

THE LAST SUPPER OF THE PICADINHO'S CLUB - AN ANALYSIS OF THE BOOK O CLUBE DOS ANJOS BY LUIS FERNANDO VERÍSSIMO

Carolina Veloso*

RESUMO: O presente artigo apresenta uma perspectiva da Literatura do Rio Grande do Sul desprendida de regionalismos, a exemplo do mito do gaúcho, e mais direcionada para mitos e temas universais. Buscou-se fazer uma breve leitura do livro *O Clube dos anjos* (1998), de autoria do porto-alegrense Luis Fernando Verissimo, a partir das teorias do imaginário desenvolvidas por Gilbert Durand. A análise restringe-se aos elementos bíblicos presentes na referida obra e, principalmente, à profanação do rito da Última Ceia cristã.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura do Rio Grande do Sul; Gilbert Durand; Última Ceia; Mito.

ABSTRACT: This article presents another perspective of the Literature from Rio Grande do Sul, a detached perspective from the regionalism and the Gaucho myth; but focused on myths and universal themes. I attempted to make a brief reading of the book *O Clube dos Anjos* (1998), authored by *porto-alegrense* Luis Fernando Verissimo, based on the imaginary theories developed by Gilbert Durand. The analysis was restricted to the biblical elements present in the book, especially the profanation of Christian Last Supper ritual.

KEYWORDS: Literature from Rio Grande do Sul; Gilbert Durand; Last Supper; Mith.

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Letras - História da Literatura - pela Universidade Federal do Rio Grande. Email: carolinelosocosta@gmail.com

LITERATURA DO RIO GRANDE DO SUL – NOTA INTRODUTÓRIA

A Literatura do Rio Grande do Sul durante muito tempo comprometeu-se com temas voltados para o cotidiano regional, destacando-se no sistema literário brasileiro por esse caráter regionalista. Seu início deu-se anteriormente à criação da *Sociedade Partenon Literário*, a partir de manifestações literárias, que se resumiam basicamente nas poesias do cancionero, com temáticas locais e de ambiente revolucionário. Nesse sentido, a importância dessas manifestações literárias foi demasiada por seu valor histórico e pioneiro, ao invés de sua qualidade estética e artística. A literatura do Sul-Rio-grandense consolidou-se com a criação de alguns periódicos, com intuito de abrigar os escritores e divulgar suas produções, como o periódico *O Guaíba* (1856). (ZILBERMAN, 1992)

A *Sociedade Partenon Literário* surgiu na segunda metade do século XIX, em meio a grandes inquietações sociais, como a Guerra do Paraguai, o Manifesto Republicano e a luta pela abolição da escravatura, por isso é possível notar que esses temas destacaram-se na maioria dos textos do período. A principal ação da *Sociedade* no cenário da literatura do Rio Grande do Sul na época deu-se, principalmente, pela criação da *Revista Mensal* publicada entre os anos 1869 e 1879. A *Revista* possuía de vinte oito a trinta e duas páginas e preocupava-se em publicar desde contos, novelas, poesias até relatos de discussões desenvolvidas no interior da *Sociedade* e da cena cultural do período.

O movimento *Partenon Literário* descentralizou e unificou a literatura gaúcha do

período, abordando temáticas que permeavam o regional e o universal, de modo que, conforme destaca Regina Zilberman (1992),

As criações literárias podem ser reunidas em duas grandes vertentes temáticas, ambas decisivas para os estágios ulteriores de nossa cultura: de um lado, apresenta-se a linhagem romântica, explorando os assuntos relacionados à infância, morte e amor desenganado; e, de outro, constata-se a apropriação dos motivos regionais, seja quando da utilização épica do modelo humano rio-grandense oriundo dos pampas, seja enquanto memória do passado glorioso da Província, exaltando-se o índio como matriz do campeiro e a Revolução Farroupilha, marco da História Local. (ZILBERMAN, 1992, p. 14).

De tal forma que, mesmo fora do âmbito ruralista, o gaúcho e suas tradições continuavam sendo a temática principal dos textos literários até a década de 1930. Essa temática destacava-se na literatura do Rio Grande, com presença de escritores como: Simões Lopes Neto (1865 – 1916) e Alcides Maia (1878 – 1944).

Nesse sentido, em meados dos anos 30 (séc. XX), o cenário literário do Rio Grande do Sul começou a modificar-se, passando priorizar outros temas sociais, como: do campo, do meio urbano e da migração do gaúcho pampeano para os centros urbanos, devido ao processo de industrialização que se sobressaía em todo o país, principalmente nos anos 50 e 60. Já a partir de 1970, a literatura gaúcha vivenciou o “alargamento de seu espectro, incluindo temas inéditos,

como a exposição e crítica ao processamento de modernização da sociedade, técnicas renovadoras, como o monólogo interior, e personagens até então desconhecidos, como as mulheres” (ZILBERMAN, 1992, p. 130-131). A literatura do sul do Brasil circulou por todo o território nacional e acompanhou o sistema literário brasileiro, ora com marca regionalista, ora livre de qualquer cor local que o restrinja ao território gaúcho.

Dentre as inúmeras temáticas presentes na literatura Sul-Rio-grandense, o fantástico ocupou um espaço de destaque. Pioneiro na literatura fantástica do Rio Grande do Sul, Moacyr Scliar, em 1965, publicou *Carnaval dos Animais*: uma coletânea/livro com narrativas fantásticas que envolvem desde temáticas sociais a temas que vão além da realidade. Visto que o fantástico implica em um acontecimento que não se pode explicar racionalmente, ou seja, fuge da realidade. De acordo com Todorov na escrita fantástica

produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p. 30).

Dessa maneira, o fantástico é aquilo que fica no âmbito da dúvida e deixa a incerteza sobre a verossimilhança dos fatos, todavia,

mesmo não sendo compreendidos como lógicos esses fatos estão relacionados ao cotidiano. No mesmo passo, Luis Fernando Verissimo também veio a contribuir para com a cena fantástica, iniciando na geração de 1970 ao publicar o seu primeiro livro, *O Popular* (1973).

Em 1998, publicou o romance *O Clube dos anjos*, convidado pela editora Objetiva para escrever sobre o pecado da Gula, na série *Plenos Pecados*. Por sua vez, em 2003, com a versão em inglês *The Club of Angels*, foi eleito pela *New York Public Library* um dos 25 melhores livros do ano. A narrativa, que se aproxima dos romances de mistério, utilizando também artifícios como a ironia, conta a história de doze homens, dentre eles: nove assassinados, um líder supostamente assassinado, um assassino e um escritor amador que nos relata a história.

Apesar de a obra ser um romance sul-rio-grandense, o livro não apresenta marcas regionais. A cidade da narrativa não é nomeada, não possuindo nomes de ruas específicas. Pode ser qualquer cidade, desde que possua um “shopping”, praças, prédios, bons restaurantes, bares e um cemitério. O mesmo acontece com a culinária típica do Rio Grande do Sul, o churrasco, é substituído pelo picadinho de carne, farofa com ovo e a banana frita, a qual deu origem ao nome do grupo de amigos e suas reuniões/seus jantares mensais – Clube do Picadinho.

O teor fantástico encontra-se no fato do narrador, o personagem Daniel, não possuir certeza sobre os fatos ocorridos durante a trama, deixando em aberto a possibilidade de ele ser o verdadeiro culpado pelos nove

assassinatos e ter criado em sua imaginação o personagem Lucídio, o qual é acusado de envenenar os membros do Clube durante os jantares. Além disso, a história se passa durante nove meses e diversos *flashbacks*, sendo um membro assassinado de cada vez, com exceção de Paulo e Saulo que morrem no mesmo dia. Durante esses meses, somente há as suspeitas de que algo estranho acontecia durante as reuniões do Clube, pois todos seguem suas vidas como se nada fugisse da normalidade.

A obra também envolve temas como a homossexualidade e de ideologias políticas – ditadura, comunismo e capitalismo –, assuntos que permeavam o Brasil em uma determinada época e que podem ser abordagens interessantes para análises futuras da referida obra literária. O presente trabalho, por sua vez, se restringirá aos elementos bíblicos presentes na obra *O clube dos anjos*, principalmente à inversão e profanação do rito da Última Ceia e de alguns símbolos bíblicos.

A ÚLTIMA CEIA CRISTÃ

O caminho proposto por esse trabalho necessita de uma breve introdução sobre a Santa Ceia cristã, também conhecida como Última Ceia, a fim de compreender as simbologias presentes nesse rito.

O sociólogo Émile Durkheim em seu livro *Formas elementares da vida religiosa* (1989) funda a sociologia do conhecimento e alarga os estudos sobre as categorias do entendimento, que permitem compreender as maneiras de pensar em que estão associadas às práticas sociais de determinados grupos.

Entre os fenômenos que nos permitem ter acesso às “representações sociais” das mais distintas sociedades, destacam-se os ritos e os símbolos. Segundo o sociólogo, a sociedade só é possível através dos ritos e dos símbolos, uma vez que os ritos teriam a função de proporcionar a união social, ou seja, provocar, manter e renovar o sentimento de participação em grupo. Em um sentido religioso, os ritos se emancipam e passam a ser reconhecidos como forma geral de expressão da sociedade e da cultura.

A Última Ceia pode ser compreendida, conforme Durkheim (1989), como um rito positivo, um ato de comunhão, na qual há a consolidação moral de um grupo e de sua utilidade social. Visto que esse rito é executado imperativamente pela Igreja Católica a fim de recriar periodicamente um momento que representou a união de um determinado grupo, conhecido como doze apóstolos de Cristo, e a salvação de uma sociedade. No decorrer deste trabalho será possível notar a transição do rito positivo, para um rito negativo, também denominado pelo sociólogo como tabu ou profano, que, por sua vez, passa de um ato de comunhão para um ato individual. Durkheim (1989) refere-se ao rito negativo como um distanciamento, com o qual o indivíduo procura satisfazer seus próprios interesses ou necessidades nas atividades do cotidiano da vida.

Faz-se importante esclarecer que as nomenclaturas referentes à ceia que precedeu a morte de Jesus, Última Ceia e Santa Ceia, são arbitrárias e não constam no Novo Testamento bíblico. Na bíblia católica esse momento é denominado somente de ceia,

no decorrer da história diversos líderes religiosos atribuíram em seus sermões às palavras “última e santa” a ceia. Supostamente, “Última” por tratar-se da última ceia realizada em vida por Jesus Cristo e “Santa” por referir-se a uma ação de Jesus, filho de Deus, e atribuir importância religiosa ao momento. Esse rito é celebrado pelas mais diversas religiões cristãs, tornando-se conhecido pelas duas nomenclaturas aqui mencionadas, porém outras religiões, como a Anglicana e a Presbiteriana preferem o termo “Ceia do Senhor”, pois “Última” sugere que essa foi uma entre várias ceias e não dá a devida importância ao momento. Neste trabalho, utilizaremos o termo Última Ceia, por tratar-se da nomenclatura mais popular entre as religiões cristãs.

Segundo a Bíblia Sagrada¹, a Última Ceia reuniu Jesus Cristo e seus doze apóstolos em Jerusalém, quando Cristo pressentiu que seria traído por um de seus apóstolos e que o apóstolo Pedro o negaria três vezes. Depois dela, Jesus é traído, preso, julgado e crucificado. Esse momento consiste em um ritual sagrado que antecede o auge do Cristianismo – Morte e Ressurreição de Jesus. Pois, para a doutrina cristã, foi através de Sua morte em auto-sacrifício e de Sua ressurreição após três dias que a humanidade foi espiritualmente ressuscitada com Jesus e redimida de seus pecados diante de Deus para que “viva uma nova vida” (Romanos 6:4). Conforme o apóstolo Paulo afirmou:

“Se Cristo não ressuscitou, é vã a nossa pregação, e também é vã a vossa fé.” (I Coríntios 15:4), a Última Ceia antecede e prevê aquilo que consiste no alicerce das religiões cristãs.

De acordo com os Evangelhos de Marcos, Lucas, Mateus e João, Jesus teria dito na ceia que esse rito deveria ser celebrado pela posteridade, como lembrança viva de sua morte e sofrimento na cruz – tendo então se tornado o rito da comunhão eucarística, celebrado durante a missa católica. Além disso, para a religião, a comunhão representa um momento de união, partilha e fortalecimento espiritual, pois, neste momento, a hóstia é oferecida como o corpo, e o vinho como o sangue de Jesus. Como é possível notar na passagem da Última Ceia do Evangelho de Lucas:

E, tomando um pão, tendo dado graças, o partiu e lhes deu, dizendo: Isto é o meu corpo oferecido por vós; fazei isto em memória de mim. Semelhantemente, depois de cear, tomou o cálice, dizendo: Este é o cálice da nova aliança no meu sangue derramado em favor de vós. (Lc 22. 19-20).

Desde a Última Ceia, na qual Jesus Cristo prevê a traição, e durante toda a Paixão, nome dado para descrever os eventos ocorridos com Cristo antes e durante sua crucificação, a sua atitude diante aos sofrimentos e inevitável morte foi de aceitação resignada, de forma a cumprir o seu destino. Nesse sentido, supõe-se que para uma pessoa ser digna de participar da ceia católica – rito da comunhão eucarística – é preciso estar em paz espiritual, aceitar seu papel de pecador e arrepende-se, caso contrário terá que lidar

¹ Para tal análise utilizar-se-á a Bíblia Católica, comumente encontrada em bancas e livrarias. Tal escolha deu-se por não ser um estudo com bases teóricas na teologia, mas apenas uma comparação com o mito cristão.

consigo e com Deus, conforme é exposto no livro bíblico I Coríntios: “Examine-se, pois, o homem a si mesmo, e, assim, coma do pão, e beba do cálice; pois quem come e bebe sem discernir o corpo, come e bebe juízo para si.” (1Co 11. 28-29).

A fim de contribuir para uma análise simbólica do rito da ceia, cabe fazer um breve comentário acerca das reflexões do teórico russo Bakhtin (1987) a respeito do banquete de Rabelais, na sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987). Nesse caso, é importante ressaltar que o banquete tem um sentido mais festivo do que a ceia, que consiste basicamente na última refeição diária.

Bakhtin (1987) afirma que as imagens do banquete, isto é, do comer e do beber, estão relacionadas diretamente às festas populares e não ao comer e beber cotidianos. Elas são constituídas de um poder maior, porque estão carregadas de um caráter exageradamente alegre, de “regozijo popular”. Como se fosse um ritual de celebração. A absorção do alimento não acontecia de maneira triste, ao contrário, como dito anteriormente, era alegre e triunfante. Presumia celebração, vitória ou, principalmente, término de trabalho, como na colheita ou na caça.

Nota-se que ambos os ritos, tanto a ceia quanto o banquete, representam o final de um ciclo. O banquete corresponde à celebração de uma conquista e a ceia à celebração de um dia que chegou ao fim. Isso posto/À vista disso, a Última Ceia assemelha-se com o banquete descrito por Bakhtin (1987), pois Jesus Cristo transforma uma ceia comum, com seus apóstolos, em um ritual de passagem

e renovação que será perpetuado durante inúmeras gerações e por diferentes sociedades. Conforme descreve Bakhtin (1987), o banquete é formado por imagens que representam a celebração de um desfecho e de um recomeço:

Imagens são profundamente ativas e triunfantes, pois elas completam o processo de trabalho e de luta que o homem, vivendo em sociedade, efetua com o mundo. Elas são universais, porque têm por fundamento a abundância crescente inextinguível do princípio material. Elas são universais e misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação. Misturam-se organicamente também à ideia de verdade, livre e lúcida, que não conhece nem o medo nem a piedade, e portanto também à palavra sábia. Enfiam, penetra-as a ideia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem. (BAKHTIN, 1987, p. 264)

Em outras palavras, o banquete seria o ato de celebração da vida. Ele possibilita o jogo com o sagrado, através da embriaguez ocasionada pelo vinho, e, de forma antagônica, também é preciso pensar em sua relação com a morte. Entretanto, a ideia não é de finitude e tristeza, pois o banquete não comporta esses sentimentos, mas sim de renovação e renascimento. Do mesmo modo que a Última Ceia antecede a morte e a ressurreição de Jesus, o momento em que é consagrado o ato da comunhão eucarística, no qual os cristãos renovam seus votos com Deus.

A ÚLTIMA CEIA DO CLUBE DO PICADINHO

Evidentemente, Verissimo traz em seu livro *O Clube dos anjos* uma série de referências à religião cristã, afinal o texto tem por objetivo colocar em pauta um dos sete pecados capitais instituídos pela Igreja Católica – a gula. De modo que, não por acaso, os nomes dos integrantes do Clube do Picadinho são bíblicos: Ramos, Abel, João, Marcos, Saulo, Paulo, Pedro, Tiago, Samuel, Daniel e, posteriormente, André. Lucídio é uma exceção, todavia, segundo consta no texto, “Lucídio não é um dos 117 nomes do Diabo, nem eu conjurei de qualquer profundidade para nos castigar.” (VERISSIMO, 1998, p.9). Seu nome, apesar de não ser um dos nomes do Diabo, assemelha-se ao de Lúcifer, assim como também se assemelha à lucidez, qualidade que o narrador Daniel, não possui mais. Desde o início da narrativa, Daniel questiona a existência de Lucídio, podendo ele ser somente uma manifestação de sua imaginação.

No momento em que o Clube foi criado, instituiu-se que ele seria formado por dez membros, e somente por esses dez. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), o número dez tem um sentido de totalidade e de criação universal, sendo um número completo “que simboliza o conjunto de lei em dez mandamentos que se resumem em um só” (p. 334). Com a morte do personagem Ramos, o grupo compreendeu que para continuar com os rituais da ceia era necessário ocupar esse espaço, que, por sua vez, foi ocupado pelo personagem André, dono de um laboratório farmacêutico e o mais rico do Clube. Contudo, a partir da crença de serem inatingíveis enquanto

estivessem em grupo, a entrada de um novo membro quebrou com a totalidade e com a harmonia representada pelo número dez. Dado que, “acrescentando-se à plenitude do 10, que simboliza um ciclo completo, o onze é um signo do excesso, da desmesura, do transbordamento, seja de que espécie for, incontidência, exagero no julgamento.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 660). Desde então, o Clube desmoronara e só voltaria a sua plenitude com a chegada de um novo membro, Lucídio.

O personagem Ramos era o alicerce do Clube, após sua morte, todo encontro era motivo para desentendimento entre os membros restantes e, com isso, muitas brigas surgiram. Como, por exemplo, João, o mentiroso do grupo, “estava pensando em deixar o Clube. A reunião do Natal tinha lhe mostrado que estava na hora de parar. ‘Senão vou acabar dando uma porrada em Paulo’” (VERISSIMO, 1998, p. 33). Outro motivo que desencadeou uma série de brigas nas reuniões foi a presença das mulheres. Desde o princípio do Clube foi instituído que as mulheres não poderiam participar das reuniões, uma vez que o Clube era um ambiente masculino. Na ausência de Ramos, as mulheres dos integrantes passaram a participar das reuniões, ocasionando diversos desentendimentos, como entre a mulher de Paulo e a de Abel também na reunião de Natal, destacado no trecho a seguir: “a reunião terminara com a nova mulher do Paulo e a jovem Gisela quase trocando socos” (VERISSIMO, 1998, p. 35).

Mas com a chegada de Lucídio, elas foram novamente banidas das reuniões, como se pode notar no trecho a seguir:

Até João dizer que cortar as mulheres dos jantares tinha sido uma grande decisão. Uma sábia decisão. As mulheres eram as responsáveis pelo nosso declínio. As mulheres tinham nos arrancado do paraíso, sem elas nossos rituais readquiririam sua pureza adolescente, éramos de novo porcos contentes do bar do Alberi. (VERISSIMO, 1998, p. 53-54)

A chegada do personagem Lucídio representa a esperança de um retorno triunfante do Clube do Picadinho. De tal forma que se ele for incluído no Clube, o número de membros passa a ser doze, assim como os doze apóstolos de Cristo. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), doze é um número chave para o catolicismo, pois representa a Igreja triunfante, além de outros significados, como “o número de uma realização, de um ciclo concluído.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 349). Desse modo, podemos dizer que com a morte de Ramos e a entrada de André em seu lugar, o Clube completa onze membros. Ou seja, há uma quebra no equilíbrio com a chegada de Lucídio, totalizando doze e representando o recomeço e o fim, pois o Clube já teria esgotado sua existência e os membros poderiam cumprir seu destino, questão que será abordada mais adiante neste trabalho.

Conforme dito anteriormente, as reuniões do Clube eram sempre ceias regadas a muita comida e muita bebida, que, por sua vez, possuíam o intuito de celebrar, principalmente, a amizade e a gastronomia, elementos que uniam seus membros. Em decorrência disso e de outras marcas que serão apontadas mais adiante, esse trabalho propõe-se a pensar as reuniões do Clube como

uma grande ceia dividida em oito ceias – A última ceia do Clube do picadinho.

De acordo com os próprios membros do Clube, seus encontros constituíam-se em jantares e considerados como rituais que tinham por objetivo celebrar a vida. Nesse sentido, há uma grande aproximação com o rito da Última Ceia cristã, que também reunia doze homens e tinham por objetivo a celebração da vida, porém o Clube do picadinho celebrava de forma extravagante e egoísta. Segundo Durkheim (1989), o rito é um sistema composto por símbolos e pode ser tanto um rito positivo ou um rito negativo. O rito da Última Ceia cristã compreende-se em um rito positivo, pois representa um ato de comunhão entre seus membros e a remissão de seus pecados. Já o rito da última ceia do Clube do picadinho passa a ser um rito negativo, pois o ato de comunhão resulta na morte de seus membros pelo consumação de seus pecados.

Para que seja possível pensar no rito da Última Ceia enquanto mito, faz-se necessário compreender que, para o sociólogo Durkheim, o rito é uma ação que se realiza através de símbolos e sua atualização discursiva, o relato, pode ser concretizado através do mito. Segundo Durand (1988), o mito é uma disposição de símbolos e arquétipos que se apresenta através de mitemas, e a partir deles é possível reconhecê-lo. “Contar o mito é algo que escapa à singularidade convencional dos sistemas, compreender o mito apela para o próprio sentido do mitema. E é o que faz com que o mito seja imediatamente traduzível” (DURAND, 1988, p. 92). Ou seja, o rito da Última Ceia é tratado, na obra em análise, de forma mítica, conseqüentemente,

composta por elementos que o reconheçam na trama, e esses elementos são os símbolos, como os personagens, as referências bíblicas, os jantares, o número de integrantes do Clube, dentre outros elementos que são abordados no decorrer desta análise.

A fim de compreender a possível profanação do rito da Última Ceia é importante destacar o personagem Ramos. O fundador e alicerce do Clube, apesar de falecido, ainda possui poder e importância, despertando a admiração e a idolatria dos demais membros. Durante todo o primeiro capítulo, Daniel não poupa elogios para descrever a importância de Ramos para o grupo. Foi ele quem criou o Clube, uniu-os, apresentou-lhes a boa culinária, ou seja, ao motivo de alegria em suas vidas.

Tudo começara com ele. Foi ele que transformou um dos nossos jantares normais numa solenidade, e inaugurou o Clube “com os dez que estão nesta mesa, e nunca mais do que estes dez”, até que a morte ou as mulheres nos separem. Depois molhou pedaços do pão no vinho para que todos os mastigassem em conjunto e engolissem, valendo o gesto como um voto sagrado de adesão, uma cerimônia que comoveu muito ao Abel pela sua alusão eucarística. (VERISSIMO, 1998, p. 17)

Na citação anterior, Ramos apropriou-se de palavras proferidas por Jesus Cristo na Última Ceia, dando início a profanação do rito religioso. Outra referência que aproxima Ramos de Cristo está nas primeiras páginas, nas quais Daniel explica a Lucídio como Ramos iniciou todos eles no prazer

pela comida “Ele nos catequizou, pôs ordem e estilo na nossa fome.” (VERISSIMO, 1998, p. 17). Enquanto que na ceia cristã foi servido a simplicidade do pão e do vinho, na ceia do picadinho é servido a ostentação da culinária estrangeira, do vinho e do conhaque importado. A fome dos membros do Clube do Picadinho representa a Fé em Deus dos cristãos.

Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), Ramos deriva do Domingo de Ramos, atividade religiosa que celebra a entrada de Jesus em Jerusalém, antecedendo o domingo de páscoa, ou seja, antecede a ressurreição de Cristo. Na tradição oriental, os ramos eram utilizados para aclamar os heróis e os grandes homens, simbolizando a imortalidade de sua glória. O símbolo, na obra de Verissimo, tem função antagonista, supondo que ramos simbolizava a imortalidade do Clube, e, por acaso, foi a causa da morte de oito membros, já que a morte de Daniel fica subentendida no final da narrativa.

A expressão *Anno Domini*, A.D, serve para designar o período depois de Cristo, popularmente conhecida como D.C. O mesmo acontece na narrativa, quando os membros se referem ao período decadente do Clube: pós-Ramos. Visto que Ramos, ao contrário de Jesus, não morreu com intuito de salvar os membros de seu Clube. Nesse sentido, do mesmo modo que Ramos significava a vida do grupo, após sua morte o Clube não tinha mais motivação para continuar com suas celebrações. Por outro lado, a chegada de Lucídio representou a ressurreição do grupo, porém, em seguida viria a significar a

morte. Logo, pode-se dizer que o grupo nasceu e morreu com Ramos, já com Lucídio, ele ressuscitou e morreu. “Aquele seria o ano em que o Clube se reergueria da sua depressão pós-Ramos ou acabaria para sempre” (VERISSIMO, 1998, p. 28).

Daniel, o relator dessa trama, descreve o sentimento que o consumia antes de encontrar com o “salvador”, sendo um sentimento de vazio e de morte. “Lucídio tinha me encontrado em meio ao naufrágio, quase submerso, só com a boca para fora, e com a loquacidade desesperada dos moribundos” (VERISSIMO, 1998, p. 19). Portanto, a narrativa extrapola o rito de passagem e abarca os ritos de nascimento/morte/ressurreição. Recuperar a essência do Clube significava aproximar-se cada vez mais de Ramos e reencontrar um sentido para a vida vazia que levavam, conforme exposto no fragmento seguinte:

Talvez não reconquistássemos o nosso ápice, dez anos depois da benção do Ramos. Mas tínhamos chegado perto outra vez. Perto do nosso melhor momento, perto das nossas vidas perdidas, e perto do Ramos. Era isso que Abel tinha dito, em resumo. Pobre Abel. O primeiro a morrer, como na Bíblia. (VERISSIMO, 1998, p.42)

O Clube do Picadinho tem por formação homens ricos, que se conheceram ainda jovens, “éramos todos mais ou menos da mesma idade. Todos mais ou menos ricos, se bem que nossas fortunas haviam fluido e refluído em vinte anos” (VERISSIMO, 1998, p. 13). O Clube era respeitado pela sociedade local e despertava a curiosidade dos leigos e a raiva nas pessoas próximas, principalmente nas

mulheres, pois elas não podiam participar das reuniões, tendo também suas opiniões a respeito do Clube ignoradas pelos membros, tal qual o narrador-personagem relata, “o Clube do Picadinho tem um longo rastro de mulheres ressentidas atrás de si” (VERISSIMO, 1998, p. 49). A esperança de continuidade, a imagem e o prestígio do grupo perante a sociedade foram resgatadas com a chegada de Lucídio ao ritual, mas logo que houve a primeira morte o grupo começou a ser desvalorizado e rechaçado novamente, porém começou a crescer e a fortalecer-se internamente, entre seus membros.

Os integrantes do Clube acreditavam que morrer após a ceia era o destino deles. Estavam fadados a pagar seus pecados morrendo após comer suas refeições favoritas, inclusive uns acreditavam que, ao invés da morte ser uma punição, estavam sendo abençoados por morrer praticando um ato de prazer. Segundo/Retomando Durkheim (1989), afirmamos que a dualidade entre o sagrado e o profano faz da religião uma realidade intelectual e os ritos fazem dela uma força moral: uma entidade que define quem está certo e recompensa e pune quem está errado. A morte do Abel foi dada como natural, o primeiro a morrer, assim como na Bíblia. Após a morte de André, o único inocente, o grupo percebeu que as mortes eram punições por seus pecados, ou um único pecado – a gula. Enquanto tentavam descobrir quais eram os pecados que atribuiriam a cada um, a morte de Abel justificava-se porque teria sido ele o único religioso do grupo e o único a abandonar a Igreja.

Conforme mencionado em uma citação anteriormente, Abel emocionara-se ao ver Ramos proferir palavras bíblicas ao iniciar os rituais do Clube. Os demais membros não tinham religiosidade, mas compreenderam que estavam sendo punidos e que o castigo era um destino inevitável. Seja por benção ou por punição, as mortes iniciaram quando o grupo completou doze membros, significando que um ciclo havia chegado ao fim, era preciso que eles morressem para que fosse reestabelecida uma ordem. Segundo Durand (1988), o símbolo surge como reestabelecer de equilíbrios que resultam na revelação divina:

o símbolo surge como restabelecedor do equilíbrio vital comprometido pela noção da morte; depois, o símbolo é pedagogicamente utilizado para reestabelecer o equilíbrio psicossocial [...]; a simbólica estabelece um equilíbrio antropológico que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana; [...] e o símbolo resulta numa teofania. (DURAND, 1988, p. 100)

Ainda que os membros do grupo compreendessem que estavam sendo punidos por seus pecados, apesar das imagens, não havia a compreensão de que o pecado principal era a gula. Pelo contrário, morrer após degustar seus pratos preferidos era como uma dádiva, pois significava morrer de prazer. A punição de Lucídio, perde a noção de castigo e torna-se uma benção. O único consciente, aquele que não aceitava morrer dessa forma, era Kid Chocolate – Tiago, mas ele não foi resistente o suficiente para negar o seu vício por chocolate. Todos os demais, exceto Abel

e André, morreram conscientes que estavam comendo sua sentença de morte.

Após todos morrerem, Daniel, o único sobrevivente, acreditava que ele e Lucídio poderiam possuir um poder divino de auxiliar as pessoas a morrerem por seus prazeres. O personagem não conseguia, ou não queria enxergar a realidade que estava a sua frente. Pode-se pensar que há por trás dessa narrativa simbólica o que Bergson (in DURAND, 1988) chama de “função fabuladora”, que se trata de um dispositivo de produção de divindades, seres imaginários, mitos e lendas, cuja função é a de proteger o indivíduo da depressão diante da morte, substituindo as lembranças reais por percepções falsas.

Supõe-se que Daniel, através de um processo de fabulação, poderia ter inventado o personagem Lucídio para aceitar o desmoronamento de sua vida e a decadência do Clube, que trazia consigo o distanciamento das suas amizades. Desde o princípio da narrativa, Daniel não sustenta a existência de Lucídio, fazendo afirmações como “preciso convencer você que não inventei o Lucídio para provar que sou inocente desses terríveis crimes” (VERISSIMO, 1998, p. 10) para direcionar o leitor e a si próprio sobre os fatos, não possuía profissão ou utilidade perante a sociedade, vivia em função do Clube e de seus caprichos sustentados pelo seu pai. A ideia de Daniel de trabalhar em conjunto com Lucídio, auxiliando as pessoas em suas mortes, daria a ele a independência financeira que nunca teve e que ele não seria mais uma vítima do Clube.

Além da função fabuladora, em que Daniel pode ter fantasiado Lucídio para

justificar as atrocidades cometidas com o Clube em suas ceias ritualistas, há também a função de eufemização presente na narrativa. De acordo com Durand (1988), a função da imaginação “é, antes de mais nada, uma função de eufemização” (DURAND, 1998, p.101), em outras termos, a imaginação, através de outras palavras, não somente mascara a figura da morte, mas “tenta melhorar a situação do homem no mundo” (idem, p.101). Então, quer isso dizer na obra analisada que há uma inversão de valores quanto à morte e às ceias do Clube, a morte não é vista como uma punição divina aos pecados cometidos pelos membros do grupo e a ceia deixa de representar um momento de comunhão, mas sim um momento de satisfação individual de cada integrante. Ou seja, o processo de eufemização ocorre no decorrer da narrativa até o final, como é possível notar na proposta realizada pelo produtor de eventos, Spector, a Daniel.

Na obra, diversos personagens, como o produtor de eventos, Spector, imaginam a causa da morte dos integrantes do Clube como uma “execução misericordiosa”, ou ainda, “mortes clementes”, “eutanasia festiva”, “retirada orgiástica”, “estouro final” ou “apoteose compadecida”, são estes alguns eufemismos para o real significado da morte. Ou seja, os personagens, Daniel e Spector, pretendem transformar a morte em uma atividade prazerosa, “Com excesso de boa comida, com excesso de sexo, com excesso do que lhes desse prazer”. (VERISSIMO, 1998, p. 128). Porém, a eufemização da imaginação não se restringe somente ao uso de metáforas, mas também ao uso de outras figuras semânticas,

como: a hipérbole, quando Daniel descreve a sua casa comparando-a com a casa de um casal de esquilos vivendo em um tronco de madeira, assim como quando Lucídio descreve a forma como adquiriu uma escama de peixe, através de uma competição de vida ou morte em uma sociedade secreta; a antífrase, o próprio título da obra, Clube dos anjos, e a forma como alguns membros se declaravam, conforme trecho a seguir: “‘Aqui são todos anjos’ [...] seríamos inocentes para sempre não importa o que fizéssemos” (VERISSIMO, 1998, p. 70); e a hipotipose, que a princípio não há menção na obra analisada.

Desde o início, a narrativa desperta a curiosidade do leitor. Assim o narrador-personagem, Daniel, narra como seus melhores amigos foram executados um a um. O personagem produz ambiguidade ao não deixar evidente se os fatos realmente aconteceram como ele diz, suscitando a possibilidade de tudo ser fruto de sua imaginação, como forma de fugir do que está acontecendo ao seu redor, ou resultado do vinho que está bebendo durante a escrita desse relato.

Neste caso, você pode suspeitar que sou mais do que o autor intelectual dos crimes descritos. Que meus dedos não se limitaram à sua dança tétrica nos teclados, mas também derramaram o veneno na comida, e que interferi na trama mais do que é o direito dos autores. (VERISSIMO, 1998, p. 9-10)

Ora o narrador se autopune pelos crimes – “o culpado é sempre o mesmo [...] o nome está na capa: é o autor.” (VERISSIMO, 1998, p.9) –, ora denuncia o culpado, sendo Lucídio, o homem misterioso que se ofereceu

para ser o cozinheiro dos encontros do Clube. Mas a narrativa não se restringe somente a contar a história de como esses homens foram assassinados, também versa sobre os vícios “pecaminosos” denominados pela religião Católica como os sete pecados capitais, principalmente a Gula.

Portanto, é possível perceber que não somente o pecado da gula está presente nesta narrativa, mas também os outros seis pecados capitais representados em cada personagem, uns mais que os outros.

A avaréza é representada por Pedro. O personagem era um dos mais ricos do grupo e cheio de manias, pois fora criado pela mãe, dona Nina, e até o dia de sua morte morava com ela, conforme o narrador-personagem descreve no trecho:

Desde garotos tínhamos concedido a Pedro o direito a todos os privilégios de berço, sem nos sentirmos diminuídos. [...] Quando Pedro ganhou seu primeiro carro ao fazer dezoito anos, concordamos com suas condições de entrar no carro, só dois de cada vez para não forçar a suspensão e de sapatos limpos. [...] E quando Pedro nos apresentou a sua namorada Mara, [...] concluímos que aquilo era apenas mais um merecido prêmio da fortuna ao nosso príncipe herdeiro. (VERISSIMO, 1998, p. 83-84)

A luxúria é representada por Samuel, que apesar de sua aparência decadente, magro, com grandes olheiras, dentes malcuidados, fazia questão de sua aparência era o reflexo da realidade do Clube, envergado pelo fracasso e o rosto sulcado pelas promessas descumpridas. Mas ainda assim Samuel

mantinha o apetite de sua juventude e o sucesso com as mulheres, nas quais ele batia durante o ato sexual. “Uma vez tínhamos sido obrigados a usar toda a nossa influência coletiva para livrar Samuel da prisão porque a mulher que ele surrara dera queixa a polícia e tinha parentes importantes.” (VERISSIMO, 1998, p. 24) Contudo, Samuel não fazia sucesso somente com as mulheres, ao final da narrativa é revelado seu caso amoroso com o fundador do Clube, Ramos.

A ira, por Lucídio, o último a ingressar no Clube do picadinho. Fora amante de Ramos e mata nove integrantes do Clube, a fim de vingar a morte de seu amante, além de possuir ódio maior por Samuel, acusando-o de ter matado Ramos. “Porque Lucídio queria provar para Samuel que podia ser mais cruel do que ele. Porque a maior vingança de Lucídio não era só matar o Samuel, era matar todos os que ele amava, antes” (VERISSIMO, 1998, p. 118).

A inveja, todos a possuíam por Pedro com relação à Mara – mulher idealizada por todos eles. Nota-se que o nome Mara é desinência do nome de Maria, mulher perfeita diante dos olhos de Deus, mas que somente Pedro e Samuel possuíam. Os demais integrantes demonstram em diversos momentos inconformados com o fato de Mara ter traído Pedro logo com o pior dentre eles. Conforme trecho a seguir:

Um dia passamos a tarde inteira na agência, Marcos, Saulo e eu, discutindo como seria a mulher perfeita. [...] Mas nenhuma namorada contribui com um detalhe sequer para o nosso consenso da mulher perfeita. Naquela tarde

descrevemos como seria o seu cabelo e sua pele e chegamos a especificar como seriam seus dentes [...] escolhemos seu timbre de voz, seios, pernas, até a espessura dos tornozelos. Só quando já estávamos com a mulher pronta, e decidindo se compartilharíamos ou disputaríamos até a morte, é que nos demos conta. Tínhamos descrito a Mara, mulher de Pedro. (VERISSIMO, 1998, p. 82)

A preguiça é representada por João, que usava seu talento para tirar dinheiro dos outros e estava sempre endividado. Uma vez foi preciso que Samuel o escondesse para que não fosse morto pelos credores,:

João só faltara às reuniões do Clube durante o tempo em que desaparecera para fugir de pessoas cujo dinheiro tinha perdido e queriam mata-lo. [...] Era um mentiroso desde garoto e usava seu talento nato para tirar dinheiro das pessoas e depois explicar por que o dinheiro desaparecera. (VERISSIMO, 1998, p. 33-34)

E, por último, o orgulho é representado por Tiago, o Kid Chocolate, que achou que poderia vencer o vício e a morte. Assim que restavam poucos membros vivos, Tiago resolveu investigar Lucídio e descobrir quem realmente era o homem misterioso que estava executando os membros do Clube. Questionado por Daniel, sobre a investigação não levar a nada, afinal “nós todos vamos morrer de qualquer jeito”, Tiago surpreendeu ao responder: “Opa. Eu não pretendo morrer tão cedo.” (VERISSIMO, 1998, p. 103).

Desse modo, a Gula é apenas o pecado principal que une os dez amigos, e em seguida

André, por convecção social, e Lucídio, o executor. Pois, assim como os doze apóstolos de Cristo não estão isentos dos pecados – Judas, o traidor, e Pedro, o que negara Jesus três vezes –, o Clube do picadinho engrandece por ostentar seus prazeres e sucumbe em seus pecados.

Há nessa narrativa, a presença de ritos, mitos e símbolos universais, como o rito mitificado da Última Ceia e os pecados capitais. Entretanto, eles sofreram uma ressignificação, afinal a Última Ceia do Clube do picadinho foi além de uma única noite, morreu, ressuscitou e morreu novamente. Enquanto que a Última Ceia cristã representava a perseverança, a comunhão e a salvação, a Última Ceia do Clube representou a profanação, na ostentação do prazer e em um suicídio coletivo, do qual estiveram isentos apenas os personagens Abel e André, que não sabiam até o momento que estavam sendo executados um a um. Segundo Durand (1998), os mitos são recontados e examinados a partir de perspectivas diferentes:

um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhir, mas está à espera do eterno retorno (...) o mito nunca se conserva no seu estado puro. Não existe momento zero do mito, o do início absoluto. Existem inflações e deflações. É por essa razão que o mito vive, é por isso que ele é endossado por culturas, por pessoas, por momentos históricos. (DURAND, 1988, p. 111)

A obra *Clube dos anjos* faz parte da coleção *Plenos Pecados* e foi encomendada por uma editora carioca, que escolheu diferentes autores, de diferentes estados brasileiros e

países para escrever sobre os pecados capitais. Luis Fernando Veríssimo poderia ter buscado na tradição e nos mitos gaúchos aparatos para escrever seu romance sobre o pecado da Gula. Seu livro seria uma obra fortemente marcada e direcionada a um público específico, teria o objetivo de divulgar uma cultura a fim de situá-la no cenário literário brasileiro. Porém artifícios como esses não são mais necessários, foram utilizados durante muito tempo para inserir a literatura Sul-Rio-grandense no sistema literário nacional. Atualmente, escritores e obras gaúchas possuem reconhecimento sem necessariamente estarem vinculados às temáticas regionalistas.

A vida e as relações humanas no contexto contemporâneo se anunciam como objeto de representação de muitos autores gaúchos, revelando a violência, os sentimentos, o intimismo, individualismo, descoberta da identidade, crises existenciais (ZILBERMANN, 1992). Tal qual observamos na narrativa de Verissimo, que vai além da inversão do mito da última ceia. Uma obra marcada pelo fantástico, cenas cômicas e absurdas que permitiam deixar o leitor em dúvida sobre os acontecimentos, as relações homoafetivas entre os personagens, considerada um tabu, tendo em vista que optam por esconder dos amigos, a presença do suspense, caracterizado pelas mortes inexplicáveis dos integrantes do Clube do picadinho e a existência duvidosa de Lucídio, por último a discussão sobre a política nacional presente nas entrelinhas e discussões do romance.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. da Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Da UNB, 1987.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1991.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença. 1989.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e metodologia**. Lisboa: Presença, s/d.
- DURKHEIM, Émile. **Formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.
- FOUILLOUX, Danielle (et alii) **Dicionário Cultural da Bíblia**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo, Edições Loyola: 1998
- VERISSIMO, Luis Fernando. **O Clube dos Anjos**. Rio de Janeiro, Objetiva: 1998.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Recebido para publicação em 26 out. 2015.

Aceito para publicação em 08 ago. 2016.

A IMPORTÂNCIA DA CULTURA E DA IDENTIDADE EM SALA DE AULA DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

THE IMPORTANCE OF CULTURE AND IDENTITY IN FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM

Heloisa Scalise Taques Fonseca*

RESUMO: Este artigo propõe-se a refletir sobre questões relativas à cultura e identidade, no período de globalização, visando despertar o professor de língua estrangeira para a importância da consciência cultural, para se fazer entender e para entender o “outro”. A fim de se evitar a criação de estereótipos e preconceitos, a aprendizagem não deve ser somente focada no desenvolvimento da competência comunicativa. É preciso considerar o debate intercultural, inclusive familiarizando os alunos com sua própria cultura, pois só assimila a cultura do outro quem conhece a sua própria. Uma língua é reflexo dos valores culturais da sociedade na qual ela está inserida. Portanto, a competência linguística não é o bastante para assegurar a plena comunicação, devendo-se considerar as relações interculturais. Assim, ao se aprender uma língua estrangeira, não se está somente desenvolvendo a competência comunicativa, mas também, transformando-se a si próprio, no contato com novo contexto cultural. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica a respeito dos temas e as reflexões propostas pretendem favorecer uma melhor compreensão do homem pós-moderno e contribuir para o desenvolvimento de uma visão crítica e transformadora do mundo, bem como para o aperfeiçoamento do trabalho em sala de aula e consequentemente do processo de ensino- aprendizagem de línguas.

PALAVRAS- CHAVE: Cultura. Identidade. Interculturalidade.

ABSTRACT: The scope of the article is a reflection about culture and identity in this period of globalization, with the purpose to focus the attention of the foreign language teacher on the importance of the cultural conscience, seeking for being understood and understand the “other”. In order to avoid the creation of stereotypes and prejudgments, the learning should not only be focused in the development of the communication skills. It is necessary to consider the intellectual debate, including the fact that the students have to be familiar first with their own culture, thus to enable the assimilation of the culture of the “other”. A language represents the cultural values of the society in which it is inserted. Thus, the language skill is not sufficient to assure a

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e subjetividade da UEPG; especialista em Ensino e Aprendizagem de línguas. UEPG. Email: heloscalise@yahoo.com.br

complete communication, requiring also taking into consideration the intercultural relationships. Consequently, by learning a foreign language, one is not just developing the language ability, but also, transforming himself due to the contact with the new cultural environment. With this article, a bibliographic study has then being realized on these matters and the proposed reflection expects a better comprehension of the post-modern human being. It is also expected to contribute with the development of a critical and transformed vision of the world, as well as with the improvement of the work done in classroom, and consequently of the teaching-learning language process.

KEYWORDS: Culture. Identity. Interculturality

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por finalidade discutir questões referentes à cultura e identidade, no período atual de mundialização, visando o despertar do professor de língua estrangeira para a importância de se conhecer, para poder entender e compreender o “outro”.

Para Kramsch, Byram e Agar (1997) a língua e a cultura são indissociáveis. Assim, os autores não focalizam a aprendizagem somente no desenvolvimento da competência comunicativa, mas consideram de grande importância o debate intercultural, objetivando-se evitar a criação de estereótipos e de preconceitos. (apud BYRAM, GRIBKOVA e STARKEY, 1997, p. 05)

Neste sentido, acredita-se que o professor deva oferecer a seus alunos oportunidades para que desenvolvam habilidades de reflexão e análise de sua própria cultura concomitantemente à apresentação da cultura da língua alvo. Desta forma, ao se fundamentar o aprendizado de uma língua na civilização e cultura de um povo, o professor poderá motivar os aprendizes de forma efetiva, além de ampliar o conhecimento de mundo e o despertar para as diferenças existentes entre os diversos povos, favorecendo a

compreensão e a conseqüente aceitação das diferenças.

O objetivo geral proposto para este trabalho, desenvolvido a partir de pesquisa bibliográfica, será o de analisar a importância da cultura e da identidade em sala de aula de língua estrangeira e, para tanto, será apresentado o histórico dos Estudos Culturais, realizada a exploração dos conceitos de cultura e estabelecida uma reflexão sobre a identidade do sujeito.

REFERENCIAL TEÓRICO

HISTÓRICO DOS ESTUDOS CULTURAIS

Os Estudos Culturais surgem de forma organizada em 1964, na Inglaterra, com a fundação do Centre for Contemporary Cultural Studies, por Richard Hoggart, na Universidade de Birmingham.

Três autores são considerados fundadores deste novo campo de estudo:

- a - Richard Hoggart (1957) apresenta em seu livro *The uses of Literacy*, elementos da cultura popular e dos meios da comunicação em massa. Até esta época, a cultura é vista como pertencente à classe privilegiada. O autor, ao tratar da vida cultural da classe

trabalhadora, percebe nela “não apenas submissão mas também resistência”. (ESCOSTEGUY, 2001, p.2)

- b - É de grande importância para o desenvolvimento dos Estudos Culturais a contribuição de Raymond Williams, pois ele demonstra que a cultura estabelece uma relação entre a análise literária e a investigação social. Em sua obra denominada *The long revolution*, discute questões referentes ao impacto cultural dos meios de comunicação de massa, “mostrando certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação” (ESCOSTEGUY, 2001, p.3).
- c - Thompson, em sua obra *The making of the English Working-class* (1963) discute questões referentes à cultura popular britânica.

Apesar de não ser citado como fundador desta nova linha de pensamento, Stuart Hall é considerado como sendo de importância fundamental para o seu desenvolvimento, pois

(...) incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando o seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de aglutinador em momentos de intensa distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico- políticos, tornando-se um catalizador de inúmeros projetos coletivos. (ESCOSTEGUY, 2001, p.03)

Deve-se ressaltar que os autores mencionados têm como preocupação comum as

relações existentes entre cultura, história e sociedade. Escosteguy afirma que

o que os une é uma abordagem que insiste em afirmar que através da análise de uma sociedade (...) é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de idéias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem textos e as práticas culturais daquela sociedade (ESCOSTEGUY, 2001, p.04)

Segundo Agger, (apud SCOSTEGUY, 2001) os autores acima ampliam o conceito de cultura ao afirmar que ela não é homogênea e nem simplesmente sabedoria mas é constituída por um grande número de intervenções ativas.

A partir dos anos 60, “os Estudos Culturais construíram uma tendência importante da crítica cultural que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições como cultura alta/ baixa, superior / inferior, entre outras”. (ESCOSTEGUY, 2001, p.5)

Afirma ainda Escosteguy que os Estudos Culturais britânicos devem ser vistos “tanto do ponto de vista político, na tentativa de constituição de um projeto político, quanto do ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos”. (p.5) No que se refere ao campo político, diz respeito aos vários movimentos sociais que surgem na época, e do ponto de vista teórico, demonstra a “insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo (...) a inter/trans ou ainda(...) a antidisciplinaridade”. (ESCOSTEGUY, 2001, p.6)

Os Estudos Culturais britânicos surgem em meio a atribuições entre demandas teóricas e políticas, fundamentadas, sobretudo no marxismo, em conjunto com alguns movimentos sociais que ocorrem na Inglaterra, tais como, a Campanha para o Desarmamento Nuclear e o Movimento de educação de adultos em sala de aula. (ESCOSTEGUY, 2001, p.6)

Somente a partir dos anos 70 os Working Papers do Centro de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham passam a ser publicados periodicamente e, com isso, seus estudos começam a ter repercussão. Assim, através da análise desses estudos, pode-se identificar, de acordo com a época, a predominância de diferentes temáticas abordadas pelo Centro.

A resistência de subculturas à estrutura dominante foi a temática principal do início da década de 70. Posteriormente, os meios de comunicação de massa são entendidos como instrumentos ideológicos, sendo notada sua progressiva influência na sociedade, tornando-se o foco central de estudos do Centro da Universidade de Birmingham.

Também nos anos 70, diante do contexto sócio-histórico, com o advento do feminismo, marcado por ideais de resistência, é realizado um trabalho cujo objetivo é verificar a maneira como a “categoria gênero estrutura e é ela própria estruturada nas formações sociais”. Primeiramente, procura-se analisar a imagem das mulheres nos meios massivos e, posteriormente, no trabalho doméstico.

Logo em seguida, questões relativas à raça e etnia também são objeto de interesse dos pesquisadores do Centro britânico.

Nos anos 80, devido ao processo de globalização, o Centro da Universidade inglesa deixa de ser centralizador das propostas dos Estudos Culturais e, logo, seu projeto, se propaga para além de suas fronteiras. As temáticas principais deste período tratam da formação de novas identidades sociais, bem como da delimitação das modalidades de análise dos meios de comunicação social:

Se existiu uma virada no início da década dos anos 80, constituiu em prestar uma atenção crescente à recepção dos meios de comunicação social(...) num primeiro momento, desembocou em estudos do âmbito ideológico e do formato da mensagem, sobretudo da televisiva. Ainda o poder do texto sobre o leitor- espectador domina essa etapa de análise dos meios, embora desafie a noção de textos mediáticos enquanto portadores “transparentes” de significados, rompendo, também, com a concepção passiva de audiência. (MATTELART e NEVEU, apud ESCOSTEGUY, 2001, p.06)

Na década de 90, temas como raça e etnia, utilização de novas tecnologias e produtos na formação de identidades e relações de poder permanecem em pauta, no centro de estudos ingleses.

CONCEPÇÕES DE CULTURA

A palavra Cultura é considerada uma das mais complexas da língua inglesa, de acordo com Terri Eagleton (1997). Ela deriva de trabalho e agricultura, colheita e cultivo, e significa uma atividade. No início, ela consiste em um processo puramente material;

aos poucos seu significado vai evoluindo para tornar-se intelectual. Assim, durante muitos anos, os habitantes das cidades são considerados cultos e os da zona rural menos capazes de adquirir cultura.

Afirma Eagleton que “a raiz latina da palavra cultura é colere, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. (...) Colere também desemboca, via o latim cultus, no termo religioso culto, assim como a própria ideia de Cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência”. (EAGLETON, 1997, p.10) Podemos perceber que algumas verdades culturais são revestidas de um significado sagrado, sendo motivo de proteção e de adoração.

Os conceitos de cultura e natureza estão interligados, pois a cultura implica a existência de uma natureza ou matéria-prima, que precisa ser elaborada significativamente pelo homem. Diz o autor citado que “a natureza produz cultura que transforma a natureza. (...) O cultural é aquilo que podemos mudar, mas a matéria a ser alterada tem sua própria existência autônoma”. (EAGLETON, 1997, p.12)

Há também outra explicação para cultura, pois ela pode significar tanto o que temos de refinado e espiritual quanto aquilo que temos de matéria-prima que constitui esse refinamento. Eagleton enfatiza que “se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra natureza o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente, assim como

a palavra cultura serve para realçar a diferença”. (EAGLETON, 1997, p.15)

A cultura propicia ao ser humano a sensação de fazer parte de um grupo, com o qual, de alguma forma, ele se identifica. A cultura pode ser tanto adquirida através de seus antepassados, como também, pelo sujeito, modificada. Desta forma, cada geração atribui novos valores à obra cultural de uma comunidade, renovando-a. (LARAIA, 1986, p.26).

Segundo Hall, pode-se pensar o termo cultura a partir de dois paradigmas, o culturalista e o estruturalista. A vertente culturalista conceitua cultura como algo que se une aos hábitos da sociedade, através dos quais se constrói a história. O pensamento estruturalista define cultura

ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses entendimentos são expressos e nos quais estão incorporados. (HALL, 2002, p.140)

Hall acredita que o conceito de cultura permanece indeterminado, devido a sua complexidade. O autor afirma que embora os paradigmas culturalista e estruturalista não sejam suficientes como objeto dos Estudos Culturais, eles abordam o que deve ser seu foco central.

Também Lévi-Strauss reflete sobre o termo cultura conceituando-a como “as categorias e quadros de referência linguísticos

e de pensamento através dos quais as diferentes sociedades classificam suas condições de existência”, (HALL, 2002, p.146) considerando a linguagem seu principal meio.

No mesmo sentido completa Clemente (1994, p.31) “[...] o diálogo entre os povos se dá por intermédio das línguas e dos encontros das culturas”. Assim, o uso de uma língua é reflexo dos valores culturais da sociedade na qual ela está inserida. Portanto, pode-se concluir não ser a competência linguística o bastante para assegurar a plena comunicação, quando não consideradas as relações interculturais.

Em sua obra *Context and Culture in Language Teaching*, Kramsch (1993) reflete a respeito da necessidade de se aplicar em sala de aula de língua estrangeira uma abordagem intercultural:

A língua é definida por uma cultura. Não podemos ser fluentes na língua se também não compreendermos a cultura que a tem formado e informado. Não podemos apreender uma segunda língua se não tivermos consciência daquela cultura, e como aquela cultura se relaciona com nossa primeira língua/primeira cultura. Não é somente, portanto, essencial ter uma consciência cultural, mas também uma consciência intercultural.¹ (KRAMSCH, 1993, p.34, tradução livre do autor).

¹“Language itself is defined by a culture. We cannot be competent in the language if we do not also understand the culture that has shaped and informed it. We cannot learn a second language if we do not have an awareness of that culture, and how that culture relates to our own first language/first culture. It is not only therefore essential to have cultural awareness, but also intercultural awareness.”

CONCEPÇÕES DE IDENTIDADE

Nos últimos anos, em variadas áreas disciplinares, o conceito de identidade foi submetido a análises, efetuando-se uma completa desconstrução das perspectivas, sendo criticada a ideia de uma identidade integral, originária e unificada. Seguindo os ensinamentos de Hall “a identidade é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada de forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (HALL, 2000, p.104).

Prossegue o autor, acrescentando que as identidades estariam em contato com seu passado histórico, e com a utilização destes recursos históricos, como linguagem e cultura, para a formação do sujeito e sua representação, tanto para si, como para a sociedade.

No entanto, as identidades são construídas por meio da relação com o “diferente”, ou seja, somente a partir da relação com o Outro é que ela pode ser construída:

Pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre dois pólos resultantes - homem-mulher etc. Aquilo que é peculiar ao segundo termo é assim reduzido - em oposição à essencialidade do primeiro - à função de um acidente. (LACLAU apud HALL, 2000, p.110)

Stuart Hall, em sua obra denominada *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002) discute as três concepções de sujeito que, segundo seu ponto de vista, dominaram o pensamento ocidental.

a) Sujeito do iluminismo: baseado numa concepção de pessoa como sendo um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de razão, de consciência, e usualmente descrito como masculino.

b) Sujeito sociológico: formado na relação com as outras pessoas e cuja identidade seria formada pela relação interativa entre o “eu” e a sociedade. Assim, o sujeito está intimamente ligado à estrutura social em que está inserido.

c) Sujeito pós-moderno: sujeito fragmentado, formado por várias identidades em diferentes momentos, identidades estas que não são, muitas vezes, coerentes entre si.

Segundo este autor, as mudanças que ocorreram no homem do século XXI são devidas ao processo de globalização e aos processos de migração (forçada ou livre) que se tornaram um fenômeno global neste mesmo período.

Também Bauman (2005) desenvolve reflexões a respeito do processo de globalização que causou um grande impacto sobre a identidade cultural do sujeito da pós-modernidade. Afirma este autor que as sociedades atuais são sociedades de mudança constante, rápida e transitória. Elas são atravessadas por divisões e antagonismos sociais que produzem diferentes posições de sujeito. Assim, o sujeito está sempre articulando e criando novas identidades. A identidade do sujeito

está em crise; foi tão fortemente influenciada pela globalização que se tornou um quebra-cabeças incompleto, no qual faltam muitas peças.

Enfatiza também o mesmo autor que no panorama das relações liquefeitas em que vivemos, a identidade é fluída e não é construída com relação a fins (eu quero ser) ou a meios (eu posso ser); ela é construída com relação à incerteza de qual identidade escolher e por quanto tempo se apegar a ela.

Também Michel Agier (2001) reflete sobre os efeitos da globalização e caracteriza os meios urbanos como fatores de reforço dos processos identitários, pois nas cidades há maior possibilidade de relacionamentos entre identidades, as quais podem sofrer mudanças no que se referem aos hábitos da vida social, valores morais, linguagem, enfim, costumes que orientam a vida social e familiar, transformando desta forma, sua cultura. Acrescenta neste sentido o autor que “toda identidade, ou melhor, toda declaração identitária, tanto individual quanto coletiva (mesmo se para um coletivo é mais fácil admiti-lo), é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato”. (AGIER, 2001, p.10)

Em “Quem precisa de identidade?” Stuart Hall complementa acreditando serem as identidades fragmentadas, multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas ou posições que podem ser até mesmo antagônicas entre si, e estão sujeitas a uma “historicização radical”, estando assim, em constante processo de mudança e transformação. (HALL, 2000, p.108)

Lévi-Strauss, no entanto, ressalta a única identidade que considera como verdadeira: a identidade do humano. Considera o autor que “esse mínimo de identidade permite o diálogo entre todos os seres humanos e torna compreensível uma intertextualidade mínima entre todas as culturas”. (apud AGIER, 2001, p.27)

No mesmo sentido, Ianni (2000) aborda os efeitos da globalização na sociedade pós-moderna, sugerindo que “formou-se a comunidade mundial, concretizada com as realizações e as possibilidades de comunicação, informação e fabulação abertas pela eletrônica”. (IANNI, 2000, p.10) O autor enfatiza a importância dos sistemas de informação, os quais transpassam as fronteiras dos países e continentes, em curto espaço de tempo, fazendo de nosso planeta uma só comunidade global e acrescenta que “em todos os lugares, tudo cada vez mais se parece com tudo o mais, à medida que a estrutura de preferências do mundo é pressionada para um ponto comum homogeneizado”. (IANNI, 2000, p.12)

Liaw (2006) acrescenta que, para poder assimilar a cultura de outrem, é imprescindível conhecer sua própria cultura:

Os alunos devem, primeiramente, se familiarizarem com sua própria cultura através da exploração da mesma (por meio da discussão de valores, expectativas, tradições, costumes e rituais dos quais eles inconscientemente participam) antes de refletirem sobre os valores, expectativas e tradições de outras culturas com um maior grau de

objetividade intelectual² (LIAW, 2006, p.155, tradução livre do autor).

Ao desenvolver uma abordagem intercultural, o professor deverá ater-se em não estimular a supervalorização da cultura da língua alvo em detrimento da língua materna, evitando formar a ideia de cultura certa/errada, mas sim, cultivando a ideia das diferenças culturais.

Neste sentido Walesko (2006) adverte sobre o risco de as aulas de língua estrangeira somente analisarem questões socioculturais relacionadas à língua-alvo (hábitos, gastronomia, linguagem, tradições, vestuário etc) como “modelos” a serem seguidos, sem levar em consideração as diferenças e semelhanças com a cultura materna. Acrescenta que este fato poderia favorecer a criação de estereótipos culturais com relação à cultura materna e com relação à cultura estrangeira.

Assim, ao se aprender uma língua estrangeira, não se está somente desenvolvendo a competência comunicativa, mas também, transformando-se a si próprio, no contato com novo contexto cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho em sala de aula deve sempre ser respaldado por reflexões e discussões a respeito dos elementos que orientam e norteiam a prática docente.

² “Learners must first become familiar with what it means to be part of their own culture and by exploring their own culture (by discussing the values, expectations, traditions, customs, and rituals they unconsciously take part in) before they are ready to reflect upon the values, expectations and traditions of others with a higher degree of intellectual objectivity.”

Sendo uma língua o reflexo dos valores culturais da sociedade na qual ela está inserida, a competência linguística não pode ser considerada o suficiente para garantir a plena comunicação, devendo-se considerar a abordagem intercultural.

As fronteiras físicas entre os diversos países foram derrubadas pelas redes de comunicação, devido à globalização. Assim, surgiu um novo sujeito, contraditório, instável, oscilante, formado por várias identidades, ainda a ser desvelado. As reflexões, análises e propostas desenvolvidas sobre o tema procuram favorecer uma melhor compreensão do homem pós-moderno e contribuir para o desenvolvimento de uma visão crítica e transformadora do mundo. Deste modo, colaborando para o aperfeiçoamento do trabalho em sala de aula e consequentemente do processo de ensino-aprendizagem de línguas.

REFERÊNCIAS

AGIER, M. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, Oct. vol.7, n.º.2, 2001.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BYRAM, M; GRIBKOVA, B; STARKEY, H. **Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching**: a practical introduction for teachers. 1997. Disponível em <irc.cornell.edu/director/intercultural.pdf>

CLEMENTE, E. **Integração: Língua, Cultura e Literatura**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 1994.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ESCOSTEGUY, A. C. **Cartografias dos Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. Quem precisa de identidade? In: Silva, T. (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

IANNI, O. **Teorias da Globalização**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

KRAMSCH, C. **Context and Culture in Language Teaching**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

LARAIA, R.B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LIAW, M.-l. E-learning and the Development of Intercultural Competence. **Language Learning and Technology**, v.10, 2006.

WALESKO, Â. M. H. **A interculturalidade no ensino comunicativo de língua estrangeira**: um estudo em sala de aula com leitura em inglês. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, UFPR, Curitiba, 2006.

Recebido para publicação em 3 mar. 2016.

Aceito para publicação em 07 jun. 2016.

ANTONIO CASTILLO GÓMEZ. LIVROS E LEITURAS
NA ESPANHA DO SÉCULO DE OURO, COTIA, ATELIÊ
EDITORIAL, 2014. PREFÁCIO DE MARISA MIDORI
DEAECTO. TRADUÇÃO DE CLAUDIO GIORDANO.

Alexandre Soares Carneiro*

Livros e leituras na Espanha do Século de Ouro, de Antonio Castillo Gómez, reúne seis estudos sobre práticas letradas identificáveis no período áureo da literatura espanhola. O autor observa, na introdução ao volume, que suas pesquisas deixam de lado problemas relacionados à produção, difusão e posse dos textos, objeto de algumas pesquisas recentes, para se concentrar na história da leitura, até o momento deixada em segundo plano.

Para suprir a insuficiência informativa dos inventários usualmente empregados, Castillo Gómez investiu amplamente no exame de outras fontes primárias. Diversos documentos são compulsados, entre tratados de pregação, constituições sinodais, atas inquisitórias, correspondências, representações pictóricas, etc. Recorrendo a eles de modo estratégico, o autor interpreta este precioso material com proveito e sensibilidade, embora às vezes com precauções metodológicas preambulares desnecessárias.

A despeito de alguns problemas de fluência (decorrentes em boa medida de uma tradução pouco cuidada), a leitura destes estudos é envolvente e estimulante, sobretudo em razão da variedade dos problemas abordados e da riqueza dos testemunhos invocados, proporcionando ao final uma visão renovada desse período extraordinário das letras hispânicas. O conjunto se organiza como um leque aberto de temas, abordando-se diversos tipos de leitores e leituras que testemunham, a seu modo, a opulência cultural do *Siglo de Oro*, para além das grandes obras poéticas e especulativas então produzidas. Fenômenos normalmente ausentes nas obras canônicas sobre o período são examinados. Eles cobrem as reações normativizadoras às leituras de evasão, populares nos séculos XVI e XVII (os livros de cavalaria são, naturalmente, um dos focos principais), a leitura erudita dos moralistas e pregadores, a leitura religiosa nas comunidades religiosas, a leitura solitária nos cárceres inquisitoriais, os panfletos, avisos e versos que se podiam ler

* Doutor em Teoria e História Literária – UNICAMP.
Email: alex@iel.unicamp.br

nas ruas, culminando em um estudo sobre as práticas de leitura tal como registradas em testemunhos autobiográficos.

A inspiração mais marcante parece vir de teóricos (como Chartier, Darnton e outros) que se dedicaram à história do livro e da leitura na Europa moderna, sobretudo na vertente dedicada às práticas nascidas com o advento do impresso. Valoriza-se material textual não necessariamente classificável entre as leituras *fortes*, no sentido do seu nível de elaboração, mas aquele cuja importância deriva de seu grau de difusão entre um público mais amplo, não necessariamente letrado, ou de seu poder de revelação a respeito daquele mundo social multifacetado. Nesse movimento, o autor soube tirar proveito de um acúmulo de conhecimentos consolidados no hispanismo a respeito do *Siglo de Oro*, mas à luz de abordagens que permitem, ao final, uma compreensão diferenciada de suas obras clássicas.

O primeiro ensaio (“Do Elegante e Grande Escrutínio. A Leitura Entre a Norma e a Transgressão”) é emblemático quanto à utilização de fontes primárias que favorecem uma nova abordagem do período, incidindo em sua obra mais importante. Tomando como ponto de partida a famosa cena do expurgo da biblioteca do fidalgo manchego, no início do *Quixote* (Parte I, capítulos VI e VII), mostra-se como é culturalmente significativa a representação dos juízos sobre a ficção ali emitidos. Ao longo do capítulo, diversos comentários, apreciações e argumentos presentes em documentos coetâneos testemunham o problema do controle institucional de leituras. O conhecimento destes

mecanismos favorece, em uma interessante contrapartida historiográfica, um olhar mais agudo para um episódio crucial do romance.

A discussão sobre os danos que certas leituras poderiam suscitar parece marcar a Contrarreforma na Espanha, e eminentes eruditos e clérigos (como Pedro Mexía, Antonio de Guevara e Saavedra Fajardo, para citar os mais famosos) se envolveram na tarefa de “determinação dos bons e maus livros, dos honestos e peçonhentos” (p. 26). Era notável o incômodo produzido pela ampla difusão dos livros de cavalaria. Em que pese algumas notas benevolentes (o caso citado é o de Frei Luis de Granada, na *Introducción del Símbolo de la Fe*), Castillo acentua a existência de uma clara hierarquização entre leituras. As de cunho moral e teológico eram consideradas superiores às de entretenimento. Prevalcia uma grande desconfiança sobre o romance, considerado gênero inferior ou mesmo, como o indica o *Quixote*, prejudicial. Para o autor, a prevenção contra a ficção era uma atualização da crítica platônica à poesia. É o que testemunhariam os comentários de alguns autores sobre a educação dos jovens. Eles deveriam ser apresentados à doutrina católica assim que aprendessem a ler, estando os livros devocionais aguardando-os para esta leitura formadora. Por outro lado, a prodigiosa capacidade de publicação proporcionada pela imprensa era vista com maus olhos. Considerava-se haver “livros demais”, estando a proliferação de impressos associada à heresia luterana.

Os tratadistas espanhóis do Século de Ouro recuperam a antiga dualidade entre “miolo” e “casca” do texto, dando seguimento a uma tradição de leitura alegórica, ou

espiritual, consolidada na Patrística (e aplicável então aos textos sagrados). Através desta leitura acessam-se os conteúdos mais íntimos e verdadeiros dos textos. Se fosse possível sugerir uma pequena ressalva aqui, acrescentaria que este tipo de leitura era dita “espiritual” não apenas porque “devia aludir a questões morais e de virtude” (p. 42): a experiência era, em si mesma, entendida como prática espiritual, pois pressupunha uma disposição reflexiva, meditativa, e assim formadora do espírito. A diferenciação é útil para pensar alguns temas correlatos abordados nos outros capítulos.

Seguindo na pista de fontes pouco convencionais e bastante esclarecedoras a respeito do tecido cultural do período, Castillo utiliza, em seu segundo capítulo (“Ler e Anotar. A Leitura Erudita”), testemunhos, *marginalia* e cadernos de anotações de alguns leitores individuais específicos, a fim de estudar um tipo particular de leitura, que chama de “erudita”. Ela estaria associada intimamente à escrita – o ato de ler era solidário ao de copiar -, e se afastava completamente da leitura por prazer: tratava-se de uma “leitura-trabalho”.

Como no capítulo anterior, repercute aqui o tema do “excesso de livros”. Neste contexto, a crítica se dirigia à “leitura de esquecimento”. Deveriam ser lidos poucos, mas bons livros; isto é, úteis do ponto de vista das lições para a vida que deviam conter. Daí a relevância do ato de anotar, enquanto mecanismo de memorização de máximas e exemplos. Esta modalidade de leitura estava associada a tipos específicos de leitores, como os licenciados de Salamanca, ou teólogos pregadores, para quem anotar e memorizar estava ligado

a seu trabalho. Com trechos extraídos dos livros que liam, cadernos pessoais eram confeccionados com passagens rigorosamente ordenadas.

A hierarquização que atribui à leitura de entretenimento um posto inferior em relação à leitura “séria” é ressaltada aqui. O autor acentua a proximidade entre os modelos de leitura erudito e formativo – em ambos a escrita é entendida como um instrumento para uma reflexão mais atenta. Seria preciso lembrar, mais uma vez, que, no sentido mais amplo, a leitura espiritual (de raízes estóicas, mas amplamente praticada na tradição religiosa ocidental), pode ter na escrita um complemento não exclusivamente erudito: ela tendia a ser antes de tudo uma prática de aperfeiçoamento pessoal, de que dariam conta os escritos monásticos (estudados por Foucault em “A escrita de si”, por exemplo) ou “ensaísticos” (estudados por Brian Stock em “Bibliotecas interiores”). A leitura erudita, do “leitor humanista” (segundo o modelo identificado por Antony Grafton) teria antes uma dimensão pública – conduzindo a produção de livros de lugares-comuns utilizados na elaboração de sermões e tratados.

Estas percepções são relevantes também para as análises em que se baseia o terceiro capítulo (“Paixões Solitárias. Leitores e Leituras nos Cárceres Inquisitoriais”). O autor não pretende fazer uma sociologia da leitura dos encarcerados, mas analisar o modelo de leitura por eles praticado, a partir de sua função – e em muitos casos ela assume justamente aquela função “espiritual”. Os volumes autorizados a entrar no cárcere passavam por um controle rigoroso. Quando permitidas, as

leituras normalmente se limitavam a assuntos teológicos abordados segundo a perspectiva ortodoxa. Sua principal função era combater o tédio, mas elas também forneceriam consolo. Entre estas leituras “sérias”, o autor discerne aquelas entendidas como “alimento espiritual e anímico” (p. 82) e aquelas que, mesmo religiosas, teriam um sentido mais prático – isto é, úteis na composição da defesa por parte dos réus. Ressurge assim, neste cenário, aquele forte componente espiritual da leitura, a qual não era necessariamente solitária: talvez tenham existido leituras em voz alta em celas coletivas.

O capítulo quarto (“Ler em Comunidade. Livro e Religiosidade no Barroco”) lança luzes justamente sobre o caráter coletivo de leituras religiosas em outros espaços. Elas são examinadas em três contextos diversos – mouriscos que se reúnem para a leitura do Corão; uma comunidade de “iluminadas”, isto é, mulheres que alegavam ter visões místicas; e monjas de um convento regular. Os três contextos têm em comum um tipo de leitura que se apresenta como atividade coletiva, formando o que Castillo chama de “comunidade textual”, sobretudo nos dois primeiros casos. Os mouriscos, como se sabe, haviam sido obrigados a se converter. Valendo-se então dos processos do Santo Ofício, o autor apresenta o caso de um grupo de aldeões da Mancha que se reunia secretamente para leituras do Corão. Tal leitura era realizada em voz alta, com aquele que lia também traduzindo passagens, devido ao esquecimento coletivo do árabe. Para além da leitura como performance oral, o leitor também interpretava, oferecendo explicações das passagens.

O segundo grupo estudado era formado por beatas ditas “iluminadas”, que alegavam experimentar visões místicas - e que também eram alvo da desconfiança inquisitorial. Elas se reuniam em ambientes privados para leituras coletivas de caráter devocional, onde a oralidade tem um papel central, combinando-se a estratégias para escapar à dominação masculina sobre o campo do escrito. Finalmente, a leitura coletiva nos conventos apresenta um contraste com os contextos anteriores, pois se trata de uma leitura regrada, com horários e modos específicos – dentro daquela tradição milenar de leitura como “exercício espiritual”.

O capítulo V (“Ler na Rua. Versos, Avisos e Panfletos”) aborda uma atividade mais mundana - a “leitura na rua”, ou “leitura pública”. Aqui também somos instruídos sobre “a íntima ligação entre o manuscrito e o impresso”, o que é ilustrado por fenômenos como a leitura pública de pasquins, a recitação de poemas satíricos que circulam em folhas avulsas, a leitura de pregões oficiais, etc. Partindo de um episódio em que versos político-religiosos (surgidos em meio às tensões com os reformados, em 1561) foram cantados e distribuídos em folhetos pelas ruas de Sevilha, o autor lembra que tais práticas não poderiam ser consideradas incomuns. Somadas à proliferação de cartazes, avisos e anúncios, elas tornam a cidade do Século de Ouro um lugar privilegiado para a exibição da escrita. Um caso exemplar é o do sapateiro português que lê o anúncio do governo oferecendo vantagens a quem se aventurasse a transferir-se para o Brasil. Proliferava a exibição de cartazes e bulas, emanadas de autoridades seculares e religiosas, mas também

cartazes de particulares, anunciando peças de teatro ou outros espetáculos. Como mostra o autor, a leitura em voz alta na rua era corrente. Uma modalidade curiosa era a leitura praticada nos *mentideros*, espaços de difusão oral de notícias, gazetas, relatos e mesmo textos literários. A despeito da desconfiança que paira sobre eles (de onde o nome), estes espaços tiveram um papel importante na difusão de notícias e textos poéticos. Muitos dos folhetos lidos ali tinham caráter político ou religioso. Fenômenos desta natureza nos fazem pensar nos estudos dedicados às performances orais no período medieval (Menéndez Pidal e Zumthor dedicaram estudos importantes a esse respeito), e, naturalmente, na permanência, no mundo hispânico, deste fenômeno de “longa duração”.

No último capítulo (“Leitura e Autobiografia”), ainda se valendo do rico arsenal de novas fontes compulsadas, Castillo se volta para os relatos sobre a leitura tal como registrados em autobiografias. Em que pese o problema de definir o estatuto do gênero no período, e o fato de estarem os relatos autobiográficos marcados por uma reconstrução imperfeita do passado, estes textos seriam uma excelente fonte para avaliar a importância conferida pelos autores ao ato de ler - o tempo dedicado a ela, em que situações se lia, quais suas modalidades e gestos, como fora seu aprendizado, etc. Examinando autobiografias elaboradas por personagens de diversas extrações, Castillo identifica, em várias delas, a importância atribuída às primeiras letras e às leituras da infância, ligadas ao ambiente familiar. Investindo naquilo

que o livro tem de mais interessante, que é a exposição cuidadosa de fontes variadas e reveladoras, o autor analisa três grupos de textos: autobiografias de santas, de eruditos e de leitores comuns. No caso das santas, identifica a idealização dos livros como símbolos místicos: o livro “verbaliza a palavra revelada”. Nas memórias dos eruditos, percebe uma “leitura onívora”, intensa, de vários materiais, e a recuperação da ligação entre o ler e o escrever. Nas autobiografias de “leitores comuns” (soldados e artesãos, no caso), encontra poucas leituras esparsas, mas descobre um curioso paralelismo com o mundo erudito – a leitura entendida como um modelo de vida, isto é, a importância formativa dos livros, valorizados na medida em que deles se pudessem extrair exemplos de conduta: os soldados deveriam ler vidas de grandes militares, as freiras, biografias de santas, etc.

A sensação ao final da leitura desta coletânea é a de que se tratou de uma experiência recreativa, pois generosa no oferecimento de informações variadas e pitorescas, mas principalmente formativa, pois ângulos novos sobre uma época tão importante são vislumbrados. Isso nos força a uma reflexão mais demorada sobre um período que parecia quase esgotado para o historiador moderno. O Século de Ouro reaparece aqui em sua extrema vivacidade, o que é gratificante não apenas para o historiador como para o estudioso da literatura de um modo geral.

Recebido para publicação em 29 abr. 2016.

Aceito para publicação em 07 jun. 2016.

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 reapresentar 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 deve ser em inglês e as palavras-chave também). O resumo deverá ter entre 150 a 200 palavras.
- O artigo deve ter no mínimo 12 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 e mínimo de 10 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: 42-3220-3191

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> ou <marlycs@yahoo.com.br>