

Revista *Alere*

Núcleo Estudos da Literatura de Mato Grosso Wladimir Dias-Pino
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL

Universidade do Estado de Mato Grosso



<i>Alere</i>	TANGARÁ DA SERRA	Nº 2	1 - 110	DEZEMBRO / 2009
--------------	------------------	------	---------	-----------------

Universidade do Estado de Mato Grosso

Reitor	Taisir Mahmudo Karim
Vice-Reitor	Elias Januário
Pró-reitoria de ensino e graduação	Aginaldo Rodrigues da Silva
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Carolina Joana da Silva
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura:	Ilário Straub
Pró-Reitoria de Planej. e Desenv. Institucional	Vitério Jabur Maluf
Pró-Reitoria de Administração	Anapaula Rodrigues Vargas
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Wilbum de Andrade Cardoso
Diretora do Instituto de Linguagem	Ana Di Renzo

Revista Al re

Editores

Tieko Yamaguchi Miyazaki
Dante Gatto
Walnice Aparecida Matos Vilalva

Conselho Editorial

1. Antonio Manoel dos Santos Silva (UNESP)
2. Antonio Roberto Esteves (UNESP)
3. Dante Gatto (UNEMAT)
4. Diléa Zanotto Manfio (UNESP)
5. Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)
6. Gilvone Furtado Miguel (UFMT)
7. Josalba Fabiana dos Santos (UFS)
8. Julieta Haidar (UNAM.Mx)
9. Madalena Aparecida Machado (UNEMAT)
10. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (USP)
11. Maria de Lourdes Netto Simões (UESC)
12. Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)
13. Rosana Rodrigues da Silva (UNEMAT)
14. Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
15. Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNESP)
16. Vera Rodella Abriata (UNIFRAN)
17. Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)



ISSN: 1984-0055

Revista A Sere

Núcleo Estudos da Literatura de Mato Grosso Wladimir Dias-Pino
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL

Universidade do Estado de Mato Grosso

ANO 2, Nº 2
Dez / 2009
Tangará da Serra (MT)



EDITORA
UNEMAT
Avenida Tancredo Neves, 195 - Carvalhada
Cáceres - MT - 78200-000

Copyright 2009

Dante Gatto
Walnice Aparecida Matos Vilalva

É proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização do autor.

Editor Executivo: Walnice Aparecida Matos Vilalva
Diagramação: Arlei Antonio Minin
Projeto Gráfico/Capa: Arlei Antonio Minin
Ilustração da Capa: Wladimir Dias-Pino
Periodicidade: Anual

Revista Alêre / Núcleo Estudos da Literatura de Mato Grosso Wladimir
Dias-Pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, *Campus*
Universitário de Tangará da Serra - v. 02. n.02, 2009 - Tangará da Serra:
Editora da Unemat, 2009.

Periodicidade anual

ISSN 1984-0055

1.Linguística. 2. Letras. 3. Literatura. I. Universidade do
Estado de Mato Grosso

CDU 81



Av. Tancredo Neves, 195 - Carvalhada
Cáceres - MT - 78200-000

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
A ISOTOPIA DA CABOCLIDADE EM TEXTOS DE MONTEIRO LOBATO E ALMEIDA JÚNIOR	9
Fabiane Borsato (UNESP)	
Flávia Furlan Granato (CBM)	
Roberta Reis Sensato (CBM)	
PAISAGEM E MEMÓRIA NA FICÇÃO DO VISCONDE DE TAUNAY	27
Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)	
CHAPEUZINHO VERMELHO - VISÃO E CONTRAVISÃO DE <i>A PSICANÁLISE NOS CONTOS DE FADAS</i> , DE BRUNO BETTELHEIM	37
Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (ILEEL/UFU)	
Bruno de Sousa Figueira (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
Eduarda Lamanes Gomes (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
Gabriela Moraes Carrijo Quianzala (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
Lívia Maria de Oliveira (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
Luísa Inocência Borges (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
Mariane Carrilho Costa (ILEEL/UFU)	
Vânia Carolina Gonçalves Paluma (PET/Letras - ILEEL/UFU)	
O TERRITÓRIO COMO PROTAGONISTA DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA	53
Rôssi Alves Gonçalves (UFF)	
LAVOURA TRÁGICA NASSARIANA	61
Maria José Cardoso Lemos (UERJ)	
A PRÁTICA DA LEITURA EM MATO GROSSO NO SÉCULO XX: O PAPEL DAS BIBLIOTECAS	73
Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)	

NOVOS ESTATUTOS DE MEMÓRIA NA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: OS “MARGINAIS” 83
Luciano Barbosa Justino

REEDIÇÕES

ASPECTOS DA LITERATURA DE MATO GROSSO 101
Rubens de Mendonça

APRESENTAÇÃO

A *Revista Alêre* surgiu no processo de sedimentação do Núcleo Estudos da literatura de Mato Grosso *Wladimir Dias-Pino* de Tangará da Serra. A idéia era de um periódico anual, voltado ao estudo da literatura mato-grossense e questões teóricas dela recorrentes: o regionalismo com suas particularidades estéticas e a maneira como as demais regiões periféricas estão se resolvendo diante do cânone nacional, com abertura para abordagem teórica e crítica de obras significativas neste sentido.

Agora, a *Alêre* assume, também, o papel de veículo do Programa de Pós-Graduação em *Estudos Literários (PPGEL)*, tendo em vista o parecer favorável da 108ª Reunião do CTC CURSOS NOVOS, 26 a 28 de maio de 2009, da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

A Universidade do Estado de Mato Grosso, ao propor este projeto de Mestrado na área de *Estudos Literários*, procurou externar coerência com o percurso de formação e pesquisa apresentado pelo seu corpo docente, ao mesmo tempo em que explicita sintonia com as necessidades locais. Tem-se, pois, como meta principal nortear o processo de formação de profissionais de alto nível, visando à competência técnico-científica dos professores que atuam nessa área de ensino e pesquisa em Mato Grosso e região. São duas as linhas de pesquisa desenvolvidas neste sentido: *Literatura, História e Memória Cultural* e *Literatura e vida social nos países de Língua Portuguesa*.

Os projetos de pesquisa atrelados à linha de pesquisa *Literatura, História e Memória Cultural* perfilam a *produção literária de Mato Grosso* como registro *sine qua non* de intersecções históricas, desde o processo de descobrimento de Mato Grosso em seus diferentes ciclos de colonização no século XX, e as expressões estéticas apresentadas por cada autor entre 1900 a 1970. São mais de cinquenta anos de produção cultural, cuja relação com a terra e com o

povo expressa fronteiras de um registro comprometido com as tradições e a cultura dos diferentes *Mato Grossos* que se enunciam em verso e prosa, ora publicados em livro, ora publicados em jornais da capital. É significativo o desconhecimento por parte dos mato-grossenses, alunos e leitores comuns, da literatura produzida neste Oeste do Brasil. Esse fenômeno pernicioso já foi superado por estados como Rio Grande do Sul, Amazonas e Sergipe. Neles, há valorização da produção local como herança cultural, a percepção do processo histórico como forma de garantir a consciência e o reconhecimento da diferença como exercício de cidadania e de valorização do indivíduo.

A linha de pesquisa *Literatura e vida social nos países de Língua Portuguesa* traduz a mesma coerência com a qualificação e pesquisas em desenvolvimento. Os estudos comparados de literaturas de língua portuguesa têm avaliado as fronteiras e os diálogos estéticos e histórico-sociais estabelecidos por obras e autores de diferentes contextos sócio-culturais. Nessa direção, duas importantes literaturas de língua portuguesa são abordadas e estudadas em relação à brasileira: a literatura portuguesa e a literatura africana.

Em resumo, a *Revista Alêre* se propõe discutir a institucionalização canônica dos textos, analisando representações poéticas e ficcionais em diversos contextos, atentando para a diversidade das intersecções estéticas e as articulações entre experiência vivida e organização social. São objeto de estudo narrativas, poemas, textos dramáticos e outros eventuais tipos de produção literária, não só do Brasil mato-grossense e do nacional brasileiro como também de Angola, Cabo Verde, Moçambique e Portugal.

A ISOTOPIA DA CABOCLIDADE EM TEXTOS DE MONTEIRO LOBATO E ALMEIDA JÚNIOR

Fabiane Borsato¹ (UNESP)
Flávia Furlan Granato² (CBM)
Roberta Reis Sensato³ (CBM)

Resumo: Este artigo analisa textos de diferentes substâncias da expressão, um conto de Monteiro Lobato e uma pintura de Almeida Júnior, para averiguar a construção da isotopia da cabocidade nas obras pré-modernistas em questão.

Palavras-Chave: cabocidade; Monteiro Lobato; Almeida Júnior; semiótica; isotopia

Abstract: This article analyses texts formed by different ways of expression, a short story written by Monteiro Lobato and a Almeida Júnior's painting, in order to verify the constitution of the “cabocidade” in these pre-modernists works of art.

Keywords: “cabocidade”; Monteiro Lobato; Almeida Júnior; semiotics; isotopy.

Introdução

Pré-Modernismo é comumente definido como o período literário que antecede o Modernismo, mas há controvérsias quanto à classificação. Segundo Bosi, não houve, a rigor, nenhum escritor pré-modernista se “por Modernismo entende-se exclusivamente uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio.” (BOSI, 1983, p. 375). Por outro lado, o

¹Docente em Teoria da Literatura, no Departamento de Literatura da Unesp - Araraquara.

²Graduada em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

³Graduada em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

crítico apresenta a outra face do momento literário brasileiro em sua relação com o modernismo, justificando-a da seguinte maneira:

Se por Modernismo entende-se algo mais que um conjunto de experiências de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural: e escritores pré-modernistas (...). (BOSI, 1983, p. 375).

Reconhecendo que as obras pré-modernistas desenvolvem, muitas vezes de forma contundente, os traços nacionalistas, fator importante para um momento conturbado da história nacional, o Pré-Modernismo inicia-se com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha, obras publicadas em 1902. Há nelas traços e temas redefinidos pela geração modernista de 22. A problemática da realidade social e cultural, a revelação das tensões sociais por que passava o país e a negação do academismo como traço da arte produzida sob o signo *neo* são marcas da produção literária pré-modernista.

A reação ao esteticismo na arte levou os pré-modernistas à incorporação da realidade brasileira à produção artística. A mimese realista é elemento de expressão artística do Brasil desprovido de idealizações ou embelezamento. A visão científica e materialista da realidade é retomada e fundamentada no Determinismo, Evolucionismo, Positivismo e Socialismo. Em lugar da mitologia greco-latina dos parnasianos, os pré-modernistas preferem o folclore brasileiro, as lendas de tradição oral, o recurso à brasilidade. Coube-lhes o “papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional.” (BOSI, 1983, p. 346).

Os contos de Monteiro Lobato apropriam-se da linguagem oral do interior paulista e da fala caipira. Houve, por meio da produção de escritores como Lobato, uma espécie de *invenção da oralidade*, de aproximação de escrita e fala, numa clara antecipação dos ideais estéticos do Modernismo de 22. Em alguns casos, uma singular fusão de elementos eruditos e populares se observa na poesia de Augusto dos Anjos e na prosa de Euclides da Cunha.

O momento de transição para o Modernismo apresenta marcas de construção do que passou a chamar *brasilidade*. As vozes pré-modernas inserem em suas obras o Brasil paradoxal, das mazelas sociais, políticas e

culturais oligárquicas: avanços tecnológicos metropolitanos convivem com sociedades interioranas em condições primitivas, país de letrados e iletrados, cidadãos e caboclos: “(...) Lobato concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter.” (BOSI, 1983, p. 243).

Urupês, de Monteiro Lobato, é livro editado em 1918, composto de quinze contos, sendo “Urupês” o texto que encerra e dá título à obra. Retrato irônico da vida decadente do interior de São Paulo, o livro, que deveria intitular-se **Dez histórias trágicas**, apresenta a personagem caricatural Jeca Tatu, objeto de análise deste artigo, símbolo da carência a que estava submetido o homem do campo. A figura desvalida contrasta com o acelerado desenvolvimento da capital do Estado. A violenta acusação inicial de Jeca é amenizada em posterior recriação alegórica do caboclo, apresentado como Zé Brasil, pelo mesmo Lobato. O caboclo Zé Brasil deixa de ser o responsável pelo atraso nacional para ser vítima da exploração dos proprietários rurais e do latifúndio. Entretanto, na obra **Urupês**, Lobato desenvolve categoria tímica disfórica para o anti-herói Jeca Tatu.

José Ferraz de Almeida Júnior, na pintura, apresenta marcas da construção da *brasilidade*. Tecnicamente, antes de 1882, Almeida Júnior faz uso de traços pré-impressionistas, uso de cores sóbrias, apelo à luminosidade e à simplicidade de formas. Em fase posterior, o artista cria novos matizes, faz uso de cores mais claras, além da inserção da temática brasileira. São de 1888 a 1898, as composições regionalistas, Caipiras negaceando, Cozinha caipira, Amolação interrompida, Caipira picando fumo, Violeiro.

Este estudo pretende analisar a construção da figura do caboclo no texto “Urupês”, de Monteiro Lobato, publicado em 1918 na obra “**Urupês**” e na pintura **Amolação interrompida**, de Almeida Júnior, datada de 1894. A seleção das obras deve-se à comum presença do sujeito caboclo e do espaço rural, além da proximidade temporal e contextual das produções. Discutiremos a isotopia da *cabocidade* por meio do estudo da permanência de efeitos de sentido na cadeia discursiva empreendida pelos enunciadores dos textos. Verificaremos que por meio da mimese literária e pictórica, Lobato e Almeida Júnior produzem experiências altamente representativas dos valores do caboclo na sociedade brasileira de então. Palavra e imagem pictórica remetem-nos à crença numa realidade perceptível, por meio de recursos como o da descrição naturalista da paisagem e do indivíduo que a habita, além dos jogos discursivos de construção de efeitos de realidade.

A semiótica de linha francesa oferece aporte teórico à análise proposta que deve privilegiar a produção progressiva do sentido, por meio

do estudo das estruturas e figuras semióticas, bem como das isotopias manifestas. Actorialização, espacialização e temporalização, elementos constitutivos da discursivização, devem ser investigados nas obras de Lobato e Almeida Júnior.

O caboclo no pré-modernismo

Caboclo é semantema que, segundo o dicionário **Houaiss**, deriva do tupi *kara'ïwa*, denominação de feiticeiros e sacerdotes que inspiravam respeito e tinham supremacia nas tribos. Por extensão, o termo passou a designar o conquistador homem branco. O passo temporal ofereceu ao termo distinta denominação e, Câmara Cascudo registra o termo caboclo como o selvagem brasileiro que fazia contato com os colonizadores e que tem por essência a mestiçagem. O caboclo é homem desconfiado e retraído, sinônimo de caipira, roceiro, matuto, mestiço de índio e branco, apresenta pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos. Habitante de espaços distantes dos centros urbanos, o caboclo revela pouca instrução e nenhum convívio social. Caracteriza-se pela agricultura de subsistência, cultura itinerante e pela ausência de posse da terra.

O caboclo, nos textos analisados a seguir, é o sujeito que apresenta um conjunto de traços distintivos mínimos a que chamaremos isotopia da *caboclidade*. As acepções figurativizam o sujeito construído por Lobato e Almeida Júnior, habitante da zona da Mata Atlântica do estado de São Paulo, limite com Minas Gerais, Mato Grosso e Paraná. Segundo Cândido (1977), os ciclos de exploração bandeirante, a partir do século XVIII, favorecem a definição da cultura cabocla baseada na precariedade e no nomadismo. Evidencia-se uma cultura rústica, avessa à mudança e ao progresso, baseada na precariedade social, econômica e material.

Com o tempo, no século XIX, a cultura caipira vai sofrendo alterações, provocadas pelo contato com o escravo negro e depois, mais no fim do século XIX e inícios do XX, pelo contato com o imigrante, especialmente o italiano, que vem substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras de café. (LEITE, 2005, não paginado).

A urbanização, industrialização e abertura de mercados alteram substancialmente a cultura cabocla por meio da inserção de novos produtos e outras necessidades:

Cria-se, assim, uma economia dependente, que exige

certa margem de lucro para as compras, não podendo o caipira como antes viver apenas da troca informal, o que pressupõe um trabalho mais constante e regular. Assim, novos traços vão definindo o perfil do caipira, impresso agora pela mudança, registrando um universo em extinção. (LEITE, 2005, não paginado).

A “opulência” do novo sujeito aculturado é descrita por Lobato no conto “Urupês”. Lobato argumenta que o novo caboclo aculturado é esperto quando a referência é o caboclo-urupês, parasita provido de preguiça e atraso cultural:

E assim como ao lado do restolho cresce o bom pé de milho, contrasta com a cristianíssima simplicidade do Jéca a opulencia de um seu vizinho e compadre que “está muito bem”. A terra onde móra é sua. Possui ainda uma egua, monjolo e espingarda de dois canos. (...)”⁴ (LOBATO, 1991, p. 150).

Entre 1890 e 1930, o caboclo será tematizado pelos pré-modernos e modernos, na busca de inserção de traços nacionais à arte:

Existiu em São Paulo, especialmente no período compreendido entre 1890 e 1930 uma produção artística (literária, musical, pictural) que tematizava o caipira, retratando-o muitas vezes com relativa fidelidade, conservando os traços básicos de sua cultura e manifestando ora um sentimento de aproximação, de compreensão às vezes autêntica, ora um olhar mais distanciado, filtrado pela veia satírica ou pela idealização, distintas faces da mesma moeda; a visão do outro como inferior, porque diferente. (LEITE, 2005, não paginado).

O caboclo tradicional e de viés determinista será analisado nos textos de Lobato e Almeida Júnior, buscando ressaltar o naturalismo da descrição do sujeito e do espaço. Segundo Greimas e Courtès, há dois procedimentos de figurativização:

(...) o primeiro é o da figuração, ou seja, instalação das

⁴ Preservamos a ortografia presente no texto Urupês devido à entrevista concedida pelo autor aos editores sobre sua opção pela *lei do menor esforço* no que diz respeito à língua. Segundo esta lei, Lobato prevê uma reforma ortográfica de simplificação da ortografia e abolição de acentos desnecessários.

figuras semióticas (uma espécie de nível fonológico); o segundo seria o da iconização, que visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo. (GREIMAS et al., s.d., p. 187).

Este estudo pretende explicitar o recurso à figuração e iconização em **Amolação interrompida** e “Urupês”. Os textos descrevem aspectos da cultura cabocla e insinua a iminente transformação por que passará o sujeito habitante do meio rural com o advento da cidade e dos ares metropolitanos.

O estudo da figuratividade pretende entrever o plano mítico, construído pela imaginação popular e acrescido da vivência estética dos autores, e o plano estético, afeito a valores perceptivos e sensoriais, relacionais e isotópicos. A análise dos textos privilegiará a descrição da passagem da visão natural do caboclo para o crivo da leitura dos autores, marcada por graus de intrusão do universo cultural a que pertencem.

A cabocidade no conto “Urupês”, de Monteiro Lobato.

Monteiro Lobato cria Jeca Tatu em 1914, caricatura do homem caboclo, construído por voz satírica, numa descrição do vituperado feita por meio do jogo comparativo. Figuras depreciativas como a do piolho parasita disforizam a figurativização do ator caboclo:

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o “Argas” o é aos galinheiros ou o “Sarcoptes mutans” á perna das aves domesticas. Poderíamos, analogicamente, classifica-lo entre as variedades do “Porriigo decalvans”, o parasita do couro cabeludo produtor da “pelada”, pois que onde ele assiste se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morna decrepitude, nua e descalvada. (LOBATO, 1990, p.140).

Da *velha praga* ao *urupê*, o caboclo apresenta semas da catástrofe e imprecação morais, naturais, culturais, econômicas. Depredador da natureza, preguiçoso, massa informe, Lobato desmistifica o caboclo: “(...) prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. (...) E que feias se hão de entrever as caipirinhas côr de jambo de Fagundes Varela! E que chambões e sôrnas os Perís de calça, camisa e faca á cinta!” (LOBATO, 1991, p. 146).

Conforme Greimas, em **De la imperfección**, a interpretação das figuras do mundo ocorre como se:

(...) nuestra lectura socializada se proyectara hacia adelante y las vistiera, transformándolas en imágenes, interpretando las actitudes y los gestos, inscribiendo las pasiones sobre los rostros, confiriéndole gracia a los movimientos. Pero también como si, a veces, frente a – como diría Merleau-Ponty – una “deformación coherente” de lo sensible, una lectura segunda, reveladora de las formas plásticas, fuera al encuentro de las formas iconizables y reconociera ahí correspondencias cromáticas y eidéticas, “normalmente” invisibles y, en general, otros formantes más o menos “desfigurados” a los cuales ella se apresuraría a atribuir nuevas significaciones. (...) (GREIMAS, 1990, p.76).

A figura do caboclo construída por Monteiro Lobato no conto “Urupês” apresenta traços típicos disfóricos, “desfigurados”, revelados por um enunciador modalizado para a ação performática de composição do quadro caricato. A escrita de um conto-ensaio compreende um jogo argumentativo baseado em comparações, teses e instauração de paradoxos. O enunciador parte do idealismo romântico para criticar o atual caboclismo, modo de sentir, agir e de falar característico dos caboclos. A cultura brasileira, na sua necessária busca de um herói nacional, passa de Peris e Cecis a caboclos, fato de evidente indignação do enunciador do texto:

Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, (...)
 Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos num selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci. (LOBATO, 1991, p. 145).

Um dos objetivos do enunciador é revelar a falsa construção do herói nacional. O *caboclismo* é criticado enquanto ato de adesão ao herói caboclo, por meio da construção de um ser idealizado e ficcional, imaginário como o herói indianista. A este *ser* fictício, o enunciador aponta-lhe o *não-ser* e a falsidade da construção. O caboclo não-é e não-parece ser

um herói. No conto-ensaio, a falsidade é revelada por meio de argumentos, descrições e exemplos perspicazes. O texto “Urupês” nega qualquer tipo de idealização. O enunciador ironiza a figura do caboclo e do herói romântico:

Por felicidade nossa – e de D. Antonio de Mariz – não os viu Alencar; sonhou-os qual Rousseau. Do contrário lá teríamos o filho de Araré a moquear a linda menina num bom braseiro de pau brasil, em vez de acompanhá-la em adoração pelas selvas (...). O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. (LOBATO, 1991, p. 145-146).

Denunciando a paródia ao indianismo, o enunciador desconstrói o caboclismo. A subversão dos valores é evidente:

(...) O cocar de penas de arára passou a chapeu de palha rebatido á testa; a ocára virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambú; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.

(...)

Mas, completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista os prosaicos demolidores de ídolos - gente má e sem poesia. (...) E que chambões e sôrnas os Perís de calça, camisa e faca á cinta!

Isso, para o futuro. Hoje ainda ha perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus!” nacional. (LOBATO, 1991, p. 146).

Segundo o discurso indócil do enunciador, o fluxo temporal revelará a falsidade. No *aqui e agora* da enunciação, o enunciado tem por objetivo desmistificar a figura do caboclo por meio da exaustiva iconização disfórica. O império do traço da negatividade revela a intenção: caboclo é uma raça a “vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.” (LOBATO, 1991, p.147).

A figura do caboclo-*urupê* que tem como voz o *pio do inambú* oferece ao texto os semas do selvagem, do sombrio, da ausência de luz e presença da escuridão, da decomposição, inação, umidade e inaptidão discursiva. O caboclo é cogumelo nascido da decomposição do material que habita, prefere locais sombrios e silenciosos para emitir seu *pio de*

inambú, voz inexpressiva e esteticamente inviável, ator figurativizado como aquele que suga a terra sem qualquer ação de reciprocidade, alheio às condições materiais de existência e civilidade: “Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jéca, antes de agir, acocora-se.” (LOBATO, 1991, p.147).

A afirmação acima apresenta traço fundamental do sujeito caboclo. Inação e incompetência modal o impedem de se apresentar como sujeito do fazer capaz de desempenhar performance de herói nacional. A ação do caboclo, quando há ação, denuncia querer e dever inconsistentes que tem por performance a ação mínima e estritamente necessária. A actorialização no conto “Urupês” revela uma tipologia do sujeito caboclo marcada pelo /não-saber/: “De pé ou sentado as idéias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa” (LOBATO, 1991, p.147) e pelo /querer-não-fazer/:

Seus remotos avós não gozaram maiores comodidades. Seus netos não meterão quarta perna ao banco. Para que? Vive-se bem sem isso. (...)

Há mil razões para isso; porque não é sua a terra; porque se o “tocarem” não ficará nada que a outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a “criação” come; porque... (LOBATO, 1991, p. 149).

A inação do caboclo assenta-se na sólida tradição e na capacidade de argumentação restrita ao querer-não-fazer, único querer do sujeito. Seguidor da lei do menor esforço, a performance do sujeito caboclo é reduzida: “Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.” (LOBATO, 1991, p.148). A voz do enunciador é incisiva e revela os valores do sujeito da enunciação, evidentemente opostos aos do caboclo: “Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive.” (LOBATO, 1991, p.150).

A exuberante natureza brasileira é o destinador do sujeito, aquele que impede a modalização do caboclo como sujeito do fazer:

(...) O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. (...) Se a Inglaterra brotou das ilhas nevoentas da Caledonia, é que lá não medrava a mandioca. Medrasses, e talvez os vissemos hoje, os ingleses, tolhiços, de pé no chão, amarementos, mariscando de peneira no Tamisa. Há bens que vêm para males. (LOBATO, 1991, p.155).

A ironia do enunciador atribui à natureza a razão do comportamento do caboclo. O antepenúltimo parágrafo do conto reforça a antítese:

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. (LOBATO, 1991, p. 155).

A natureza como sancionadora do objeto de valor subsistência, ocupa também o papel actancial de destinadora da performance de parasitação, pois favorece a lei do menor esforço do caboclo diante da generosidade do actante natureza. Equilibrar-se nos calcanhares rachados é a postura mais freqüente do ator caboclo acomodado à natureza como espaço de extração do alimento, sem qualquer necessidade de reposição.

A espacialização atribuída ao ator caboclo também é mínima. A casa de sapé e lama, sem mobília, cama em chão batido e o famoso banquinho de três pernas deixam bem claro o desnecessário esforço do caboclo, numa espacialidade marcada pela valência do repouso: “Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas — para os hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio; inútil, portanto, meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão.” (LOBATO, 1991, p. 148). Há ainda a recorrência a simpatias para curar os males do corpo e da alma.

A ajuda religiosa, representada no enunciado pela figura enquadrada de Nossa Senhora, *neutralizaria o desaprumo* espacial: “- “Por que não remenda esta parede, homem de Deus? / - “Ela não tem coragem de cair. Não vê a escora?” (LOBATO, 1991, p. 149). Entretanto, a paixão forte da modorra, desestabiliza a fé do caboclo na figura da santa-escora: “Não obstante, “por via das dúvidas”, quando ronca a trovoadá Jéca abandona a toca e vai agachar-se no ôco dum velho embirussú do quintal – para se saborear de longe com a eficácia da escora santa.” (LOBATO, 1991, p. 149). Este enunciado anuncia a paixão da dúvida e da suspeita, modalizadoras do sujeito caboclo, paixões da oscilação e da descrença, traços fundamentais da caboclidade.

A descrição da semiose do texto “Urupês” revela a recorrência de semas disfóricos dirigidos à raça cabocla. O inventário de semas abaixo constrói a isotopia da *caboclidade*, condição disfórica do sujeito caboclo, figura impenetrável ao progresso:

- semas da morfologia do sujeito: indivíduos magros, mestiços, mal vestidos, acorados;
- semas comportamentais: lei do menor esforço, modorra;
- semas morais: covardia, fé duvidosa;
- semas espaciais: condições de moradia e alimentação precárias e mínimas;
- semas culturais: alienação política, credice, superstições e anestesia, inclusive estética;
- semas discursivos: incapacidade lingüística.

Há ainda a categoria de expressão /horizontalidade/ atribuída a um sujeito que, segundo o enunciador, nada o põe de pé: “Nada o esperta.” (LOBATO, 1991, p. 147). Depois de “prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada d’ esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares.” (LOBATO, 1991, p.147). Esta categoria, no plano do conteúdo, correlaciona-se a /irracionalidade/, /brutalidade/ e /continuidade/. Os semas do ser selvagem, desprovido de linguagem verbal e horizontalizado, adquirem traços de animalidade que complementam a isotopia da *cabocidade*. As marcas da humanidade são sucessivamente eliminadas pelo enunciador: “Pobre Jéca Tatú! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (LOBATO, 1991, p.148).

Quanto à espacialização, a categoria de expressão /verticalidade/ advém do embate entre os universos interior e exterior ao caboclo. À /horizontalidade/ do sujeito caboclo corresponde a /verticalidade/ social. A primeira faz-se pela equação de igualdade, revelando que /escassez/ e /imutabilidade/ são traços de uma figura esmagada pela /verticalidade/ das relações hierárquicas religiosas e sociais:

O mobiliário cerebral de Jéca, á parte o succulento recheio de superstições, vale o do casebre. O banquinho de três pernas; as cuias, o gancho de toucinho, as gamelas, tudo se reedita dentro de seus miolos sob a forma de idéias: são as noções praticas da vida, que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos. (LOBATO, 1991, p. 152).

A idéia de Deus e dos santos torna-se jéco-centrica. São os santos os graúdos lá de cima, os coronéis celestes, debruçados no azul para espreitar-lhes a vidinha e intervir nela ajudando-os ou castigando-os, como os metedições deuses de Homero. (LOBATO, 1991, p. 154).

Títire de deuses e coronéis, o caboclo permanece esmagado em sua /horizontalidade/, manipulado pelas cordas do fatalismo a que foi submetido.

Após iconizar o caboclo em suas facetas disfóricas, o enunciador interroga: “E na arte?” (LOBATO, 1991, p.154). A resposta é lançada por meio do recurso anafórico. O advérbio de negação recorrente desdobra-se na figura do pronome indefinido *nada*, símbolo da ausência total:

E na arte?

Nada.

(...)

Que nada é isso, sabido como já o homem pré-histórico, companheiro do urso das cavernas, entalhava perfis de mamutes em chifres de rena.

Egresso á regra, não denuncia o nosso caboclo o mais remoto traço de um sentimento nascido com o troglodita.

(...)

O caboclo é soturno.

Não canta senão rezas lugubres.

Não dança senão o cateretê aladainhado.

Não esculpe o cabo da faca, como o cabila.

Não compõe sua canção, como o felá do Egito.

No meio da natureza brasilica, (...) o cabloco é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele, no meio de tanta vida, não vive... (LOBATO, 1991, p. 154-155).

As reticências finalizam o conto deixando margem à abertura que viria depois com a revisão da figura **nadificada** do caboclo de **Urupês**. A criação de Zé Brasil será procedimento de amenização da redução inicial a que foi submetido o caboclo. Por meio da comparação, o caboclo de “Urupês” é levado à antinomia **natureza versus cultura**. Ao conjunto de semas invariantes do termo caboclo (selvagem brasileiro, mestiço de índio e branco, de modos desconfiados e retraídos, caipira, roceiro, matuto, mestiço); o enunciador acrescenta a variação de sentido por meio da construção de um contexto comparativo em que o caboclo, massacrado pela superioridade de Deus e dos coronéis, inativo pela generosidade da natureza, é reduzido ao sema NADA.

O caboclo não é figura que possa freqüentar o eixo da cultura de fim do século XIX e princípio do XX; tampouco faz parte da natureza generosa

porque a ela o ator caboclo só sanciona com destruição e descaso. A nadificação do ator caboclo como traço fundamental da cabocidade lobatiana completa-se na afirmação de que até mesmo do troglodita das cavernas ele se diferencia por não possuir qualquer expressão artística.

A “cabocidade” na obra *Amolação interrompida*, de Almeida Junior

Amolação interrompida é flagrante de um momento comum no dia-a-dia do caboclo: a amolação do instrumento de trabalho, o machado. A composição apresenta o actante provido de objeto valor – os instrumentos machado, amolador e moringa - que lhe dá competência para o fazer performático da amolação. A composição enuncia um pequeno rio em primeiríssimo plano e, numa das margens deste rio, ocupando o centro da tela, encontram-se o caboclo e suas mínimas ferramentas de trabalho. O machado na mão direita, a moringa descansando à esquerda do quadro, o instrumento de amolar à direita são os elementos que completam o primeiro plano junto ao rio. A perspectiva revela um caminho que conduz à casa, situada num plano mediano, rodeada por uma cerca e ladeada pela árvore que se confunde com o fundo da tela, local em que está a mata.

Há na pintura a síntese do *habitat* do homem caboclo e de suas ações exploratórias também abordadas por Lobato em “Urupês”: a construção da casa entre o rio e a mata facilita a exploração dos recursos naturais, essenciais para a obtenção do alimento e para a sobrevivência do caboclo. A moringa delata a ação de buscar água para consumo próprio. O instrumento de amolação semantiza a ação de tornar funcional o machado, instrumento para um possível desmatamento em busca de lenha e de outros elementos naturais.

No discurso enunciado, o caboclo é o ator central. A opção pela debreagem enuncia inscreve, como ponto de referência, o lugar do ator caboclo. A actorialização na pintura de Almeida Junior revela o tipo mestiço, denunciado pela tonalidade morena da pele, trajando camisa branca, calça com listas, lenço atado à cabeça e uma faca à cinta, elementos mencionados no conto de Lobato como sua vestimenta habitual. As cores do caboclo e da natureza estão harmonizadas no texto de Almeida Júnior. Ocre e verdes cromatizam os dois atores, num conjunto de projeções que vai da água ao caboclo e dele ao plano de fundo da natureza e moradia, revelador de que a luz proveniente da esquerda do quadro, lugar do interlocutário, ilumina o espaço do caboclo e sua relação com o ator invasor implícito a ser descrita pelo enunciador.

O caboclo de Almeida Júnior é flagrado em plena ação de amolar o machado. A interrupção da amolação desencadeia o processo de

modalização do sujeito caboclo para um fazer baseado na *imposição de limites*. O efeito de desembreagem de segundo grau revela o diálogo entre interlocutor e interlocutário implícito, pressuposto pela posição da mão do caboclo e pela expressão de surpresa em seu rosto, além do título da obra **Amolação interrompida**. Segundo Fiorin, para “sabermos onde é o aqui, é preciso saber onde se dá a enunciação.” (FIORIN, 2001, p. 263). O lugar da enunciação enuncia é exterior ao enunciado e distinto daquele ocupado pelo destinatário do olhar do caboclo. Enquanto o enunciador do texto situa-se num ponto frontal ao enunciado; o interlocutário encontra-se à margem esquerda e externa ao enunciado, pressuposto na leitura da direção do olhar do caboclo.

No campo das modalidades endotáxicas, o caboclo *quer e sabe* ser caboclo e isso envolve o afastamento do elemento nocivo – o interlocutário implícito – para a preservação do ator caboclo e de sua tradição. Quanto às modalidades exotáxicas, o sujeito *deve e pode* impedir a invasão, inclusive apresenta-se competencializado para o *fazer*, por meio da presença dos objetos de defesa, machado e faca. O ator é sujeito modalizador e modalizado, portanto demonstra ser iminente a reação ao interlocutário implícito:

As modalidades virtualizantes instauram o sujeito e as atualizantes o qualificam para ação posterior. O sujeito definido pelo dever ou pelo querer-fazer é chamado *sujeito virtual*; se na organização modal de sua competência incluem-se também o saber e/ou o poder-fazer, tem-se um sujeito *atualizado* ou competente, qualificado para fazer. Só o fazer o torna *sujeito realizado*. (BARROS, 1988, p.53).

O sujeito atualizado caboclo apresenta-se pragmática e cognitivamente preparado para a *performance* de evitar a aproximação do invasor. O enunciador flagra o momento de conflito entre atores. À esquerda do quadro, na margem oposta e exterior ao espaço enunciado, está o interlocutário implícito, como já foi dito, pressuposto na intenção e direção do olhar do ator caboclo e na posição do corpo levemente recurvado para a esquerda do quadro enunciado, gestos de estabelecimento do diálogo entre atores. A mão em posição vertical e o machado em diagonal formam um plano paradigmático que, lido seqüencialmente, desencadeia sucessão representativa da conjunção com trabalho e espaço de atuação e disjunção com o interlocutário. O reflexo das pernas, mão e machado na água pluraliza as figuras, condensando a temática da potencial reação.

O enunciador privilegia, em **Amolação interrompida**, por meio

da incisão intensa de luz na região que vai do ombro até a mão verticalizada do caboclo, o gesto de imposição de limites ao interlocutário. A mão do caboclo é a figura principal dessa separação, conjugando-se com o espaço do rio que, possuidor de duas margens, limita territórios e campos de atuação.

A mão proibitiva ocupa o centro da tela, apresentando aspectualidade da centralidade. A espacialização revela fechamento e proibição. A casa cercada ao fundo do enunciado apresenta a figura do portão que se correlaciona com a figura da mão proibitiva, ambas reforçando aspectualidade da resistência. A direcionalidade, categoria fundamental do espaço, determina como traço fundamental a perspectividade, o que favorece a correlação das figuras portão-mão. Há uma diagonal que, sob focalização do interlocutário, parte da mão do caboclo e termina no portão fechado da casa ao fundo do enunciado. As figuras, ainda na relação direcional, oferecem o efeito de sentido de aproximação por condensação, concentrando resistência e obstáculo.

A performance habitual do caboclo de amolar o machado é interrompida por algo ou alguém implícito ao espaço enunciado, gerando nova performance - rejeição do outro - para manutenção do afastamento entre sujeitos distanciados espaço-temporalmente.

O caboclo apresenta uma espacialização baseada no sema da /diagonalidade/ formada pelo **tronco** e **braço esquerdo** do ator, além de **machado** e **faca** e da /verticalidade/ proposta pelo **braço direito** e pelas **pernas**. A mão em riste manipula o interlocutário à inação, devido aos semas implícitos da ameaça ao trabalho e ao espaço caboclo. A /diagonalidade/ reforça o estado de coação entre sujeitos, instaurando a tensão de um sujeito em posição de defesa e/ou ataque.

Os instrumentos machado e faca (posição espacial em diagonais paralelas) e as figuras rio e postura da mão forte-categórica instauram isotopia do limite imposto ao interlocutário. A localização do ator caboclo em primeiro plano, próximo ao enunciadador e ao interlocutário, constrói o tema do embate e da defesa de território e valores. Machado, faca, rio e mão são obstáculos impeditivos da invasão do espaço e da cultura cabocla pelo desconhecido.

Ao instaurar a presença do interlocutário, Almeida Júnior estabelece três planos para sua obra. O plano enunciado pelas figuras presentes no espaço da tela; o plano não explicitamente enunciado, o *lá-então* do interlocutário e o plano da enunciação. A relação entre os dois primeiros planos é de distanciamento, reforçado pelo sema de a-sociabilidade exposto por Lobato em "Urupês". A relação do plano da enunciação com o plano do enunciado é de privilégio ao ator caboclo,

deixando oculto e implícito o interlocutário, sugerido pelo flagrante do enunciador da reação do caboclo à interrupção da amolação do machado. O sentido figurado de amolação é, segundo o dicionário **Houaiss**, *aquilo que aborrece, que incomoda; importunação, contrariedade*. Os sentimentos despertados pelo interlocutário que amola a performance do sujeito caboclo ficam evidentes na surpresa esboçada no rosto do ator e na imediata reação de impedimento. Almeida Júnior reforça a impossibilidade de interação entre sujeitos e a necessidade de preservação dos espaços. Ao impedir a aproximação do interlocutário, a figura elege como objeto valor o desconhecimento da forma de ser e viver do outro e a conseqüente preservação de sua cultura e tradição.

Por outro lado, a preservação espacial proposta pelo caboclo não significa impedimento da produção e recepção da pintura. O respeito ao limite imposto pelo caboclo possibilita ao enunciador a composição do enunciado. O caboclo é perenizado no espaço da tela para ser contemplado por sujeitos atentos à espacialização pragmática e cognitiva.

Contrário à enunciação de “Urupês”, **Amolação interrompida** revela um caboclo em estado de atuação, no espaço cultural ameaçado. A obra denuncia a presença do outro e, em contrapartida, a modalização para a ação de defesa que se faz presente na verticalidade do rosto que vê um espaço cognitivamente ameaçador e que responde com a mão da interdição verticalizada, além do machado em diagonal, obliquidade reveladora de um sujeito atualizado, pronto para a defesa.

Convergindo com “Urupês”, o caboclo de Almeida Júnior também apresenta reação à intervenção alheia à sua cultura e ao seu *modus vivendi*. O rio como espaço limítrofe situa o ator caboclo na margem que lhe pertence, preservando seu interlocutário na margem oposta. O respeito à margem é essencial. A pintura revela que a interrupção figurativizada em mãos-machado-olhar-faca é de duplo sentido, tanto do trabalho do caboclo quanto da aproximação do interlocutário. Os atores interlocutário e caboclo não devem, por volição deste último, ocupar a mesma margem de um mesmo rio.

Considerações finais

A isotopia da *cabocidade* apresenta distinta figurativização nos textos analisados. Enquanto no conto “Urupês”, ser caboclo é carregar consigo os semas da ausência de civilidade e da incompletude discursiva; na pintura **Amolação interrompida**, a incompletude discursiva é subvertida pela percepção da gestualidade do caboclo e de sua expressão facial. A comunicação é eficaz e impede, inclusive, a invasão do sujeito da

enunciação que permanece no campo exterior, como observador que respeita, devido à interdição, a integridade espacial do ator caboclo.

No conto “Urupês”, a incapacidade discursiva do sujeito caboclo oferece ao sujeito da enunciação a voz dominante. Neste texto, a isotopia da *cabocidade* é disfórica e construída por um discurso depreciativo, marcado por sátira e ironia implacáveis. No texto de Almeida Júnior, o caboclo apresenta competência discursiva e está modalizado para a performance de impedimento da aproximação do interlocutário.

Enquanto “Urupês” constrói um sujeito caboclo desprovido de querer, dever, poder e saber-ser herói; o caboclo de Almeida Junior apresenta dupla performance, a de sujeito do fazer e de ser, ele quer, deve, sabe amolar o machado, mas não pode fazê-lo porque tem sua ação interrompida pelo interlocutário. A interrupção o modaliza para a nova performance. Nela, é sujeito de ser, modalidade que lhe dá querer e dever ser caboclo para obtenção do objeto-valor preservação da identidade.

A espacialização em “Urupês” baseia-se na oposição /horizontalidade/ do caboclo sempre de cócoras *versus* /verticalidade/ das relações sociais que reforçam sua condição inferior à classe de coronéis e cidadãos, bem como seu embate com os gatos aos quais engana por meio de cipós pendurados ao teto, protetores de toucinhos. Estas categorias semantizam irracionalidade e brutalidade do sujeito caboclo, reduzido à condição animalizada.

Em **Amolação interrompida**, a espacialização constrói-se pelo conjunto de verticais e diagonais, sendo que a chegada do interlocutário altera a posição do caboclo que deixa a postura de amolador de machados para reagir à presença do sujeito estranho ao meio. A reação ao interlocutário, flagrada pelo enunciador no momento exato da surpresa, justifica o fato do caboclo ainda não haver adquirido a verticalidade, sujeito em processo de modalização pra performance de defesa. As categorias /diagonais/ e /verticais/ semantizam reação e combate no texto de Almeida Júnior.

Os dois textos também apresentam conjunções. Eles acordam o sema da impenetrabilidade como um dos traços formadores da isotopia da cabocidade. O ator caboclo apresenta-se eremita avesso ao convívio social e à transformação tanto em “Urupês” quanto em **Amolação interrompida**.

O caboclo assume, no conto de Lobato, lugar intersticial. Entre natureza e cultura, o caboclo construído pelo foco de um enunciador propenso ao progresso e ao desenvolvimento nacional, é a fenda na história da cultura pré-moderna brasileira e da natureza paradisíaca; condição revista no texto de Almeida Júnior, em que o caboclo assume a sua margem do rio e a defende porque nela estão contidas sua natureza e cultura.

Referências

- BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso** - Fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1954.
- FIORIN, L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2001.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GREIMAS, A. J. **De la imperfección**. Mexico: Universidad Autónoma de Puebla/ Fondo de Cultura Económica, 1990.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de lexicografia e banco de dados da língua portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEITE, S. H. T. de A. **Imagens do caipira no pré-modernismo, entre o resgate e a desmistificação**. In: **Baleia na rede** – Revista do Grupo de Estudos de Cinema e Literatura da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp de Marília. Marília, ano 3, n. 2, 2º sem. 2005. Disponível em <<http://polo1.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/numero2/outrascotes2.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2008.
- LOBATO, M. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOBATO, M. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1991.



ANEXO

Amolação interrompida, 1894.

PAISAGEM E MEMÓRIA NA FICÇÃO DO VISCONDE DE TAUNAY

Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)¹

Resumo: Utilizando recursos de compreensão sobre a arte da paisagem, este texto busca a caracterização da imagem de Mato Grosso na obra de Alfredo Taunay (Visconde de Taunay), enfocando a relação com a memória na construção do texto ficcional. Apontaremos como Taunay, um escritor viajante do século XIX, trabalha com essas noções sob o ponto de vista estético e até que ponto o relato de viagem é motivo para particularizar uma visão do interior do Brasil ainda 'desconhecido'.

Palavras-Chave: Paisagem; Memória; Narrativa; Mato Grosso

Abstract: Using resources for understanding the art of landscape, this text search image characterization of Mato Grosso in Alfredo Taunay (Vicomte of Taunay), focusing on the relationship with the memory in the construction of fictional text. In this way, we point as Taunay, a 19th century writer traveller, works with these concepts in the aesthetic point of view and to what extent the reporting trip is the reason for this dictates a vision of Brazil still 'unknown'.

Keywords: Landscape; Memory; Narrative; Mato Grosso

A noção de Paisagem como construção histórica pode ser adotada para compreender a obra do Visconde de Taunay ambientada em Mato Grosso, no aspecto em que a estamos abordando em sua relação com a viagem, portanto, idéias de época inseridas num quadro de discussão mais abrangente. De “lugar” onde se vive a “construto da imaginação”, há um longo caminho percorrido por conceitos e concepções modificados ao longo dos tempos.

¹ Professora de Literatura no Departamento de Letras da UNEMAT - Cáceres.

A composição imagética elaborada por Taunay, em consequência da viagem feita a Mato Grosso durante a Campanha Militar da Retirada da Laguna, na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, será vista em dois pólos que se completam: o sentimento de natureza, amadurecido no contato com a arte, e a representação da experiência vivenciada na viagem.

A Paisagem surge do exercício do olhar do viajante e da tradição construída, como um mosaico de lembranças superpostas em “camadas” de um mundo modificado pela ação humana e com ela toda a bagagem cultural que carrega. (SCHAMA, 1996). Uma espécie de sensação de apreensão do lugar, que é uma forma de conhecimento, e de um olhar que constrói representações do real, criando imagens a partir do desenho e/ou da escrita. Pode-se dizer que a relação do homem com o espaço, amplia o poder de contemplação e desenvolve as sensações, tanto as impulsionadas pela memória, como pelas vivências pessoais.

A obra ficcional do Visconde de Taunay caracteriza uma parte dessa concepção utilizada pelos escritores brasileiros quando a noção de identidade nacional e do construto da idéia de Nação fazia parte de um projeto imperial de “civilização”, tanto de espaços múltiplos quanto de sujeitos donos desses espaços. Desta forma, o passado revisitado, fornece o panorama da arte, no século XIX, ou seja, a noção de Paisagem está no próprio desenvolvimento da arte paisagística, correspondendo à evolução do homem. É, pois, criação cultural que, pelo consenso dos estudiosos, aparece datada do século XV, quando há laicização da arte, desprendendo-se do sagrado. São “efeitos sobre a mente humana, para Alberti ou forças motrizes do processo criativo, para Da Vinci”. (GOMBRICH, 1990, p. 147). Assim, o reflexo da harmonia do universo está na base das teorias clássicas que iluminaram, em maior ou menor grau, a concepção de arte, a exemplo a holandesa, conforme estudada por Alpers (1999) em seu tratado sobre a arte descritiva flamenga em contraponto com a arte narrativa italiana. Pintava-se a paisagem sem se pensar precisamente nela, mas em si mesmo. Tornava-se pretexto para um sentimento humano e pressupunha o indivíduo. Esse é o conceito que chegou ao Renascimento com Da Vinci que “sentiu a paisagem como meio para exteriorizar experiência de uma profundidade e de uma tristeza indizíveis”, conforme a que se vê no fundo da tela Mona Lisa. (RILKE, 1965, p. 13). Não é a imagem de uma impressão, mas “natureza em devir, mundo em gestação” típico da concepção renascentista. (RILKE, 1965, p. 13). Então, o significado da imagem está na fronteira entre a linguagem e a história. Não há, portanto, um sentido único, mas sentidos possíveis construídos pela tradição e pelo contexto da história e das relações entre textos.

No século XVII, impossibilitados de representar os temas

religiosos, os artistas passaram a retratar a paisagem, cujo exercício tornou-se freqüente nas expedições de caráter naturalista do século XIX, compondo uma vasta iconografia de suporte das narrativas de viagem. A representação da paisagem ganhou autonomia e passou a ser tratada como um gênero independente, transformando-se em instrumento de representação dos novos espaços geográficos.

Nesse aspecto, o pressuposto subjetivo da percepção de paisagem parece residir no jogo da relação/oposição entre homem e natureza, levado ao nível da consciência no indivíduo e mediado por ele esteticamente. Um vir-a-ser constante, portanto, construção.

Com isso explica-se a reflexão de Schama (1996) sobre a capacidade que o artista tem de reproduzir, no quadro, o pitoresco de uma cena que está sendo narrada. Quem vê ou ouve dá conta de construir imagens em que vários elementos inconscientes estão envolvidos no processo das lembranças. O motivo de um quadro (ou de um texto escrito) é fruto de superposição de imagens, ou seja, construtos imagéticos anteriormente dominados. Imagem e representação são espaços simbólicos impossíveis de *pureza*, mas na posição bipolar associação/dissociação de pontos de vista e de posição ideológica do artista. Diferentes olhares que dividem e reordenam a paisagem.

Dessa forma, Simmel (1913, p. 15) pensa a natureza como uma forma de “totalidade” que engendra as formas perceptíveis no indivíduo, uma “cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterrupto das formas, a unidade fluida do vir-a-ser”, cujo elemento unificador (*Stimmung*) significa o “sentimento desencadeado pela paisagem junto ao espectador. Assim, a invenção/construção histórica pela qual a obra dos pintores, dos escritores e dos fotógrafos modelam o olhar e constituem as imagens de um país, como fala. (ROGER, 1997). Os gestos das manifestações que constroem o repertório dessas imagens, particulariza a identidade. Por isso, Schama (1996, p. 67 e 28) vê a paisagem como “portadora de memória”, que nem sempre é um prazer “pois os olhos raramente se classificam das sugestões da memória e a memória não registra apenas bucólicos piqueniques”.

As primeiras décadas do século XIX deram ênfase às pinturas ao ar livre, facilitadas pelo aperfeiçoamento das tintas, culminando com a arte impressionista da década de 60, a partir de temas que sugeriam os efeitos da luz e da cor, dois pontos que correspondem à formação da imagem. O efeito da luz passou a ser o motivo principal da nova estética ou o “dom” mais importante dos pintores de paisagem movidos pela “reação emocional à luz”. (CLARK, 1961, p. 44-5).

A imagem, conforme os estudos da ótica é formada por raios

luminosos que convergem (ou divergem) depois de atravessar o olho. As técnicas sobre o observador feitas por Jonathan Crary (1996, p. 33), focam a construção histórica da representação visual e da percepção, que rompe com os modelos anteriores, principalmente, em decorrência da invenção da câmara escura, objeto que tem a capacidade de apropriar-se do elemento visual e subvertê-lo pelas infusões, reflexos e projeção de imagens causadas pela iluminação artificial. Portanto, um jogo de espelhos transformador da realidade visível, criando imagens outras.

A magia, até certo ponto artificial, captada pela “opção ótica” de Crary, alarga o alcance das percepções físicas, proporcionando o espetáculo que se repete desde Alberti. O mundo das pequenas coisas é dominado pelo olho humano, bem como pelas lentes do microscópio, num jogo de ampliação/delimitação auxiliado pelo telescópio, numa nova dimensão da estrutura da memória visual. O avanço tecnológico proporcionou a utilização de instrumentos de observação. Não mais a *mimesis* clássica, mas o processo de produção em série, mola mestra da invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema.

Nessa ótica, natureza e percepção são inseparáveis, pois o mundo é modificado pela ação humana, que estabelece a diferença entre a matéria bruta e a paisagem. Portanto, a “cultura, a convenção e a cognição”, pelo gesto do pintor (ou do escritor), formam o desenho (do que se experimenta como beleza) captado pelas impressões na retina. Se a tradição da paisagem é produto de uma cultura, trata-se, pela análise de Schama (1996, p. 26-28) de uma “tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”. Daí a construção simbólica das imagens que acabam por se transformar, pela repetição, em estereótipos.

Nos (entre)meios da ficção

Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899) foi autor de algumas aquarelas durante as viagens que empreendeu como militar e como político. Em Mato Grosso, durante a campanha da Laguna, teve oportunidade de traçar alguns desenhos que funcionaram como suporte para as observações que fazia dos lugares e dos povos indígenas com os quais manteve contato, imprimindo seus caracteres e estudando sua língua. No entanto, não foi como desenhista que se notabilizou. Mas existiu um *Álbum de Vistas* dado pelo pai, na saída do Rio de Janeiro, “encarregando-me de trazê-lo todo cheio de paisagens e dos melhores pontos de vista que fosse encontrando em viagem”. (TAUNAY, 1948, p. 301). Nesse álbum (que parece ter sido mais de um, pelas denominações que foram encontradas nas *Memórias: Álbum de desenhos, Álbum de Vistas, Viagem pitoresca a Mato Grosso*),

estão impressas as impressões sobre a flora, a fauna e os retratos das várias nações indígenas: vistas das serras, dos rios (principalmente o Aquidauana, uma das mais expressivas manifestações do seu apreço pelo local), as espécies de peixes mais comuns nesses rios e caracteres minuciosos das variações de traços dos índios de Mato Grosso. Muito desse material se perdeu em consequência da própria viagem:

Os meus desenhos eram numerosos, mas a coleção deixada nos bauzinhos que constituíam a minha mais que modesta bagagem quando marchamos para a fronteira do Apa, em abril de 1867, foi em parte destruída no saque daquela infeliz povoação, duas ou três vezes queimada pelos paraguaios. Parte das minhas canastras estripadas, ajuntei quantas folhas pude apanhar, umas totalmente estragadas pela chuva e pelo barro, outras mais preservadas, de envolta como se achavam com os manuscritos das *Cenas de Viagem*, que dei estampa no Rio de Janeiro em 1868. (TAUNAY, 1948, p.154-155).

Assim foi que se reproduziu, com a fidelidade que convinha para os propósitos do relator, os pousos, tão característicos da imagem de deserto e de solidão, das matas um tanto já devastada pelas queimadas, tão comuns na prática cabocla do interior brasileiro. Tal empenho, sem tempo de receber os devidos retoques finais, foi recompensado pelos elogios do pai, famoso pintor de paisagem da Corte de Pedro II e “artista arrebatado em sua sinceridade profissional e incapaz de enxergar valor naquilo que não tivesse algum mérito” (TAUNAY, 1948, p. 154-155).

Alguns desses desenhos se salvaram e encontram-se no Museu Paulista, coletados desordenadamente e de forma mal conservada, com o título de *Viagem Pitoresca a Mato Grosso*. Na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional existe apenas uma relação deles, escrita de próprio punho pelo autor, em papel pautado. Suponho que a lista da Biblioteca Nacional deveria fazer parte da compilação dos desenhos existentes no Museu. Muitos desses desenhos fazem parte da sua obra publicada postumamente pelo filho Affonso; outros estão nos dois exemplares de *Viagem ao redor do Brasil* (1880), de João Severiano da Fonseca, cedidos pelo próprio Alfredo Taunay.

Essas imagens pictóricas revelam os sentidos de um tempo, determinado pela tradição e pela memória. A arte aberta para os sentidos futuros em que a erudição do seu autor é levada em conta, sem perder a perspectiva da obra de arte como representação de uma elite. Uma parte

dessa visão expressiva e de contemplação se dará com a presença dos artistas franceses que se instalaram no Brasil à época de D. João VI, “gente apaixonada à Chateaubriand, pela beleza úmida e fulgurante da paisagem carioca, nela se inspirando para poemas e quadros onde a massa de vegetação, a névoa das cascatas, o céu rútilo, aparecem tratados com movimento novo”. (CANDIDO, 1997, vol. I, p. 262). De forte acento academicista nas vistas do Rio de Janeiro, tão bem representado pelo avô Nicolau Taunay, os traços de Alfredo Taunay estarão impregnados dos elementos que *a posteriori* fornecerão a matéria-prima de sua composição narrativa.

Como franco-brasileiro, Alfredo Taunay ampliou a noção de paisagem, não nos desenhos, pois não se exercitou no pincel, mas nas descrições. Em sua obra caracteristicamente de cunho nacional, a natureza adquire estatuto de personagem, a exemplo, principalmente, de *A retirada da Laguna* (1868) e *Inocência* (1872). Pode-se dizer que são representações de práticas culturais que produzem imagens simples na complexidade das experiências intersubjetivas. Portanto, forças díspares e singulares que fazem parte de mecanismos de articulação do poder em configurações que extrapolam a mera composição decorativa. Não há interesse em emocionar o leitor, mas pela sensibilidade da percepção dos olhares diferenciados em diferentes espaços temporais, imprimir a noção de um Brasil possível para os interesses da época; aos olhos de hoje, a (im)possibilidade da unidade na diversidade.

Tal interpretação liga-se não só no que a obra traz de paisagem brasileira, mas de como Taunay reorienta a visão da natureza no século XIX e registra a contemplação romântica como expressão subjugada à emoção estética. Visto desta forma, Taunay estaria exercendo um papel preponderante nas (re) discussões do Romantismo nacional visto em confronto com suas fontes e suas referências no Romantismo internacional, formando o complexo de ordenação estrutural dos processos de composição literária.

Colocado nessa perspectiva, os processos românticos europeus eram impossíveis para nós, pois as particularidades brasileiras não se encaixavam nos padrões europeus, mas essa multiplicidade fecundou imagens que transformaram o modo de ver e de sentir, e o escritor brasileiro, exaurido da imitação estática de uma experiência que não era a dele, deslizou nessa imitação. E na experiência, até certo ponto frustrada, de imitar o europeu o brasileiro encontrou caminhos para buscar a tão sonhada identidade. O Romantismo brasileiro, desvencilhando-se dessa fidelidade, falha na cópia e consegue recriar um Brasil próprio, bem na esteira do que propôs Ferdinand Denis no *Resumo da História Literária do Brasil*, de

1826.

A obra de Alfredo Taunay pode ser vista como um exemplar dessa tentativa de caracterizar a terra brasileira. E, ao reinventar o Brasil, reinterpreta e descobre Mato Grosso durante a viagem.

Seu olhar adquire, assim, matizes diferenciados. Há nele, uma mudança de postura na noção de *realidade* e de *mimesis* porque, vivenciando a relação do homem com o espaço, constrói motivos para o desenvolvimento das sensações, tanto as causadas pelo exercício da memória, quanto pelas experiências pessoais. Esses dois elementos entram na edificação da imagem do Brasil que causa certa sensação do lugar, pela fruição da vista e pela inscrição pictórica na literatura. A iconografia, auxiliar da escritura, alargou essa experiência de alcance visual, vazada pelo estético, que fornece a dimensão da unidade (natureza) e do indivisível (paisagem).

Em Alfredo Taunay, esses dois elementos compuseram a imagética de Mato Grosso como uma espécie de sensação de apreensão do lugar, que é uma forma de conhecimento, e de um olhar que constrói representações do real, criando imagens, a partir do desenho e/ou da escrita. Tocado pelo conjunto equilibrado da “dilatadíssima superfície” dos espaços visitados, elementos como o sertão e o sertanejo, a bipolaridade das estações oscilando entre a seca e as cheias, o exotismo da paisagem, a tormenta da fome, das doenças e dos insetos, funcionarão em seu espírito como laboratório. Uma natureza não só observada, mas vivida. E esse aspecto se colocará como fundamental em toda a sua obra, o que parece confirmar a minha hipótese de que Taunay constrói imagens para além da mera reprodução do natural. Imprime-lhes uma visão plástica, não só seguindo os preceitos de arte do seu tempo, mas indo além deles. Utiliza-se de recursos pictóricos, que conhecia tão bem, para compor quadros descritos pela linguagem, suscitando a visão do novo na impressão de uma tela esboçada a partir da escritura.

Sabe-se que Taunay escrevia suas obras de memória, no retorno da viagem. Entretanto o *croqui* é esboçado segundo os programas de anotações que permitiam elaborar posteriormente os textos, como faziam os viajantes das expedições naturalistas.

Desta forma, o escritor utiliza-se da pena como um pincel. Há uma tentativa de depuração do ambiente observado em relação à posição do observador que, colocado à distância, afina o olhar a cada objeto, a cada ser, a cada elemento vivo. A relação homem/paisagem se dá um plano esteticamente válido para a experiência do artista. As descrições dão conta dos gêneros de plantas observados, o trânsito das tropas, os pousos, pontos intermediários necessários à dificultosa e delongada viagem:

Do lado da província brasileira de Mato Grosso, ao norte, as operações eram infinitamente mais difíceis, não apenas porque milhares de quilômetros a separam do litoral do Atlântico, onde se concentram praticamente todos os recursos do Império do Brasil, como também por causa das cheias do rio Paraguai, cuja porção setentrional, ao atravessar regiões planas e baixas, a transborda anualmente e inunda grandes extensões de terras. (TAUNAY, 1997, p. 36).

O geográfico e o humano marcam o ponto de encontro entre as situações-limites vivenciadas durante a viagem e o conflito armado. Os pântanos são sombrios, as planícies, em sua amplitude, são plenas de encantamento, grava-se na memória numa oscilação de sentimentos que “realçavam a mais admirável perspectiva, tão bela que ainda permanece viva em nossa lembrança. Aqueles eternos esplendores da natureza tornavam ainda mais doloroso o sentimento de nossa ruína iminente”. (TAUNAY, 1997, p. 214).

A observação supera a fantasia e a paisagem assinala um acordo com o sentimento das personagens do texto. Pode-se dizer que a relação do homem com o espaço amplia o poder de contemplação e desenvolve as sensações, tanto as impulsionadas pela memória, como pelas vivências pessoais.

Desta forma, localidades, usos e costumes, além da natureza, constituem figuras centrais dos quadros traçados por Taunay.

Como esse quadro passa pelo olhar do escritor?

Inicialmente compara, fica impotente, esquadrinha os espaços e os sujeitos. Descreve a desolação, a distância, os horrores e a beleza de uma natureza “jamais vista”. As imagens, entretanto, não são acúmulos de sensações e impressões, mas a união do diverso em harmônica composição que resultam em figuras emblemáticas do interior brasileiro.

Além de prover a arte brasileira da sua sensibilidade de escritor, Taunay atende aos ideários românticos de elevação do espírito e de relação homem/natureza, cujas ressonâncias fazem parte de uma experiência pessoal e intransferível. Podemos dizer que Taunay é “prisioneiro do pitoresco” para trazer as idéias de Ferdinand Denis (1978, p. 37) que em seu tratado sobre a literatura brasileira apregoa a observação como o único guia para o pensamento que “deve alargar-se com o espetáculo que se lhe oferece”. E ensina os brasileiros a penetrarem na grandeza da natureza “muito favorável ao desenvolvimento do gênio”.

Assim, seus postulados estéticos ancoram-se na tradição clássica sem estar preso a ela. Seu objetivo é recriar a tradição a partir dos estudos e

da experiência da viagem, compondo a visão que define o *caráter* da paisagem pelo exercício da memória.

A capacidade de captar tipos e pintar cenas faz de Taunay um dos mais fecundos escritores do século XIX, possivelmente revisitado por Euclides da Cunha e Mário de Andrade no Modernismo brasileiro.

Referências

- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. da USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio [1957]. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 2 Volumes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CLARK, Kenneth [1949]. **Paisagem na arte**. Trad. Rio de Almeida. Lisboa: Ulisséia, 1961.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Seventh printing, London: MIT Press, 1996.
- DENIS, Ferdinand [1826]. Resumo da história literária do Brasil. In: Guilhermino César. **Historiadores e críticos do Romantismo: a contribuição européia, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos; São Paulo: Ed. da USP, 1978.
- FONSECA, João Severiano da. **Viagem ao redor do Brasil 1875-1878**. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1880.
- GOMBRICH, E. H. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: **Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença**. Trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 141-160.
- RILKE, Rainer Maria. **Da Paisagem**. Trad. interna do original "Von der Landschaft". Frankfurt: Insel-Verlag, 1965. p. 516-522.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris, Gallimard, 1997.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SIMMEL, Georg. A filosofia da Paisagem. Tradução de Simone Carneiro Maldonado (DCS-UFPB). Programa de pós-graduação em Sociologia. **Revista Política e Trabalho**, nº 12, set.1996. p. 15-24.
- TAUNAY, Alfredo [1868]. **A retirada da Laguna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TAUNAY, Alfredo [1872]. **Inocência**. São Paulo: FTD, 1982.
- TAUNAY, Alfredo [1890]. **Memórias do Visconde de Taunay**. São Paulo: Melhoramentos, 1948.

CHAPEUZINHO VERMELHO - VISÃO E CONTRAVISÃO DE *A PSICANÁLISE NOS CONTOS DE FADAS*, DE BRUNO BETTELHEIM

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (ILEEL/UFU)¹
Bruno de Sousa Figueira (PET/Letras - ILEEL/UFU)
Eduarda Lamanes Gomes (PET/Letras - ILEEL/UFU)
Gabriela Moraes Carrijo Quianzala (PET/Letras - ILEEL/UFU)
Lívia Maria de Oliveira (PET/Letras - ILEEL/UFU)
Luísa Inocência Borges (PET/Letras - ILEEL/UFU)
Mariane Carrilho Costa - (ILEEL/UFU)
Vânia Carolina Gonçalves Paluma (PET/Letras - ILEEL/UFU)

Resumo: Este estudo investigou as versões do conto *Chapeuzinho Vermelho* dos camponeses franceses, de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, tendo como objetivo uma revisão crítica das considerações que Bruno Bettelheim realiza, em *A psicanálise nos contos de fadas*, sobre o conto em enfoque. Para esse fim, foi realizado um estudo minucioso da obra do psicanalista Bettelheim, tendo por base os estudos da Análise do Discurso, por acreditarmos haver construções ideológicas no percurso sócio-histórico dos contos de fadas. Os resultados desta pesquisa trazem contribuições para uma leitura interpretativa mais ampla dos contos de fadas, já que a abordagem leva em conta o discurso não apenas enquanto estrutura, mas o considera a partir de sua natureza de acontecimento.

Palavras-Chave: Chapeuzinho Vermelho; contos de fadas; discurso; ideologia.

Abstract: This research aimed at analyzing critically the ideas developed in *A psicanálise nos contos de fadas*, by Bruno Bettelheim, about the fairy tale entitled *Little Red-Cap*. In order to achieve such an objective, three versions of the tale, written by the French countrymen, Charles Perrault, and by the Grimm Brothers, were considered. Theoretically, the study was

¹ Docente da Universidade Federal de Uberlândia, UFU.

based on Discourse Analysis findings, which allowed us to problematize the ideological constructions present in the social and historical journey of the fairy tales. The results of this research contribute to a wide interpretative reading of the fairy tales because the approach applied considers discourse not only as a structure, but also as a happening.

Keywords: Little Red-Cap; fairy tales, discourse; ideology.

O presente trabalho é produto das reflexões do projeto “Trajetória histórica da abordagem estética nos contos de fadas”, que é desenvolvido por um grupo de discentes do PET (Programa de Educação Tutorial do Curso de Letras) e pela sua professora orientadora. Nele, pretendemos analisar criticamente os estudos que o teórico psicanalista Bruno Bettelheim (2002) postula sobre as versões de *Chapeuzinho Vermelho* em seu livro *A psicanálise nos contos de fadas*. Nesse sentido, apresentaremos pontos e contrapontos desses estudos acreditando que Bettelheim, em trechos da análise que realiza do conto Chapeuzinho Vermelho, desconsidera algumas condições de produção, recepção e circulação das versões analisadas, a saber: a dos camponeses franceses, a de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm.

Com esse fim, problematizaremos algumas considerações do autor a partir de teorias do discurso propostas pela Análise do Discurso francesa, especialmente as noções de Pêcheux (1987) e a leitura que Fernandes (2008) realiza dessa corrente teórica. Sendo assim, o estudo a que nos propomos permitirá ampliar o universo interpretativo do conto, tendo em vista que a análise bettelheimiana não permite uma visão sistêmico-social da literatura.

Chapeuzinho Vermelho é um dos contos de fada que atravessou a oralidade e transpôs a barreira do tempo. Um dos primeiros registros dessa narrativa tão antiga é a versão oral dos camponeses franceses, transcrita em *O grande massacre dos gatos*, por Robert Darnton (1986). Posteriormente, o francês Charles Perrault criou a primeira versão escrita oficial da narrativa, que contava com uma moral explícita no final. Pode-se depreender que esse recurso abarcava um objetivo de entretenimento e ao mesmo tempo de ensinamento, conforme assinalam as experiências registradas da época.

Os contos, em sua forma oral, narrados por camponeses, tinham como fito o entretenimento. Eles eram narrados nos momentos de lazer em que os sujeitos se reuniam e, por intermédio deles, podiam representar ficcionalmente os seus desejos. Por outro lado, além de entreter, eles serviam de modelização para alguns procedimentos sociais e, assim, funcionavam como ensinamento. Os contos, antes da revolução burguesa, eram narrados por adultos para um público receptor, que era constituído por

adultos e também por crianças. Hoje, quando se fala de contos de fadas, tem-se a idéia de que se trata de um gênero específico para crianças e, com essa perspectiva, rasura-se boa parte da história de tal gênero e das especificidades que ele abarca.

Na versão da oralidade exposta por Darnton (1986), vemos que a menina não é nomeada ainda como Chapeuzinho Vermelho, mas o percurso da personagem é o mesmo da narrativa que conhecemos hoje e o seu encontro com o lobo é o clímax da história. Ela chega à casa da avó, onde o lobo já se encontra. O lobo diz a ela para comer a carne e beber o vinho que se encontra na cozinha e ela o obedece, mesmo com a advertência de um gato, que a chama de menina perdida. Na verdade, a carne que a menina comeu era a carne da avó, e o vinho era o seu sangue. Há, na versão dos camponeses do conto, a tragédia da mutilação da avó e a posterior cena de canibalismo, levada a efeito pela menina. Depois o lobo pede a ela para tirar a roupa, peça por peça, jogando cada uma das peças no fogo, e após isso ele ordena que ela venha deitar-se com ele. O famoso diálogo acontece e, ao final, ele a devora. A história acaba. Desnudamento e sangue – final trágico. Vemos, pelo enredamento, que a história modificou-se muito com o tempo, até chegar à versão mais amenizada do conto, dos Irmãos Grimm.

Charles Perrault publicou a sua versão de *Chapeuzinho Vermelho*, em 1695, em uma coletânea de contos que foi colhida da tradição oral. A coletânea tinha como título *Histoires ou contes du temps passés, avec des moralités* e como subtítulo *Contes de ma mère l'Oye* – os Contos da Mãe Gansa. Pelo título já se pode entrever que a perspectiva de ensinamento, recolhida da prática de narração das narrativas orais, permanece, entretanto outras condições mudaram, não somente a questão da materialidade: do oral para o escrito. É preciso lembrar alguns aspectos das condições de produção das narrativas perraultianas para que possamos depois fundamentar algumas críticas que teceremos acerca da leitura que Bettelheim faz dos contos desse autor francês.

Charles Perrault foi influenciado por uma sobrinha na escrita de suas narrativas. Essa sobrinha, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, que foi poetisa e romancista, teve um papel decisivo no teor de alguns dos contos do seu tio. A história dos *Contos da Mamãe Gansa* é circundada de polêmicas em relação à autoria: seria de Charles Perrault ou de seu filho, Pierre Perrault? De acordo com Marc Soriano (apud MENDES, 2000), a escritura da obra deveu-se a uma parceria: o filho escrevia e o pai aprimorava as narrativas, dando a elas a forma literária e enriquecendo-lhes a temática, muitas vezes problematizando-as. Mas o que não pode ser esquecido foi a participação de Mlle L'Héritier nos contos perraultianos. A sobrinha de Charles Perrault, juntamente com outras mulheres, constituíram o grupo das *Preciosas*, que foram chacoteadas por Molière, em suas peças teatrais, como: *As preciosas ridículas* e *As mulheres sabidas*.

Essas mulheres desempenharam a função, nos salões da época, de propalar os ideais que antecipavam o feminismo que depois o mundo conheceria, como a liberdade de idéias e a defesa por um espaço social e cultural mais digno para as mulheres. Vislumbramos nos contos de Perrault uma variedade de enredos que privilegiavam a moral ingênua – características dos contos populares; contudo, em alguns dos contos, como *Barba Azul*, *Chapeuzinho Vermelho* e *As fadas*, “as mulheres recebem prêmios e castigos especiais, que mostram como o sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal”. (MENDES, 2000, p. 90). Nesses contos, e também em *Pele de Asno*, que tem como temática o incesto, vemos denunciada a condição oprimida da mulher, à mercê do destino imposto pelos homens, destino na maioria das vezes bárbaro e agônico. Perrault, com *Barba Azul*, delata a situação das mulheres vitimadas pela violência física e moral dos homens. E, para pintar literariamente o enredo de *Barba Azul*, ele tomou como modelo maridos cruéis, que não eram escassos na velha França, como o senhor de Fayel, que assou o coração de sua esposa; ou na Inglaterra, como o Rei Henrique VIII, que, bem semelhante ao *Barba Azul*, matou cinco esposas e quase mata a sexta, Catherine de Parr (*apud* STAHL, 1989, p. 279-280). Nesse sentido, a condução que Perrault atribuía ao enredo de suas narrativas proporcionava para a sociedade denúncias sobre as atrocidades sofridas pelas mulheres. Para Mariza Mendes (2000, p. 50), “esse fato pode não ser uma prova do feminismo de Perrault, mas é um dos fatores que levam à conclusão de que foram as 'preciosas' as responsáveis pela publicação dos *Contos da Mamãe Gansa*.”

Pelo exposto, percebe-se que o público alvo inicial de Perrault era preferencialmente as mulheres e a opção por esse público dirigiu grande parte dos recursos utilizados por seu autor, como veremos no decorrer de nosso artigo. Mas é importante evidenciarmos, neste momento, que a primeira versão escrita da história por Perrault não conta com eufemismos em seu final. O lobo come a menina e depois, só aparece uma moral, que reforçará a idéia de que “sair do caminho” é perigoso. Vale lembrarmos também que a cena do lobo ordenando que a menina tire a roupa permanece. Perrault só retira o ato de desnudamento peça a peça, de *strip-tease* e a cena de canibalismo. Assim, temos mantidos os supracitados elementos em função do público que era esperado pelo seu autor. Atualmente, quando se fala em Perrault, em muitos estudos, fala-se de um escritor que escreveu histórias para crianças, o que é um equívoco, uma rasura na história dos contos de fadas.

O conto em estudo foi uma das histórias mais recontadas até hoje, ganhando várias versões, paródias, releituras, adaptações e estudos ao longo de séculos. *Chapeuzinho Vermelho* se tornou uma história diferenciada devido à diversidade de variações existentes:

Apesar de existirem diferentes versões, há poucas histórias similares à de *Chapeuzinho*. Os contos de fadas são extremamente repetitivos, uma leitura mais extensiva nesse território revela que uma mesma forma aparece, com variações superficiais, sobre vários títulos. Nesse sentido, *Chapeuzinho* é ímpar. (CORSO, 2006, p. 55).

Assim, a estruturação da narrativa de *Chapeuzinho Vermelho* foge ao esquema das outras narrativas dos contos de fada, uma vez que elas se caracterizam pela repetibilidade dos esquemas e temas. Um exemplo disso é o tema da mãe que morre, encontrado em *Branca de Neve*, *Gata Borralheira*, *Pele de Asno* e outras; ou o tema do irmão mais novo injustiçado; ou o esquema das três provações pelas quais o herói tem que vencer para alcançar seu final feliz. A narrativa de *Chapeuzinho* rompe, então, com essa repetibilidade; e talvez a sua singularidade seja o motor da intensa reprodutibilidade que ela desencadeia. Obviamente não se pode descartar também a curiosidade que seu tema gera: a iniciação sexual. Quer pela sua singularidade ou pelo seu tema instigante, o fato é que a história continuou – e continua – incitando novas reescritas ao longo dos séculos.

Em 1857, os Irmãos Grimm recontaram a história com a finalidade de atenuar seu conteúdo, tendo em vista a recepção do conto pelo público infantil. É preciso ressaltar que a versão dos Irmãos Grimm foi escrita sob determinadas condições de produção, e tais condições direcionaram os recursos que primavam pelo eufemismo da tragédia que a narrativa continha – na versão oral e na versão francesa de Charles Perrault.

Era uma época em que a revolução burguesa, já instaurada, agia em torno da reformulação da Escola – e da sociedade como um todo. Faltava mão de obra qualificada e a burguesia percebeu que era necessário modificar a escola, tornando-a mais funcional e aumentando a qualidade do ensino. Um dos aspectos falhos da antiga escola eram os livros que eram dados para a criança ler, pois traziam textos que não falavam do seu universo, do seu imaginário. Para esse intento, era necessário agir em prol de uma produção de textos que fossem coerentes com o universo infantil e, nesse contexto, foi criada a literatura infantil. No processo de constituição dessa literatura foram recolhidos os contos populares orais (alguns já registrados pela literatura escrita, como os de Perrault, na França), já que eles traziam na sua estrutura o simbólico, o mágico. Os Irmãos Grimm foram escritores que trabalharam nesse projeto; por esse motivo eles atenuaram os conteúdos, eufemizaram algumas temáticas, como no caso de *Chapeuzinho Vermelho*, em que temos a inserção da figura do caçador, cuja função é tirar Chapeuzinho e sua avó – vivas – da barriga do lobo e dar à história um final feliz. É importante destacar que os Irmãos Grimm retiram

a cena em que o lobo ordena que a menina tire a roupa antes de ir para a cama, existente nas versões oral e de Perrault.

Segundo Corso (2006, p. 53):

Desde essa narrativa de tradição oral – que consideramos a mais antiga –, passando por Perrault, até a história como é contada hoje – praticamente a versão dos Grimm –, os aspectos mais eróticos (em que Chapeuzinho se despe para entrar na cama do lobo-vovozinha) e canibalísticos (quando, antes de comer a menina, o lobo lhe serve a carne e o sangue da avó) foram sendo suprimidos, substituídos e suavizados.

Esse abrandamento acarretou outras mudanças no que diz respeito às condições de produção (considerando-se também condições de recepção e circulação) – o que determina o significado dos conteúdos e designa a interferência temporal do conto – bem como, e agora especificamente, o conteúdo que Chapeuzinho Vermelho levava para a avó em sua cesta, nas histórias dos camponeses franceses, do Charles Perrault e dos Irmãos Grimm.

Na primeira, a dos camponeses franceses, o conteúdo da cesta era pão e leite, alimentos esses que são representativos de fartura e sustento. Além disso, faz-se mister ressaltar que pela época em que a história era contada e tendo em vista que eram camponeses que a descreveram, remetendo assim a pessoas que vivem no campo, com atividade ligada à agricultura e pecuária; tais alimentos poderiam representar o sustento básico para alimentação e o fortalecimento da avó que estava doente, além de poder ser de fácil acesso na época, considerando os meios de produção da história na oralidade.

Na versão de Charles Perrault, o conteúdo da cesta levada pela menina é atinente a tortas e potezinho de manteiga. Aqui, pode-se ter uma leitura ambígua dos alimentos, tendo em vista que a torta poderia possuir dois significados; o primeiro e mais óbvio refere-se ao alimento com intuito de saciar a fome; além desse, pode-se depreender que há outro sentido implícito, e, dessa maneira, outra provável análise de torta estaria ligado à *menina torta* que desobedece a mãe e escolhe o caminho mais longo, além de dar ouvidos e se deixar levar pelas palavras do lobo, figura perigosa. O potezinho de manteiga pode, além de um produto alimentício, estar ligado à história dos camponeses franceses, sendo, portanto, um derivado do leite, tal como foi a história de Perrault, versão da oralidade que ganhou outra representatividade.

Segundo a versão dos Irmãos Grimm, os alimentos levados na cesta

para a avó são bolo e garrafa de vinho. Tais alimentos são ligados à questão das condições de produção em que a história foi escrita, tendo em vista que na Europa o vinho já era bebida bastante consumida e popularizada. O bolo foi um alimento introduzido que, de maneira consciente ou não pela escrita dos Irmãos Grimm, já sugeria um trocadilho com lobo, trocadilho esse que seria aproveitado por Chico Buarque de Holanda, em sua versão do século XX, a *Chapeuzinho Amarelo*.

Bruno Bettelheim, na leitura que faz das versões da história, simplifica dizendo que eram doces o conteúdo da cesta que a menina levava, tanto na história de Perrault: “Um dia, a mãe mandou Capinha Vermelha levar uns *doces* para a vovozinha que estava doente” (BETTELHEIM, 2002, p.104 – grifos nossos), quanto na dos Irmãos Grimm, “[...] quando Chapeuzinho Vermelho leva de novo *doces* para a avó”. (BETTELHEIM, 2002, p. 109 – grifos nossos). Todavia, os outros alimentos, supracitados e explicitados não podem ser negligenciados, tendo em vista que são significativos para a leitura, além de designarem determinado período de época e sentidos importantes para os leitores interpretarem.

Bruno Bettelheim tece ainda várias outras críticas sobre a produção do conto de Perrault, e afirma que esse escritor fez com que seu conto perdesse parte da sua atração, já que “fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte. [...] Assim, a imaginação do ouvinte não entra em ação para dar um significado pessoal à estória”. (BETTELHEIM, 2002, p. 122).

Se nos basearmos nesse comentário, faz-se importante questionar o que, para Bettelheim, constitui uma metáfora. Segundo apanhado histórico realizado por Paula Mendes (2009), metáfora já foi entendida por diversos prismas. Desde a época dos clássicos são definidos significados para tal expressão. Para Cícero, Horácio, Longinus e Quintiliano essa era uma forma nobre para embelezamento da linguagem vulgar. Com os românticos, no entanto, metáfora assume outros parâmetros estéticos:

A metáfora não se pode reduzir ao seu efeito de ornamentação porque ela é antes de mais uma maneira de pensar e de viver, uma projeção imaginativa da verdade. A função essencial da metáfora reside, assim, na expressão da imaginação. Para Coleridge, o conceito de metáfora é definível como "*imagination in action*". A metáfora é, deste modo, indissociável da linguagem no seu todo. (MENDES, 2009).

Nessa perspectiva, temos que a metáfora é uma projeção

imaginativa da verdade, e, diante disso, é possível uma contra leitura à análise feita pelo psicanalista. Ao contrário do que afirma Bettelheim, a opção por esse recurso do texto de Perrault dá possibilidades de leituras ao lobo, uma vez que lê-lo como representação da figura masculina é uma forma de entender o imaginário por meio de experiências reais. Visto que as interpretações são mutáveis de leitor para leitor, relacionaremos, então, os sentidos possíveis para o texto com as condições de recepção da época. No momento de criação e circulação do texto, vigorava a questão feminista, por isso a leitura recorrente do lobo como o homem sedutor (inclusive na moral escrita por Perrault).

Se tivermos, porém, a mentalidade de que o texto poderá ser lido em diferentes épocas, conseguiremos conceber a figura do lobo com outras leituras, que se adequarão ao contexto histórico-social no qual o receptor do conto está inserido. Isso só é viável, porque Charles Perrault não delimita o sentido da história, ampliando as leituras através da utilização do recurso metafórico. Tal afirmação pode ser justificada pela seguinte passagem:

Lakoff e Turner afirmam ainda que, para entendermos um poema [ou demais textos literários], precisamos de conhecimento de mundo. Conhecimento que adquirimos dia-a-dia e sem o qual não poderíamos dar sentido a determinados poemas porque metáforas convencionais dependem de conhecimento convencional: para conhecermos um domínio alvo em termos de um domínio fonte, precisamos de conhecimento apropriado do domínio fonte. (LAKOFF e TURNER *apud* ANDRADE, 2008, p. 43).

No trecho acima fica claro como os conhecimentos de mundo influenciam na interpretação do texto literário e, dessa maneira, podemos confirmar o que foi dito anteriormente: as metáforas dão liberdade interpretativa para o leitor, pois ele construirá seus próprios significados do texto, baseando-se em seus conhecimentos prévios. Portanto não ocorre nenhuma limitação da imaginação ou de ordem interpretativa e, conseqüentemente, acreditamos ser inconsistente a afirmação do crítico sobre o obstáculo criado pela metáfora.

Outro ponto representativo para a questão da metaforização é referente ao seu sentido etimológico, que pode ser interpretado, como postula Mendes (2009), da seguinte forma: “figura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e idéias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos”. Assim podemos atestar para o fato de o lobo, nas versões da história (não só na de Perrault), possuir características masculinas, e a partir

disso deprender como essas características se apresentam e seus possíveis significados nas três versões aqui apresentadas. A metáfora, como evidencia Paul Ricoeur (2005, p. 228) “denota a distância entre a letra e o sentido virtual, e conota todo um regime cultural”, e por isso o espaço da linguagem metafórica é um “espaço conotado”. Nesse sentido, a opção por uma linguagem fortemente metafórica faz com que o conto de Perrault ultrapasse os tempos e revigore seus sentidos sempre.

No conto de Perrault, o diálogo entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo possui marcas de sexualidade e a figura do lobo nos remete à figura masculina:

– Minha avó, como você tem braços grandes! / – É pra te abraçar melhor, minha filha. / – Minha avó, como você tem pernas grandes! / – É pra correr melhor, minha menina. / – Minha avó, como você tem orelhas grandes! / – É pra escutar melhor, minha menina. / – Minha avó, como você tem olhos grandes! / – É pra ver melhor, minha menina. / – Minha avó, como você tem dentes grandes! / – É pra te comer. (PERRAULT, 1987, p. 17).

Nas palavras de lobo, também podemos verificar marcas de sedução sexual, pois este se utiliza de frases como: “para te abraçar melhor”, “para te ver melhor”, “para escutar melhor”, “para correr melhor”, “para te comer”. De acordo com essa análise, podemos afirmar que Perrault constrói um diálogo com intenções sexuais e que o lobo representa um homem sedutor.

No conto dos Irmãos Grimm, embora não seja tão explícito como no de Perrault, a questão sexual também está presente no diálogo entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo. Essa afirmação pode ser confirmada nas seguintes frases no diálogo:

– Vovozinha, por que essas mãos tão grandes? / – Para que eu possa agarrá-la melhor! / – Mas, vovozinha, por que essa boca tão grande? / – Para que eu possa devorá-la melhor! (GRIMM, 1987, p. 19).

O psicanalista Bruno Bettelheim, em seus estudos, afirmou:

Enquanto no relato de Perrault a ênfase recai sobre a sedução sexual, na estória dos Irmãos Grimm dá-se o oposto. Nela, não se menciona nem direta nem indiretamente nenhuma sexualidade: isso pode ser sutilmente implícito, mas, essencialmente, o ouvinte

tem de completar a idéia, para compreender a estória. (BETTELHEIM, 2002, p. 128).

A partir dessa afirmação de Bruno Bettelheim, podemos verificar que o psicanalista se equivocou quando disse que no conto dos Irmãos Grimm não há marcas de sedução sexual nem direta nem indiretamente. Quando lemos o diálogo entre os personagens, logo entendemos que o lobo quer seduzir a menina e, assim como no conto de Perrault, o lobo também representa a figura masculina.

Entendemos que as versões desse conto, por mais que reforcem a puerilização da menina, por mais que amenizem a tragédia final, nunca deixarão de sugerir o efeito de um sentido que é fortíssimo no conto, o da iniciação à sexualidade. O próprio título do conto demarca uma simbologia que aponta para isso: o chapéu, que é vermelho, cor da paixão e também do defloramento.

Considerando a versão dos camponeses franceses, esse é o conto que mais possui marcas de sedução sexual. Nele há um jogo de sedução que é feito entre o lobo e Chapeuzinho Vermelho. Durante o diálogo é perceptível tal jogo, pois, para cada peça de roupa que a menina tira, ela pergunta ao lobo onde colocar a peça.

O corpete é usado para cobrir seus seios, saia e anágua para cobrir suas partes íntimas e por último as meias que protegem os pés. Quando a menina se deita na cama com o lobo e inicia suas perguntas e o lobo as responde, então se torna claro que o lobo representa a figura masculina.

Chapeuzinho percebe que a vovó (lobo) é peluda e o lobo afirma que os pêlos são para aquecê-la. Em seguida, a mesma percebe que a avó (lobo) possui ombros largos e ele afirma que são para carregar lenha. Pêlos e ombros largos remetem à figura masculina, visto que são atributos consideráveis nos corpos dos homens. Além disso, o fato de ele mencionar um trabalho realizado por ele, também é uma alusão aos homens, pois o trabalho de carregar lenha é atribuído geralmente aos homens da família.

Estando o lobo presente tanto na casa da avó quanto no caminho entre a casa da mãe e avó de Chapeuzinho, partimos para um equívoco cometido por Bettelheim ao falar sobre esse caminho escolhido por Chapeuzinho Vermelho na versão dos camponeses franceses. Em *A psicanálise dos contos de fadas*, o autor afirma que a garota lida com a ambivalência infantil que, nesse caso, se refere ao princípio de viver pelo prazer ou pela realidade. Desse modo, segundo o autor, na versão dos camponeses franceses, os dois caminhos que Chapeuzinho pode escolher – o das agulhas ou o dos alfinetes – estão atrelados a essa ambivalência, sendo o caminho das agulhas relacionado com o caminho do prazer e o dos alfinetes com o da realidade. No entanto, constatamos uma contradição quando Bettelheim afirma que a garota opta pelo caminho dos alfinetes,

tendo em vista que, na versão dos camponeses franceses, o caminho seguido por ela é o das agulhas, como podemos ver no seguinte trecho:

- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

- O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa.

(DARNTON, 1986, p. 22).

Observamos, então, que afirmar que Chapeuzinho Vermelho optou pelo caminho dos alfinetes pode trazer ao conto um efeito contrário ao o que é transmitido pela versão dos camponeses. Se a garota escolhe o caminho das agulhas, segundo o próprio Bettelheim, ela escolhe o caminho do prazer e não da realidade, já que este está relacionado ao caminho dos alfinetes. Dessa forma, a escolha da menina é de fundamental importância para a revelação de sua desobediência, que consiste em desviar-se do caminho que lhe fora ordenado para aventurar-se no caminho do prazer e, portanto, afirmar a escolha contrária é o mesmo que assegurar-se da obediência de Chapeuzinho ao caminho que sua mãe lhe pedira para seguir.

Outra questão relacionada às agulhas e alfinetes é a representação que possuem em seus serviços (utilidades). O alfinete é utilizado quando queremos pregar algo em alguma coisa. Portanto, o seu serviço se restringe a ficar parado em determinado lugar, o que pode ser entendido que seu trabalho é pouco, tranqüilo, estático e não cansativo. Já a agulha, ao trabalhar por entre os panos, situando a linha por entre estes, sabe quando deve seguir em frente e quando deve virar à direita ou à esquerda, ou quando simplesmente é preciso fazer um caminho não condizente com o imaginado primeiramente. Ela não fica parada e sim desbrava seu caminho, fazendo-o de forma impetuosa e acumulativa. Por conseguinte, depreendemos que o caminho das agulhas seria o caminho mais difícil, e o dos alfinetes o mais fácil. Como já afirmado, Chapeuzinho escolhe o das agulhas, e isso mostra que ela está ciente dos seus atos, e uma possível tendência a desobedecer a sua mãe. Bettelheim, infelizmente erra primariamente – quanto aos objetos e quanto aos sentidos que eles desencadeiam.

Tendo em vista a importância dos personagens tanto quanto a história apresentada nos contos, a moral não é menos valorizada. Na versão de *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, encontra-se a seguinte moral:

Vimos que os jovens, /Principalmente as moças,
/Lindas, elegantes e/ educadas, /Fazem muito mal em
escutar /Qualquer tipo de gente, /Assim, não será de

estranhar /Que, por isso, o lobo as devore. /Eu digo o lobo porque todos os lobos / Não são do mesmo tipo. /Existe um que é manhoso /Macio, sem fel, sem furor. /Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator, /Persegue as jovens moças /Até em suas casas e seus aposentos. /Atenção, porém! / As que não sabem / Que esses lobos melosos /De todos eles são os mais perigosos. (PERRAULT, 1987, p. 18).

Bettelheim se posiciona contrário à moral evidenciada por Perrault. O psicanalista diz que Perrault não desejava apenas entreter o público, mas também dar uma lição de moral. Afirma ainda que esta, juntamente com um texto metaforizado, deixa o conto admonitório, ou seja, com um tom de advertência. Ele diz:

Mas o relato original de Perrault continua com um pequeno poema no qual propõe uma moral a ser deduzida: que meninas bonitinhas não deviam dar ouvidos a todo tipo de gente. Se o fazem, não é de surpreender que o lobo as pegue e devore. Quanto aos lobos, eles aparecem com todos os tipos, e entre eles os lobos gentis são os mais perigosos, especialmente os que seguem as mocinhas nas ruas, até mesmo à casa delas. Perrault não deseja apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos. Por isso é compreensível que ele os modificasse de acordo com o que desejava. Infelizmente com isso, tirava muito do significado dos contos. (BETTELHEIM, 2002, p. 122).

Após essas considerações, Bettelheim discute o valor do conto de fadas para a criança, dizendo que um conto de fadas, no qual o autor detalha os significados, não tem valor nenhum para as crianças. Diz ainda que Perrault fez pior, pois além de detalhar os significados, ele os reelaborou.

Em contrapartida, Bettelheim postula que a versão de Chapeuzinho Vermelho dos Irmãos Grimm aborda alguns problemas que meninas, em idade escolar, possuem, como as questões edípicas no inconsciente. O psicanalista afirma que os alemães Grimm colocam na voz da mãe de Chapeuzinho um aconselhamento para ela não desviar de seu caminho. E que esse elemento constrói melhor os significados interpretativos no leitor-criança.

Em nossa análise da moral escrita por Perrault, consideramos que os significados não são encerrados. Concordamos com o tom da advertência da moral, porém consideramos que a metaforização presente no conto também se repete na moral, o que leva o leitor a participar da

construção de inúmeros sentidos. A própria disposição de como é colocada a moral, mostra o caráter simbólico-semântico utilizado por Perrault, visto que é a moral construída em versos, em formato poético, o que reafirma o caráter de “texto-aberto”, com valores que só o leitor, com sua memória social e discursiva, será capaz de construir.

O que Bettelheim não considera, também, é que o público leitor de Perrault não era composto por crianças e, sim, adultos, principalmente mulheres, como evidenciamos anteriormente. Logo, o que podemos observar é que mesmo existindo uma moral, ela possivelmente não era destinada ao público infantil. Então, não faz grande sentido, Bettelheim discutir o valor do conto de Perrault para crianças.

Mas, mesmo supondo que, hoje, por exemplo, o conto de Perrault tenha como leitores o público infantil, a narrativa não teria significados prontos, as lacunas deixadas pelo escritor confirmam o caráter de significados em aberto. Por exemplo, Bettelheim faz uma crítica de que, no conto de Perrault, ninguém adverte Chapeuzinho sobre a escolha de seus caminhos. Essa lacuna deixada pelo autor é que faz com que o leitor construa os seus próprios entendimentos, interpretações.

Bettelheim aprova o conto dos Irmãos Grimm pelo fato de este não tem uma moral explícita, e, segundo o psicanalista, alguns direcionamentos feitos pelos alemães colaboram na formação do caráter da criança, principalmente de meninas com problemas edípicos na puberdade. Em nossa análise, acreditamos que, mesmo que o conto dos Grimm não tenha uma moral explícita, é muito mais pedagogizante do que o de Perrault, visto que os Irmãos Grimm direcionam os significados da narrativa e “solucionam” o problema ao final do conto, limitando a imaginação do leitor. Já a moral metafórica de Perrault deixa maiores lacunas que ficam a cargo imaginativo de quem lê. Na versão dos Irmãos Grimm, a moral aparece explicitamente colocada no último pensamento da menina no enredo, que se elabora como fecho do conto. Nesse caso, entendemos que a moral, colocada como expressão da própria menina, tem um efeito enormemente moralizador.

Seguindo o objetivo de nosso trabalho, importante se faz ressaltar que o texto literário, pertencente ao gênero contos de fadas, em questão, não é de forma alguma um texto fechado. As apreensões que são realizadas – e que ainda podem vir a ser – só confirmam essa questão. Afirmamos que a análise bettelheimiana não permite uma visão sistêmico-social da literatura, porque esse sistema integra redes sociais que refletem na diversidade discursiva presente nas diferentes épocas da história. Bruno Bettelheim realiza uma análise mais voltada para a psicanálise do que para a literatura, desconsiderando as metáforas, a polissemia e a própria historicidade dos contos. E isso ocasiona um déficit em seu texto, visto que, segundo Pêcheux (apud FERNANDES, 2008, p. 16):

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe “em si mesmo” [...] mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras são produzidas.

É por isso e para isso que a literatura se faz presente. A sua compreensão não pode em momento algum descartar as visões propostas pela Análise do Discurso, pois existe muito dos aspectos sociais e ideológicos presentes nas palavras proferidas e registradas em nossas conversas diárias ou nas páginas de um conto de fadas. Portanto “os discursos devem ser pensados em seus processos histórico-sociais de constituição”. (FERNANDES, 2008, p. 17). Os contos de fadas, por sua vez, apresentando diversas versões, paródias, releituras, adaptações só demonstram a riqueza de contextos dentro do universo interpretativo que o conto pode oferecer.

A análise de Bettelheim, no entanto, desconsiderou a polissemia dos textos, seu friccionar com a história e seus dobramentos de sentidos. Desconsiderou que a literatura é um “efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito”. (PÊCHEUX, 1987, p. 51). A análise realizada pelo psicanalista desconsiderou os públicos implícitos de Perrault e dos Irmãos Grimm e preferiu ir pelo caminho equivocado de que, por conter uma moral, os contos de Perrault são mais moralizantes e os dos Grimm, menos. E as versões de Perrault e dos Irmãos Grimm recitam o mito, “sempre”, dos contos inominados, anônimos, cada uma sendo fruto do meio que a desencadeiam e reproduzindo e reinventando seus sentidos.

Referências

- ANDRADE, V. L.V. *Sobre a identidade da metáfora literária*. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio. Certificação Digital número 0610586. Rio de Janeiro, 2008.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

- FERNANDES, Cleudemar. *Análise do Discurso: Reflexões introdutórias*. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2008.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Verônica Kühle. Porto Alegre: Kuarup, 1987.
- MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MENDES, Paula. Metáfora. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9 disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Data de acesso: 25/10/2009.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et. al. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2 ed. Campinas: Pontes, 1987.
- PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- STAHL, P. J. A vida e a obra de Perrault. In: _____ (Org.). *Contos de Perrault*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

O TERRITÓRIO COMO PROTAGONISTA DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Rôssi Alves Gonçalves (UFF)¹

Resumo: A considerada literatura canônica, há algum tempo, tem o seu espaço, dividido com uma produção literária oriunda de áreas menos nobres, realizada por atores, na maioria das vezes, despossuídos de capital sociocultural e que tematizam, em seus textos, com todas as nuances, as condições culturais dos espaços em que vivem. Há que se atentar, ainda, para a expressiva movimentação ocorrida na categoria autor. Ou seja, reviravolta evidenciada não apenas no lugar que sempre coube à literatura periférica, mas também na ordem de elocução: o personagem, cansado de ser espectador de sua história, torna-se autor.

Palavras-Chave: autoria, cânone, periferia

Abstract: The so called canonical literature, for some time now, divides its space with a literary production that comes from less noble areas, performed by actors, in most of the times, without socio-cultural background and they use their own cultural conditions as themes for their writings. Something that also needs attention is the expressive movements occurred in the author's category - that is - a turnaround happened not only in the place that was always from the peripheral literature, but also in the level of elocution. The character, tired of being a spectator of your own story, becomes an actor.

Keywords: authorship, canon, periphery

Introdução

Por sub-urbanidade deve-se entender aquilo que está abaixo do urbano, do visível, do que é cidadão. É o que não é urbano. A sub-urbanidade não está restrita ao subúrbio, às cercanias, uma vez que é

¹ Docente da Universidade Federal Fluminense.

possível encontrar sub-urbanidade em diferentes regiões das cidades. Um mesmo bairro, uma mesma avenida, o mesmo centro da cidade pode comportar diversos aspectos, e, entre eles, o sub-urbano.

Nas grandes cidades, principalmente, há algumas décadas, com o avanço da pobreza e a falta de opções razoáveis de moradia, ficou praticamente impossível definir o espaço da vivência de excelência e de carência. É bastante comum que a área nobre abrigue uma rua, um morro, uma favela onde a sub-urbanidade se dê explicitamente.

No Rio de Janeiro, é, sobretudo, nos subúrbios que se encontra o maior número de não-cidadãos, de indivíduos não visíveis, sem direitos políticos respeitados. Entretanto, na zona sul, área nobre ocupada por favelas e morros, há uma enorme quantidade de sub-urbanos. A sub-urbanidade é, também, um modo de vida do qual é difícil escapar.

A literatura, mais propriamente a partir dos anos 90, com as suas formas de difícil definição diante das mais tradicionais e reconhecidas, tornou-se responsável por uma significativa parcela de adesão de não-cidadãos em busca de alguma cidadania. Com textos que enfatizam a vida na prisão ou o submundo, pessoas fora do mundo cultural e intelectual, excluídos até mesmo do mundo social, estão ocupando o meio literário. É o acontecimento dos relatos de testemunho que proliferam atualmente, principalmente depois da publicação de **Estação Carandiru**, de Dráuzio Varella.

O foco dessa produção é uma leitura engendrada no sub-urbano, a força expressiva que o território vem revelando e a conseqüente inclusão dos seus atores e trabalhos no seletivo grupo cultural dos grandes centros urbanos.

O território como personagem

Em tempos em que as fronteiras são tomadas como sinais móveis, de uma era elástica, é interessante observar como o território – não apenas aquele cambiante, mas o definido, segregado, excluído, com desenho próprio – ganhou contornos de protagonista nas narrativas atuais. O geógrafo Milton Santos (2000, p. 79), em **Por uma outra globalização** apresenta o território como um reflexo da sociedade:

Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade.

È verdade que o espaço sempre teve marca cativa nas letras que

versam sobre o urbano, as favelas e morros, mas nada que pudesse ser comparado à importância adquirida nas obras que, mais propriamente no fim de século passado, começaram a surgir nas estantes mais atentas ao novo olhar sobre as margens. Autores até então desconhecidos ou conhecidos por apenas seus pares, sem nenhuma visibilidade no meio editorial, despontaram, despertando o olhar para essa produção periférica e, com isso, inaugurando caminho para outros.

É bem provável que qualquer lista (canônicas ou não, as listas permanecem) apresentasse, como os mais laureados, estes autores - Luiz Antonio Mendes, Ferrez, William da Silva, Esmeralda Ortiz -, sem citar os diversos nomes que compõem a coletânea de textos de detentos do extinto Carandiru – ao todo, 15 escritores.

Esses autores, entre alguns outros, conseguiram editora para seus textos, divulgação, atenção por parte da mídia e razoável vendagem, num momento em que, pelo menos no circuito literário, a fala da periferia ainda não era um lugar certo.

Pode-se atribuir ao jornalista Zuenir Ventura, com *Cidade partida*, o princípio de uma legitimação das periferias, o que, nos últimos anos, só tem crescido. A ponto de questionar-se se à essa produção, antes marginal e alternativa, ainda cabe a nomenclatura de **produção da exclusão**.

Produção da exclusão, indubitavelmente, foi uma identificação correta até certo tempo, em que o produto cultural dos meios mais carentes só circulava neste meio. Excluídos da mídia, do mercado, com pouco ou nenhum recurso, muitos artistas e escritores estavam alijados do mundo cultural, principalmente, porque já sofriam a segregação social. E mostrar que havia arte nos morros e favela, sem ser o samba poético, era uma proeza. Simplesmente, porque praticamente não havia interlocutor fora da comunidade. Daí que o termo exclusão esteja precisando ser reavaliado, uma vez que as últimas décadas iluminaram a periferia, transformando-a em um lugar político e, por que não, cultural, que deve ser consumido sem incorrer no risco de ser mal visto.

Isso porque ao longo dos anos 90, fez-se mais ressonante a voz oriunda das periferias. E ao que parece, tal acontecimento agradou a um determinado público, ávido por uma literatura que buscasse outros focos, e, também, passou a ser contemplado por alguns setores da crítica, ganhando espaços visíveis em livrarias e outros importantes veículos de divulgação da arte literária dita de qualidade.

O autor sub-urbano ganhou, assim, um status de autor da periferia e voz que busca não somente o reconhecimento profissional, mas, também, divulgar uma identidade outra, diversa daquelas apresentadas pela voz *dos de fora*.

Entre os de fora, o nome mais notável é o de Rubem Fonseca. Esse autor, durante muito tempo, foi o maior tradutor da vida na marginalidade:

periferia, violência, exclusão sempre estiveram presentes em seus textos. E por muito tempo o conhecimento que se tinha, via ficção, da vida fora da ordem sociocultural, foi passado por ele e seus seguidores.

Mas quando o mercado permitiu-se olhar para a favela e vislumbrou um bom filão, os muitos autores do cânone buscaram outros temas, outras incursões. A periferia já estava se narrando. E num discurso ácido demais para os acostumados com o mundo cão ficcionalizado.

Detentos, despossuídos, artistas fazem da arte um canal de comunicação com o segmento cidadão da sociedade. Letras, sons, movimentos corporais buscam contato com a outra esfera da cidade, a que é urbana, e fazem dessa relação um outro meio de sobrevivência e uma forma de inaugurar uma nova história:

(...) esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a idéia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20).

Um dos motivos que embala o objeto eleito no momento é, sem dúvida, o crescimento vertiginoso da violência urbana. O debate sobre o caos urbano, a partir dos anos 80 favoreceu a transformação da violência, da miséria, das comunidades em produto cultural que deve ser consumido. Se não pra fruição, ao menos para tentar compreender o desajuste social.

Cidades como Rio e São Paulo, sobretudo, tornaram-se palco para a guerrilha de traficantes, menores infratores, entre outros. Dada a inércia do poder público e o recrudescimento das técnicas criminosas, a população passou a buscar formas de se proteger e de entender o caos social das últimas décadas. Nessa ânsia, elegeu as comunidades e seus moradores como antagonistas. Ao mesmo tempo em que os colocava como objeto principal dos muitos debates e palestras que intentavam refletir sobre a desordem social.

Entretanto, ao realçar o território, a literatura e outras áreas vêm conseguindo evidenciar aspectos pouco visíveis, como o talento para a escrita, os sinais da vida cotidiana, as possibilidades de libertação. É uma área de excelência para o ator sub-urbano:

Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2000, p.114).

Assim, o território apareceu na literatura feita por oriundos das comunidades. E apesar desse tema já ter sido explorado, exaustivamente, o espaço de vivência apresenta-se, nas narrativas aqui, com matizes perturbadores, singulares.

Em **Capão pecado**, Ferrez apresenta o “fundo do mundo”, sua favela Capão Redondo. Os personagens, as histórias, as dores e misérias típicos daqueles que habitam as áreas mais carentes das grandes cidades estão nessa sua fala. **Manual prático do ódio**, o livro seguinte, não obstante não apresentar Capão Redondo, é toda e qualquer favela que está ficcionalizada ali. Com todas as nuances, desacertos, violência, trapaças e mortes.

Ocorre nesses textos marcados pelo território, uma fala carregada de **meu lugar**. Lugar de afirmação de uma cultura, de uma identidade, mas também lugar que reclama assistência, que expõe e expia as culpas. O território, sabe-se, pode ter formas múltiplas, miniaturizar-se, permear outras e outras áreas, geograficamente, distantes; pode, conforme fica evidente nos textos recentes, ser uma comunidade, uma rua, um canto, uma cela. Assim, nas produções de Ferréz, autor da desfavorecida Capão Redondo, comunidade de São Paulo, é toda a favela que participa como a **sua quebrada**; em **Letras de liberdade**, produção de detentos do extinto Carandiru, é a cela, muitas vezes, o único espaço a ocupar as narrativas:

Começava, assim, uma via-crúcis nesse escuro túnel que é o sistema prisional do Estado. Em abril de 1976, fui enviado à Penitenciária do Estado. Na época, minhas condenações somavam 50 anos de reclusão e respondia a outros oito processos. De lá até hoje andei pelos seguintes presídios (...). (SILVA, 2000, p. 63).

A narrativa de Luiz Antonio de Oliveira Campos percorre inúmeras penitenciárias, de onde sai o material para seu texto. O mesmo uso do espaço prisional faz a maioria dos autores da coletânea **Letras de liberdade**. A favela, a prisão, a cela é o cenário, único às vezes, dos relatos desse livro. E apesar de ser o cenário central para a maioria dos autores, a diversidade de relatos é perturbadora, instigante, dolorosa, fecunda o suficiente para evitar que o leitor caia no tédio.

Esse novo lugar de elocução trouxe às produções uma questão nada nova, mas, agora, bastante acentuada – as **impurezas** do gênero. Ficção, documento, relatos, cantigas de lamento, a classificação dos textos fica perturbada, uma vez que o discurso é sobre o **quintal**, as dores, o cotidiano do autor. São muito auto-referenciais.

Há, assim, nas narrativas, os tipos mais comuns dos subúrbios, como o desempregado, a criança que tem que trabalhar e não frequenta a

escola, a família que sobrevive com base em antigos valores, a vítima da bala perdida, as agruras de viver encarcerado, a dor das ausências... O desenvolvimento diário do território é fundamental para que os autores costurem suas críticas aos bem-nascidos, aos governantes, à polícia e até aos moradores. E sempre se valendo de variadas técnicas discursivas, recursos, como fotos, letras de rap, poemas, lamentos, ficção.

A questão da autoria

Tradicionalmente, são os críticos literários de importantes jornais e revistas que determinam a qualidade ou não de uma obra. E é típico da maioria desse segmento, bem como do meio acadêmico, definir, como de qualidade, o texto que vem marcado pela assinatura célebre.

A questão “quem está falando” é ainda de suma importância e remete ao célebre texto de Roberto Da Matta (1990, p. 146), **Você sabe com quem está falando?** em que o autor faz um apurado estudo sobre as situações nas quais a expressão é utilizada. Observa que é uma utilização considerada antipática até mesmo por aqueles que fazem uso constante dela. Todos condenam a prática, mas, na primeira oportunidade, utilizam-na, sem pudor.

O “você sabe com quem está falando” sobre não ser motivo de orgulho para ninguém – dada a carga considerada antipática e pernóstica da expressão – fica escondido de nossa imagem (e auto-imagem) como um modo indesejável de ser brasileiro, pois que revelador do nosso formalismo e da nossa maneira velada (e até hipócrita) de demonstração dos mais violentos preconceitos.

Um texto com a marca do autor famoso é, no mínimo, um texto que deve ser consumido. Dessa forma, é interessante observar como se deu a expansão dos veículos formadores de opinião, o que favoreceu a inclusão de nomes sempre ignorados.

Como, então, responder, na recente literatura da sub-urbanidade, à questão analisada por Da Matta? Como apresentar o autor (penso na **função autor** elaborada por Foucault (1992, p. 44), em uma área discursiva que data de tão pouco tempo? Afinal:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (...) ele exerce relativamente um certo papel: assegura uma função classificativa (...) indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e

passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

Como os autores da sub-urbanidade não apresentam, ainda, um conjunto de obras para que possam ser estabelecidos os critérios de construção de um autor de que nos fala Foucault, é preciso recorrer a um conjunto formado por todos os novos autores e, a partir disso, valorar a obra. Ou seja, por ser uma tendência recente, ainda, a construção da unidade é dada em relação ao conjunto de produção que diversos autores têm realizado; e não sobre a produção individual. Quando se fala em literatura de sub-urbanidade, pensa-se em Ferréz, Luiz Alberto Mendes, detentos do Carandiru e em outros produtores de obras que, atualmente, são responsáveis por uma remodelagem da literatura urbana.

Cidade partida, de Zuenir Ventura, e **Estação Carandiru**, de Dráuzio Varella, são marcos inegáveis na nova visada sobre a produção literária vinda de espaços menos favorecidos. Isso, porque, nos anos 90, período em que os textos citados foram lançados, não havia muitas possibilidades de divulgação e produção de obras de autores fora do meio sociocultural privilegiado. A partir do sucesso dessas narrativas e do aval que representavam dois nomes importantes da cultura brasileira elegerem, como objetos, lugares como uma favela e um presídio estigmatizado, houve considerável busca e aceitação por diversas formas de expressões culturais que pusessem em cena o sub-urbano.

Funk, rap, teatro, cinema foram formas que também se voltaram para as “classes perigosas”, na definição de Louis Chevallier. A mídia, embalada por esse sucesso, cedeu aos produtores relevantes espaços. Outros meios legitimadores logo surgiram, como festivais literários, programas de tevê e até a Academia tentou se adequar a então recente onda **do deixa o excluído falar**.

Aos poucos, a fala periférica invade as áreas nobres e tenta fixar um lugar que parece estar sempre em negociação. Entretanto, este não se mostra um lugar ruim, tendo em vista não significar acomodação nem submissão, mas estado constante de alerta. É Stuart Hall (2003, p. 255), em **Da diáspora**, quem argumenta:

Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre

posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.

A cultura do sub-urbano encontra-se neste momento em combate, às vezes, conquistando lugares, reconhecimento e, sempre, precisando provar a sua qualidade, o seu compromisso com uma cultura que se quer respeitada.

Referências

- DA MATTA, Roberto. *Carnavais , malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- HALL, Stuart. *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*. (Org. Liv Sovik). Belo Horizonte: UFMG/Brasília/ Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SILVA, Carlos Eduardo. **Letras de liberdade**. São Paulo: Madras, 2000.
- VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LAVOURA TRÁGICA NASSARIANA

Maria José Cardoso Lemos (UERJ)¹

Resumo: O presente ensaio visa articular a questão do arcaico com a noção moderna de tragédia no romance “Lavoura arcaica” de Raduan Nassar.

Palavras-chave: arcaísmo, tragédia, Raduan Nassar.

Abstract: The present essay seeks to articulate the notions of the archaic and that of modern tragedy in the novel “Lavoura Arcaica”, by Raduan Nassar.

Keywords: Archaism, tragedy, Raduan Nassar

O romance *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, publicado em 1975, foi recebido com grande entusiasmo pelo crítico Alceu de Amoroso Lima, que o denominou de *Lavoura trágica*. A partir deste mote, pretendo apontar algumas relações entre a tragédia e a idéia do trágico com esse verbo arcaico.

Mas além da tragédia e do arcaico, o romance aqui em questão, se constitui como um feixe de relações culturais híbridas, com entrelaçamentos diversos como a Bíblia, o Alcorão, a literatura moderna – vários escritores são citados sem aspas. Pode-se aproximá-lo da concepção de romance polifônico concebida por Bakhtin, onde vários discursos e vozes se perpassam sem que alguma delas predomine, aproximando da mesma relação entre discursos como *dissoi logoi* que aparecem na tragédia clássica, assim como da idéia de trágico desenvolvida por Nietzsche.

Na tragédia, o homem e a ação humana se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não podem jamais ser fixados nem esgotados. Nesse ponto, o romance em questão se aproxima bastante da ambigüidade trágica, tanto na sua estrutura, como no perfil altamente contraditório de seus personagens, como também pela utilização de uma linguagem poética excessiva, musical, semi-hermética utilizando-se repetidamente de

¹ Docente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

palavras e expressões que variam e proliferam incessantemente sentidos outros.

Assim, nessa nossa leitura, a tragédia e o trágico anunciam o perspectivismo – não como movimento diferencial, mas que difere sobre seu próprio olhar, sobre a própria interpretação, repetições contínuas, sem envio nem a um antes nem um depois, para presentificar nesse movimento a diferenciação do ser como devir, como significações nômades, deslizando entre valores, sem esquecermos que a verdade do gesto interpretativo é o lugar ético, o lado vital da interpretação.

Apolo e Dioniso

Como reescritura livre e radical da parábola do filho pródigo, o texto nassariano conta a história do adolescente André, que movido pela paixão por sua irmã Ana, comete o ato incestuoso, e sendo depois rejeitado por esta, abandona a casa. Seu irmão mais velho e representante do pai é encarregado de convencê-lo a retornar, mas André se revolta também contra os preceitos do patriarca.

Assim, ele retorna como Dioniso: estrangeiro, excêntrico, errante, mas quer seu lugar - ele quer não só ser aceito, mas ser o escolhido para substituir o pai e ficar nesse não-lugar errante/estável. André incorpora esse deus epidêmico e quer espalhar seu culto, a alteridade, o lado obscuro, e os primeiros escolhidos como devotos são os irmãos mais novos – Ana e Lula, “cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim” com os quais mantêm uma relação íntima – o incesto – um vínculo com o divino na própria vida humana; se o pai prega a união da família, ele quer uma união total.

O pai, Iohána, encarna Apolo com suas características típicas: autocontrole, capacidade de raciocinar, afastado do mundo das paixões: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas [...] que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado”. (NASSAR, 1997, p. 56). O papel do pai é de manutenção da ordem hierárquica em que os homens estão no lugar que lhes cabe e as mulheres ficam em casa.

Cabe, portanto, a Dioniso/André, “guardião zeloso das coisas da família”, promover uma união radical de todos trazendo para a luz paterna o lado obscuro, e fazê-lo “conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja” (NASSAR, 1997, p. 45), e apresentar ao pai o mundo desregrado das mulheres. Os sermões do pai funcionam também como oráculos que predizem, como o Maktub, o destino. É ele quem denuncia: “ai daqueles que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue” (NASSAR, 1997 p. 57), no penúltimo capítulo, quando Ana

dança em delírio, como uma bacante, o pai contamina-se também desse delírio dionísio e mata a filha, instaurando, entretanto, o processo da individuação.

A linguagem nassarina se apresenta retorcida através das repetições das palavras e frase, forjando de maneira incessante, novas variações, instalando uma ambigüidade radical. Assim também, como já dito, o caráter altamente contraditório dos personagens, especialmente do filho André e do Pai. Berthold Zilly, tradutor do romance para o alemão, explica de maneira exemplar esse uso da linguagem por Nassar:

Algumas palavras volta e meia reaparecem, palavras-chave, por exemplo “corpo”, “palma”, “quarto”, o verbo “colher”, “enfermo” (em vez de “doente”), “virulento”, “veneno”, “peçonha”, “pestilência”, “textura”, “claridade”, “caroço”, “piedoso”, “união”, “tempo”, “prece”, “sermão”, “comunhão”, “preceito”, “pão”, “mesa”, “amassar”, “lavoura”, “lavrador”, “princípios”, “adolescência”, “soberbo”, “caldo”, “seiva”, “visgo”, “viço”, “seiva”, “pasta”, “frutas”, “gomo”, “pomo”, “compor”, “gesto”, “exasperado”, “família”, “guardião”, “cioso”, “fibroso”, “corrente”, “gema”, “obsceno”, “precário”, “dúbio”, “túmido”, “antigo”, “velho”, “versátil”, “forjar”, “torpe”, “ordem”, “paciência”, “concerto”, “ferros” e outras. Sobre cada uma dessas palavras se poderia escrever um ensaio. O autor as usa repetidamente, estrategicamente, assim como faz um compositor num rondó por exemplo, retomando diversas vezes o mesmo motivo ou subtema, mas em cada novo trecho de um modo um pouco diferente, jogando com conotações, etimologias, alusões e valores metafóricos, mobilizando volta e meia novos significados em palavras idênticas. (ZILLY, 2005, p. 41).

O destino

A primeira parte se intitula *A partida* e tem como epígrafe os versos de Jorge de Lima retirados da *Invenção de Orfeu* “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” A segunda parte, *O retorno*, tem como epígrafe um trecho do Alcorão que prega “Vos são interdidas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,” deixando entretanto uma longa linha pontilhada que esconde mas aponta para o restante do dito: “Mas para o que está feito, Deus perdoa, ele tem piedade” ao que podemos associar ao Maktub árabe, também mencionado no romance e associado ao avô.

Nassar, em entrevista posterior à publicação de seu romance, aceitou a aproximação com a tragédia grega feita por Amoroso Lima, tendo com justeza, relacionado o Maktub árabe com a implacabilidade do Destino grego.

As duas epígrafes se interpenetram, porque André, narrador de sua história passional, de maneira afirmativa, acaba por aceitar o caráter irrecusável do que se passou, do que se passa, do encadeamento fatal e irreversível da configuração de um quadro de forças – quando os dados são jogados; não podemos nada mais mudar – o que se pode ligar a uma idéia contrária ao livre arbítrio cristão, cuja finalidade, segundo Eliade é o de “preservar o atributo da justiça divina, enquanto que para os mulçumanos Deus é onipotente, criador do bem e do mal.” (ELIADE, 1990, p. 215). Dessa maneira, o Maktub islâmico é associado às palavras já escritas por Deus.

Quando os gregos falam da existência como criminosa, eles pensam que os deuses deixaram os homens loucos: a existência é culpada, mas são os deuses que tomam a responsabilidade pela falta, assim como o Deus mulçumano.

As questões da culpabilidade e do destino cego aparecem no romance em duas vias. A primeira não sem uma ponta de cinismo da parte de André personagem, que utiliza o Maktub levemente como argumento para convencer Ana a continuar sua amante, para se convencer dos seus direitos sem ponta de culpa.

Pela segunda via, como romance de formação que é o livro, André aprende nessa trajetória trágica, a dimensão mais radical do destino cego, destilando o ceticismo quanto à própria capacidade do sujeito de conduzir ou mudar a narrativa de sua história passional. Assim o destino o arrasta, colocando sob suspeita a vontade do narrador-personagem e logo do indivíduo e também de sua culpabilidade.

Os tempos no romance

Aparecem no romance três tipos de tempo: o tempo *linear* que é progressivo, das mudanças; um tempo *cíclico*, recorrente, que repete e retorna sempre ao começo, que freia, portanto, as transformações; e um tempo *fatal*, presidido pelo destino, tempo de um “absolutismo incontestável” pelo seu caráter irreversível, tempo do salto vertiginoso, do *Ursprung*, da emergência do novo segundo Walter Benjamin:

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de

medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória. (NASSAR, 1997, p. 99).

Na primeira parte do romance, o tempo é circular, marcado pela dança da irmã, Ana, contada no imperfeito do indicativo, a escritura aqui quer se aproximar de outros ritmos temporais, diferentes daqueles nos quais somos obrigados a viver e trabalhar. Na segunda parte, o tempo é linear, progressivo, marcado pelo relógio fixado na parede. A dança da irmã é narrada no pretérito perfeito. As ações se desenvolvem rapidamente para um fim. Mas é também quando aparece o tempo fatal, da irrupção da diferença:

o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz. (NASSAR, 1997, p. 185).

Para Nietzsche é o tempo que por seu movimento fluido desfaz as formas impedindo-as de se eternizarem. Tempo que o trajeto desforma e reforma, sucessivamente. O tempo é senhor de tudo: da destruição e da construção, da conservação e da modificação e também da renovação, tema relativo à instabilidade das coisas de Heráclito:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes [...], não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas. (NASSAR, 1997, p. 184-185).

O romance não trata propriamente de individualidades, está mais ligado à estrutura da família tradicional, baseada em um tempo circular que se repete, mas que se transforma continuamente. No romance aparecem três gerações: o avô, o pai e Pedro, mas é André que provoca e acelera as transformações. André é o representante problemático da terceira geração, que normalmente já trabalha a modificação da palavra da tradição.

Provocado por André, e visando preservar a tradição, é o pai quem quebra seus próprios preceitos quanto ao uso do tempo, fazendo irromper uma nova temporalidade quando mata Ana. O romance trabalha o tempo plural: linear, circular, fatal e do tempo puro que abole o passado, o futuro e o presente, reenviando a um recomeçar incessante, ao movimento infinito, ao eterno retorno.

A estrutura do romance é assim, espiralada, se dividindo entre a partida e o retorno, e utiliza-se de um tempo mítico, circular, e por fim aquele do Eterno Retorno que se encaminha para uma situação limite com uma ruptura no final, o que traz a narrativa a uma situação parecida, mas não igual, àquela do começo, criando uma outra curva na espiral.

Escrita do retorno e do desvio

O romance é narrado em primeira pessoa, em momento posterior ao que aconteceu. Há duas lembranças, uma da própria narrativa, que visa retornar e contar o que se passou, e outra acionada pela partida do personagem André, o desvio de que fala Maurice Blanchot, o tresmalhamento, extravio, que pelo efeito da embriaguez do vinho, pelo recolhimento ao quarto-útero, espécie de rito de iniciação e regressivo, provoca o jorro convulsivo de André que revela assim seus segredos e sua revolta a Pedro, o irmão mais velho.

Esse movimento duplo é a imersão dentro de uma memória da qual não se pode lembrar, mas através da qual sente-se o canto que leva à regressão – espécie de revelação semelhante a que provoca a memória involuntária, como sinaliza Agamben, cuja “lembrança é a cada vez esquecida do que portanto ela nos restitui, e esse esquecimento é sua luz”. (AGAMBEN, 1998, p. 49). Por conseqüência, essa memória não reconstitui o passado, mas abre talvez a qualquer coisa que jamais existiu.

Lavoura arcaica, como podemos deduzir de seu título, reenvia à questão da “palavra original”, do espaço onde tudo começou, de um tempo que não é apenas cronológico, mas imemorial. O livro trabalha a palavra, o verbo, que quer e é inspirado pelo retorno, e nesse sentido é o seu uso do jogo intertextual. Mas impossibilitado pelo retorno, o sujeito se perde nesse mar convulsivo e sedutor.

Nesta procura pelas origens, André faz a experiência do tempo sagrado do mito que é cíclico e exemplar, o romance trabalha a recuperação

desse tempo em detrimento de um tempo simplesmente cronológico e irreversível para “nos tornamos contemporâneos das ações que os deuses efetuaram *in illo tempore*”. (ELIADE, 1963, p. 175). Mas essa repetição do mito, como na tragédia, não é jamais integral ou idêntico, é antes uma recuperação dramática da origem, uma performance da linguagem primordial impossível de recuperar, a tradição não estática do eterno retorno na diferença: a criação do novo pela confrontação do mito com o presente.

Romance de formação

O ritual de iniciação se aproxima do romance de formação. Na sua modalidade tradicional, ele adota a forma de memórias redigidas em primeira pessoa pelo herói: elas permitem, numa experiência empírica postular que o homem se construa a partir de uma experiência fundamentalmente sensual e emotiva, e deixar seguir passo a passo o encaminhamento de uma consciência e o desenvolvimento de uma personalidade. Assim, diferentemente da tragédia, onde o herói não sofre evolução, no romance de formação ele amadurece e como num ritual de iniciação, ele se torna adulto.

Nos romances de formação da modernidade já aparece o desencanto quanto à possibilidade de uma evolução do personagem central, que se aproxima da descoberta de um segredo, como na tragédia, segredo, porém nunca revelado. Esse caminho que percorre o personagem, como explica Roberto Machado, a propósito do *Zaratustra*, é “a idéia de uma trajetória trágica, que tem como meta o encontro do destino do personagem central pela afirmação do eterno retorno.” (MACHADO, 1997, p. 31).

Para Nietzsche, em *Zaratustra*, a tragédia expressa o sofrimento com alegria, o personagem apolíneo se aproxima de Dioniso, o romance de Nassar, por sua vez, apresenta o sofrimento com ironia, o personagem dionisíaco vai adquirindo características apolíneas.

A primeira parte se divide entre as descrições da infância de André, o diálogo entre os irmãos – quando é revelada as motivações da fuga de André, - e o presente da narração do protagonista. Assim os diferentes tempos se misturam numa circularidade:

que finalmente retraz ao presente da narração. O resultado é uma circularidade em que o movimento narrativo debruça-se sobre si centrado no presente da enunciação, e portanto, sobre o narrador, com um efeito de intimidade que reforça o tom confessional e dissimulado do seu discurso. Assim, uma parte do seu discurso é propriamente um fio de pensamento, um diálogo interior, perante o irmão portador da palavra do pai. (SHØLLHAMMER, 1994, p. 94).

Nassar revela assim de maneira constante a diferença entre o *eu que escreve* e o *eu escrito*, entre a subjetividade e a alteridade que se exprimem na linguagem independentes da vontade do sujeito. Predomina, nessa narrativa em primeira pessoa, a teatralização do sujeito pelo sujeito mesmo, um sujeito que é, portanto, outro, que se perde no impasse sensual, narcísico, pelo jogo especular refletido na riqueza expressiva da linguagem:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto.
(NASSAR, 1997, p. 9).
[...] meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, um sopro escuro no porão da memória [...]. (NASSAR, 1997, p. 10).

Essa ambivalência do olhar é presente também na iluminação do romance onde prevalece, como já dissemos, o claro/obscuro. A claridade é ligada à palavra do pai, à razão; e o obscuro é ligado à paixão e ao plano afetivo onde se situam as mulheres, mas também o irmão mais novo, Lula. Como analisa Karl Erik Shøllhammer:

deste modo os domínios intersubjetivos na narrativa estão dirigidos por relações visuais, num sentido que conformam as relações de poder e de afeto em função de um posicionamento dentro de determinadas constelações familiares. (SHØLLHAMMER, 1994, p. 104).

Essa narrativa especular onde narrador se olha e conta sua história passional, nos aproxima da pergunta que Perseu faz a Dioniso travestido de sacerdote, como este teria visto o deus Dioniso: “Eu o vi me vendo. Eu o olhei me olhando”.

Para Nietzsche, a tragédia seria a apresentação apolínea (sensível) do dionisíaco (supra-sensível, uno originário metafísico). O narrador-personagem vê e conta sua própria embriaguez, assim o apolíneo presente no dionisíaco se embriaga sem perder totalmente a lucidez, que no caso é a própria desconfiança no seu discurso que aparece como oráculo, já que “toda a enunciação é figural, instável e se retorna contra a intenção de quem a enuncia”. (COMPAGNON, 1999, p. 1276).

Transvaloração dos valores

A linguagem é retórica porque não existe, segundo Nietzsche, uma

linguagem primeira, como o mito, que não seja ele também retórico. No mito, a linguagem já é construção retórica baseada em metáforas; a linguagem que quer exprimir um sentido primeiro trabalha simplesmente esquecendo uma figura retórica. Mas além de sua dimensão figurativa, Nietzsche, salienta sua relação com a persuasão enquanto ação da linguagem sobre a doxa, colocando em evidência a função “performativa” da linguagem. Se a retórica é persuasiva e performática e também um sistema de tropos que desconstrói sua própria “performatividade”, então, segundo Paul de Man: “a retórica é um texto na medida que autoriza dois pontos de vista incompatíveis e mutuamente destrutivos, e portanto coloca um obstáculo intransponível no caminho de qualquer leitura ou entendimento.” (MAN, 1996, p. 156).

O trabalho com a linguagem no texto nassariano pretende ressaltar seu caráter performativo, de constituição dos valores, próximo à *Genealogia da moral*. Assim, André incorpora Dioniso, canta sua história e começa a lenta ruptura com o mito. Ele se utiliza de todos os recursos da linguagem: o artifício, a ilusão, a ficção e se transforma numa espécie de rapsodo que inventa sua história. O drama musical adquire pouco a pouco aspectos retóricos quando o personagem começa a duvidar da palavra do pai, repetindo-a, deformando-a:

Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua pedra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio [...]. (NASSAR, 1997, p. 43-44).

O herói sofista, consciente do jogo, tenta persuadir Ana a continuar com a relação incestuosa, mostrando-lhe justamente que não haveria culpabilidade neste ato:

“Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu

lado toda a capela [...]. (NASSAR, 1997, p. 119-120).

Na segunda parte do romance, a tensão aumenta com o retorno do filho pródigo, retorno que será festejado como a páscoa, a paixão pelo sacrifício do cordeiro/Ana. O diálogo direto como o pai aparece apenas no capítulo 25. André quer estraçalhar o texto do pai, que repete os fundamentos da tradição, repetindo, segundo Nietzsche, “a trama rígida e regular” da linguagem gregária:

- Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

- Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos. (NASSAR, 1997, p. 162).

André em um determinado momento recua, mas é um recuo estratégico, cínico, visando também a receber o carinho da mãe:

- Estou cansado, pai, me perdoe. [...].

E meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, [...]. (NASSAR, 1997, p. 170-171).

Desfechos

No penúltimo capítulo se dá a morte de Ana cometida pelo pai, que por mais previdente que tenha sido, não conseguiu evitar o destino:

Mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que for a possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto. (NASSAR, 1997, p. 193).

Como explica Vernant (2001, p. 31), a tragédia “não julga, ela abre uma perspectiva que ultrapassa o bem e o mal porque tem uma consciência trágica do mundo.” Deixando entreaberta essa aporia, ao final do romance, o narrador repete as palavras do pai, as lições dadas à mesa dos sermões que, entretanto, foram sempre renegadas pelo filho:

(...) com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço). (NASSAR, 1997, p. 194, grifo nosso).

“O gado sempre vai ao poço” parodia o trecho de Novalis, “estamos indo sempre para casa” citado no relato de André, ou seja, esse trecho repete o que antes o filho havia dito. O primeiro André tinha pretensão de alcançar uma linguagem poética capaz de exprimir o Absoluto, o misterioso, estava sempre indo para a casa. André repete as palavras do pai que afinal repetem suas próprias palavras, em espaço e tempo diferentes, mas que se afasta de qualquer transcendência e remete ao plano terreno, de uma essência não essencial, reforçando a noção de repetição infinita.

A repetição das palavras do pai no final, retornam como refrão, como ritornelo, ligada à concepção de um tempo circular, do eterno retorno, mas pela deslocamento, um retorno na diferença, enquanto variação. O ritornelo, dizem Deleuze e Guattari, começa com o estabelecimento de um centro em meio ao caos, fixar uma placa, o “aqui mora alguém”, no que já se está no segundo aspecto do ritornelo: a constituição de um território, uma marca territorial, em que se ganha uma dimensionalidade ao girar em torno do eixo. O ritornelo, no entanto, implica necessariamente na eleição de um novo centro e o traçado de uma linha de fuga do território, para que então um novo território se faça, e assim indefinidamente.

Afinal, é preciso conjugar Dioniso e Apolo, o que não estabelece uma relação dual: um é condição do outro segundo Nietzsche. Apolo é o Deus do oráculo, condição da aproximação do dionisíaco, as palavras do pai repetidas no final fazem parte do oráculo, cujo sentido, sempre cambiante, não foi, e não poderia sê-lo, totalmente entendido pelo pai e nem pelo filho. O que o pai mais temia, que era a permanência do arcaico pela “união total da família”, ou seja, da união concreta, corporal, através do medo e do sacrifício, idéia essa que é defendida por André ao deturpar a idéia de união da família defendida pelo pai, A própria noção de tragédia visa sobrepujar, modernizar, via *polis*, o mundo do mito arcaico. Ao pretender manter contrariamente ao pai, esta “lavoura arcaica” André desencadeia o *modus* arcaico do sacrifício que o pai, perpetua, ao sacrificar

Ana e conseqüentemente a ele mesmo, porém, contraditoriamente, consegue impor um *modus* moderno de vida, através da individualização. Porém, não fica claro se haveriam outros motivos para a ação do pai e também os motivos para as ações de André. Há, assim, ausência de desfecho, abrindo o romance a uma bifurcação de possibilidades.

Referências

- AGAMBEN, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998.
- BLANCHOT, M. *Le espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- COMPAGNON, A. La réhabilitation de la rhétorique au XXe siècle. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli. Paris: PUF, 1999.
- ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- ELIADE, M. *Dictionnaire des religions*. Paris: Plon, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. Le détour [Nietzsche et la rhétorique]. In: *Poétique* n° 5, Paris, 1971.
- LE MOS, M. J. C. *Une poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*. Tese de doutorado, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- LIMA, Alceu Amoroso. Romances. In: *Jornal do Brasil*, 05/08/1976.
- MACHADO, R. *Zaratrusta, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- MAN, P. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NIETZSCHE, F. Rhétorique et langage. In: *Poétique* n° 5, Paris, 1971.
- NIETZSCHE, F. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, F. *Da Retórica*. Lisboa: Vega, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Généalogie de la morale*. Paris: Flammarion, 1996.
- VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2001.
- SHØLLHAMMER, K. E. O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna. In: *Sociedade e Estado*, vol VIII, n° 1 e 2 de 1994.
- ZILLY, B. *Lavoura alemã*. Argumento, uma livraria em revista. Rio de Janeiro. N° 8, 2005.

A PRÁTICA DA LEITURA EM MATO GROSSO NO SÉCULO XX: O PAPEL DAS BIBLIOTECAS

Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)¹

Resumo: Partindo do pressuposto de que uma história da literatura não se completa sem o estudo da figura do leitor, apresento alguns resultados de uma pesquisa, realizada entre os anos 2000 e 2004, cujo objetivo era descrever e analisar as práticas de leitura em Mato Grosso no século XX. Com o propósito de abordar os múltiplos aspectos que envolvem tais práticas, na análise das entrevistas realizadas foram considerados fatores conjunturais que acredito ter influenciado direta ou indiretamente no desenvolvimento da história das práticas de leitura em Mato Grosso, como, por exemplo, a organização do sistema educacional; as condições de transportes e comunicação; a criação da UFMT, que modificou o cenário cultural da capital e fortaleceu a demanda por material de leitura especializado; a divisão do Estado, cuja política de incentivo à migração propiciou o surgimento de novas cidades, descentralizando os pontos de distribuição de material impresso. Para além do enfoque histórico, creio que os resultados desta pesquisa poderão subsidiar uma reflexão sobre o fenômeno literário em Mato Grosso.

Palavras-chave: leitura, bibliotecas, Mato Grosso

Abstract: Assuming that a history of literature is not complete without the study of the reader, I present some results of a research, conducted between 2000 and 2004, whose aim was to describe and analyse the practices of reading in Mato Grosso the twentieth century. With the intention to approach the multiple aspects involved in such practices, the analysis of the interviews were considered situational factors that have influenced directly or indirectly in the development of the history of reading practices in Mato Grosso, for example, the organization of the system education, the conditions of transport and communication, the creation of UFMT, which changed the cultural landscape of the capital and strengthened the demand

¹ Docente da Universidade Federal de Mato Grosso.

for specialized reading materials, the division of the State, whose policy of encouraging migration have led to new cities, decentralizing the points of distribution of printed material. In addition to the historical approach, I believe that the results of this research may be useful as a reflection about the literary system in Mato Grosso.

Key-words: reading. libraries, Mato Grosso

O presente trabalho é parte de um projeto mais amplo desenvolvido por uma equipe interdisciplinar de pesquisadores da UFMT (Campus de Rondonópolis e Cuiabá), entre os anos 2000 e 2004, cujo objetivo principal foi delinear aspectos da história da leitura em Mato Grosso no século XX que pudessem subsidiar a reflexão sobre o fenômeno literário no Estado.

A metodologia adotada baseou-se fundamentalmente na pesquisa documental e na pesquisa empírica, esta última realizada através de entrevistas com sujeitos leitores selecionados, inicialmente, segundo sua projeção no meio cultural letrado mato-grossense. Assim, num primeiro momento, foram entrevistados os membros da Academia Mato-grossense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, em seguida foram colhidos depoimentos de profissionais reputados pela comunidade local como leitores aficionados.

A formação do leitor envolve inúmeros fatores que passam pela organização social, familiar, escolar, gosto pessoal, possibilidade de acesso a material de leitura etc. Neste artigo pretende-se abordar um dos aspectos considerados determinantes para a prática da leitura, e que é um dos mais negligenciados em Mato Grosso, qual seja, o papel da biblioteca na formação do leitor.

Através da pesquisa documental constatou-se que a primeira biblioteca do estado data de 1770 e pertenceu a José Barbosa de Sá, um cronista que chegou a Mato Grosso por volta de 1723. Em seu primeiro inventário, o autor de **Relação das povoações de Cuiabá e Mato Grosso de seus princípios até os presentes tempos**, deixou como legado uma biblioteca contendo 131 volumes e 79 títulos, entre os quais obras nas áreas jurídica, literária, filosófica, histórica, política, educacional e religiosa. Essa biblioteca foi arrematada pelo militar e também cronista Joaquim da Costa Siqueira, que, mais interessado em zelar por seus escravos e sesmarias, não conseguiu garantir a sobrevivência da mesma.

A biblioteca do Seminário Episcopal da Conceição também figura entre as mais antigas do Estado (década de 1860), seu acervo era composto por livros de Gramática Latina, História Eclesiástica, Gramática e Língua Francesa, História Sagrada e Filosofia Racional e Moral.

O discurso oficial sempre associou a prática da leitura a índices de progresso e civilização, desse modo, no bojo das inúmeras reformas do

ensino público, introduzidas pelo presidente da província Francisco José Cardoso Júnior, em 1874 é criado em Cuiabá o Gabinete de Leitura, cujo projeto, de 1872, necessitou de auxílio da sociedade local para sua concretização. Segue trecho da carta enviada pelo presidente a várias personalidades da capital solicitando doações:

Para a realização de semelhante idéia peço a valorosa coadjuvação de V. S^a. A oferta desde já de livros para o Gabinete será o começo de um grande melhoramento moral. Ao corpo legislativo me designei pedindo os necessários auxílios. Entretanto, bom será que os filhos da província, que os habitantes dela, sejam os primeiros a dar o exemplo. Não é uma coisa nova que se inicia, é uma necessidade geralmente reconhecida e que em quase todos os pontos do império acha-se vantajosamente provida. O Mato Grosso não deve ficar aquém de suas irmãs no caminho do progresso.² (*Apud*, SIQUEIRA, 2000).

De fato, a década de 1870 parece ter sido pródiga em iniciativas deste tipo: em 1871 é organizado o acervo trazido pela família real, instalado no antigo Hospital da Ordem Terceira do Carmo e são inaugurados o Gabinete de Leitura da província de Pernambuco e a Biblioteca Pública de Porto Alegre; em 1872 é aprovada a criação da Biblioteca Pública do Colégio da Capitania da Bahia; em 1875, inaugura-se a Biblioteca da cidade de Pelotas; em 1878 o Gabinete de Leitura Rio Grandense é transformado em Biblioteca Riograndense, no Rio Grande do Sul.

Diretamente ligado ao sistema escolar, o Gabinete de Leitura de Cuiabá ficou sob a responsabilidade da Inspetoria Geral das Aulas e, em 1879, contava com 779 livros encadernados e 546 brochuras, em diferentes idiomas, sendo a maioria o francês. Por volta de 1882 o acervo do Gabinete de Leitura é trasladado para a biblioteca do Liceu Cuiabano, estabelecimento de ensino público secundário, fundado em 1880.

Outra biblioteca importante do período foi a da Associação Literária Cuiabana, criada em 1884 por um grupo de intelectuais, com o apoio político do Diretor Geral da Instrução Pública. O que restou de seu acervo encontra-se hoje na Academia Mato-grossense de Letras.

No ano de 1912, por iniciativa do secretário do interior, justiça e finanças do Estado, é criada a Biblioteca Pública de Mato Grosso, cujos 1.000 volumes iniciais foram todos doados pela população cuiabana.

Num sentido mais amplo, como exemplos da preocupação

² Regulamento da Instrução Pública da província de Mato Grosso, 14/09/1872.

governamental em relação ao problema das bibliotecas, merecem destaque a reforma da instrução pública, realizada por Fernando de Azevedo em 1927, no Distrito Federal, que obrigava cada escola a manter duas bibliotecas no estabelecimento, uma destinada aos alunos, outra aos professores; bem como o decreto lei número 93 de 23/12/1937, que determinava o auxílio e manutenção às bibliotecas existentes e estimulava a criação de novas. Tal decreto também deliberava pela implantação de cursos de biblioteconomia no país.

Uma ação digna de nota teve lugar em 1949, quando o Instituto Nacional do Livro, na época dirigido por Augusto Meyer, contratou assistentes encarregados de visitar as bibliotecas do interior do país com a tarefa de inspecionar e instrumentalizar tecnicamente seus responsáveis. O relatório da comissão que visitou o Mato Grosso registrou a existência de 56 bibliotecas no Estado (nessa época, ainda não dividido), sendo 18 delas em postos indígenas. Quanto à principal biblioteca de Cuiabá, o relator elogia suas instalações e a coleção bibliográfica preciosa, mas critica a qualidade de seus catálogos e o sistema de classificação adotado, este, por antiquado, estaria deixando de servir ao público com a eficiência desejada. (COSTA, 1953, p. 98-99).

A análise das entrevistas demonstrou que 50% dos informantes foram alfabetizados em casa e tiveram contato com o livro muito cedo, através da biblioteca familiar. Após a iniciação escolar, os que estudaram em colégios religiosos, particulares, mencionam a existência de bibliotecas “muito boas” ou apenas “razoáveis”; já os alunos das escolas públicas não se recordam da presença de bibliotecas nos estabelecimentos que freqüentaram, exceto os do Liceu Cuiabano que, segundo um entrevistado, tinha uma excelente biblioteca e um gabinete de física e química mais equipado do que os dos melhores colégios do Rio de Janeiro, onde foi professor. Alguns informantes declararam ter freqüentado a biblioteca pública, outros, entretanto, não o faziam por considerá-la desatualizada ou por ignorarem sua localização. A biblioteca pública de Cuiabá ficou durante muito tempo sem endereço fixo, mudando constantemente de prédio e tendo seu acervo permanecido encaixotado durante um determinado período, conforme recordam 2 de nossos entrevistados:

(...) houve um período assim, algumas secretarias precisavam de espaço e que veio um secretário de fora, Secretário de Educação, e simplesmente mandaram encaixotar todo o acervo e exatamente então a biblioteca ia completar 60 anos...³

³ Entrevistado nascido em 1928. O critério para identificação dos entrevistados pela data do nascimento visa a situar o leitor no tempo, de modo a fornecer-lhe uma noção do desenvolvimento das condições de leitura em Mato Grosso.

... a Biblioteca Estevão de Mendonça, que era a Biblioteca Pública Estadual, que hoje está ali no Palácio da Instrução, já perdeu muita coisa, né? Mas tem uma sessão de obras raras etc etc. Ela foi reaberta ao público na década de 70. Ela estava encaixotada. E, na verdade, vivenciei isso diretamente.⁴

Alguns entrevistados mencionam, ainda, a existência de uma biblioteca volante em Cuiabá no final dos anos 60. Esta teria sido uma iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Estado:

E isto era uma beleza ... essa Kombi encostava nos bairros e tal ... e todo mundo, e enchia de gente ali. Não era apenas estudantes ... pessoas já maduras, né? E retiravam livros realmente, depois devolviam religiosamente para manter o crédito e tal.⁵

Este programa, contudo, teve curta duração na época e hoje está sendo timidamente retomado. A menos que estejamos muito equivocados, a impressão que se tem é a de que nunca houve da parte dos governantes mato-grossenses uma grande preocupação relativa à instalação de bibliotecas no Estado. Tudo sempre foi feito de forma bastante amadora, como nos relatou um entrevistado a propósito da organização da biblioteca de Várzea Grande:

(...) Várzea Grande em 1948 emancipou-se e passou a ser município, então eu é que fui criar a biblioteca de Várzea Grande. Praticamente já estava criada, mas... acontece que o prefeito me nomeou para chefiar uma casa de cultura lá. Mas essa casa de cultura que eles me puseram de início [...] essa casa de cultura que eu encontrei lá, era um artesanato... Sabe como é, né? eles misturam tudo. Aí então é que eu fui organizar uma Casa da Cultura, tanto que tinha uma professora de São Paulo que veio trabalhar aqui na Várzea Grande, professora de relativa nomeada, que estranhou meu modo de trabalhar, eu falei para ela: olha, não adianta a senhora vir lá de São Paulo, não adianta querer impor regra aqui que a senhora não vai impor, porque aqui tá começando tudo e para começar nós temos que começar devagarinho e eu fui nomeado para uma coisa que não existe, o que existe e eu encontrei aqui foi uma casa de artesão e nós queremos

⁴ Entrevistado nascido em 1947.

⁵ Entrevistado nascido em 1947.

fazer uma casa de cultura, pra fazer essa casa de cultura tá difícil [...], vamos dar um jeito de organizar a biblioteca, já tem bastante livros que eu trouxe lá da minha casa [...] depois eu levei pra Várzea Grande e obriguei a prefeitura a angariar mais exemplares, então é exemplar daqui, exemplar dali, você forma uma biblioteca, né?⁶

Além de uma flagrante demonstração de concepções de cultura contraditórias, este depoimento revela a ausência de políticas públicas para as questões culturais em geral e para o livro e a leitura, em particular, haja vista a improvisação a que nosso entrevistado foi obrigado a recorrer para organizar minimamente uma biblioteca municipal.

A improvisação foi também, por um bom tempo, a marca da Biblioteca Pública de Cuiabá que, tanto à época de sua criação como em seu cinquentenário, teve de recorrer a doações para a composição e ampliação de seu acervo.

(...) em 62 a biblioteca completou 50 anos, a biblioteca pública, então vamos dizer que houve uma grande campanha, as verbas eram tão pequenas que não podiam comprar livros, era muito pouco. Então foram adquiridos muitos livros, alguns sem valor, por exemplo, estragados, tudo, revistas velhas, até as listas telefônicas (...) então livros ótimos foram doados...⁷

Atualmente o governo federal mantém uma Secretaria Nacional do Livro e da Leitura, cuja política em relação às bibliotecas incluía, na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, um programa que repassava às prefeituras ou estados uma verba de até 40 mil reais para a compra de mil volumes e equipamentos para a instalação de bibliotecas. Segundo dados do Ministério da Cultura, o programa “Uma Biblioteca para cada Município” implantou 814 bibliotecas no país num período de 5 anos. No governo atual, o programa que trata dessa questão denomina-se “Fome de livro”.

O censo do IBGE de 2000 registrou em Mato Grosso a existência de 801 bibliotecas entre públicas e escolares, para uma população de 2.504.353 habitantes, o que dá aproximadamente uma biblioteca para cada 3.123 pessoas; dos 139 municípios do estado, 27 não possuem biblioteca pública. Se compararmos com os dados da década de 1950, quando tínhamos uma biblioteca para cada 9.322 pessoas, veremos que a situação

⁶ Entrevistado nascido em 1922.

⁷ Entrevistado nascido em 1928.

melhorou, mas ainda está longe de ser a ideal. O número de escolas que não possui biblioteca é muito alto. Das 3.694 unidades escolares existentes no estado, apenas 682 possuem biblioteca, ainda assim, a maioria delas funcionando de maneira precária. O descaso pela biblioteca escolar pode ser comprovado pelo depoimento de um de nossos entrevistados que, inclusive, já ocupou o cargo de secretário de educação do Estado:

Ainda hoje, nos projetos de construção de escolas, não há espaço reservado para a biblioteca e quando há espaço, não há estrutura...

Não há, por parte do estado, enquanto instituição, em qualquer das esferas, essa preocupação (...) as bibliotecas que você tem por aí, assim, é um esforço muito grande dos diretores de escolas, da comunidade, no sentido de agregar lá alguns volumes para disponibilizar.⁸

Um diagnóstico mais completo sobre algumas bibliotecas escolares de Mato Grosso pode ser encontrado na pesquisa de doutorado realizada pelo professor Javert Melo Vieira (1998), que observou 21 bibliotecas em 5 cidades do Estado. Dentre os muitos problemas apontados pelo pesquisador, destacam-se a falta de instalações apropriadas para abrigar as bibliotecas, muitas delas funcionando em espaços improvisados, apertados, desconfortáveis e barulhentos; a ausência de profissionais capacitados para o desempenho da função de bibliotecário; o acervo reduzido e desatualizado, geralmente constituído de livros didáticos enviados pelo governo federal. Em muitas escolas, a cantina é a única fonte de recursos de que os diretores dispõem para a renovação do acervo da biblioteca de sua escola. Na referida pesquisa, os responsáveis pelas bibliotecas foram unânimes em apontar a negligência do poder público em relação à biblioteca escolar em Mato Grosso.

A situação das bibliotecas públicas no Estado não é muito diferente da escolar. Em matéria publicada pela revista *Veja*, em abril de 2001, intitulada “Festa das traças”, foi traçado um perfil das maiores bibliotecas públicas de 5 capitais brasileiras em que a Biblioteca Pública de Mato Grosso destacava-se pela precariedade:

Décadas de desmazelo deixaram as bibliotecas do país próximas do caos e com acervos bastante defasados(...)

Um caso extremo é o da biblioteca estadual de Cuiabá: há mais de vinte anos não é acrescentado um

⁸ Entrevistado nascido em 1946.

volume sequer à coleção. (MOURA, 2001, p. 136-137).

Se, em nível governamental, parece-nos lícito concluir que as ações implementadas no sentido de criar e equipar bibliotecas em Mato Grosso foram praticamente nulas, dada a falta de continuidade desses esforços; o mesmo não se pode dizer de algumas instituições religiosas, em cujas bibliotecas muitos de nossos entrevistados alegam ter descoberto o gosto pela literatura:

(...) nossa leitura era muito elementar e tínhamos dificuldade mesmo em ler, é porque esse aprendizado da leitura no primário da escola pública, aqui fora, não foi o suficiente para conseguirmos ter uma facilidade quando ingressamos no Seminário [Imaculada Conceição] ...Já encontramos uma biblioteca é... bastante pobre, porém, já tínhamos acesso a leituras diversas, tanto que um dos livros que me marcou foi **O judeu errante**, que era uma das obras que os seminaristas de um modo geral gostavam de ler.⁹

Outro entrevistado, que fez o curso primário num colégio religioso na região de Diamantino, também menciona a existência de uma pequena biblioteca e, quando passou para o ginásio, em outro seminário, deparou-se com uma biblioteca bem mais ampla:

(...) eu li **Eneida, Odisséia** e o Virgílio, a **Eneida**, aquilo foi tudo para mim porque aí eu senti, tinha um livro, que eu não recordo mais, que falava sobre mitologia grega e aquilo me entrou, assim, para não sair mais.

(...) eu fui transferido para o Cristo Rei, aqui na Várzea Grande e ali foi novamente uma grande sorte porque eles já tinham uma biblioteca com mais potencialidade, já funcionava, além do Ginásio, o segundo grau.¹⁰

Nem sempre a existência de biblioteca garante a prática da leitura, em alguns casos o sistema de acesso às obras afasta o leitor, como é o caso deste entrevistado que teve sua iniciação literária em Guiratinga, onde as bibliotecas não tinham sistema de empréstimo domiciliar:

⁹Entrevistado nascido em 1945.

¹⁰Entrevistado nascido em 1946.

(...) tinha biblioteca, tanto a do Instituto Bom Jesus, que era um colégio masculino, quanto a do Instituto Santa Terezinha, que era um colégio feminino. Acontece que eu sempre fui um leitor que não tem horários, então freqüentar a biblioteca era absolutamente desagradável, porque meu ritmo é diferenciado.... eu adoro ler à noite. E não necessariamente eu gosto de parar quando eu começo a ler. Então eu preferia ou emprestar de algumas pessoas ou comprá-los quando era admissível.¹¹

Curiosamente, a leitura na biblioteca também foi utilizada por um de nossos entrevistados como estratégia para burlar a vigilância da polícia política nos anos da ditadura militar; não se trata de uma biblioteca de Mato Grosso, mas acreditamos que, naquele período, a situação não seria diferente em qualquer lugar do país:

[A biblioteca] da UnB era ótima, era muito boa, a gente lia muito lá dentro, para não ter que tirar o livro para fora, para não ficar registrado, então a gente usava muito a biblioteca ... Havia essa pressão e muitos... da minha turma houve dois alunos que foram presos, torturados e a gente sabe que o determinante foi a biblioteca... era um gaúcho, calmo, ele não tinha influência política nenhuma, ele foi pego na biblioteca, pela biblioteca, pelo que lia. Naquele tempo estava na moda Sartre, Simone de Beauvoir, estava muito na moda, qualquer um que lesse um daqueles dois estava dominado, quem tirasse aqueles livros estava mal visto, estava no índice da revolução.¹²

Infelizmente nem só de prazeres se dá o processo de aquisição da leitura, e ele é tanto mais doloroso quanto mais atrasado e autoritário é o contexto em que ocorre.

O capítulo que trata do papel da biblioteca nas práticas de leitura dos mato-grossenses não deve se encerrar numa pesquisa acadêmica, ou em eventuais denúncias da imprensa, ou dos profissionais da educação. Ele deve integrar efetivamente os projetos políticos institucionais e as reivindicações populares pela melhora na qualidade de ensino dos estudantes e de vida dos demais cidadãos.

¹¹ Entrevistado nascido em 1965.

¹² Entrevistado nascido em 1946.

Referências

COSTA, H. S. da. **Bibliotecas do centro-oeste do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1953.

MOURA, F. Festa das traças. In: **Revista *Veja***. Número 1.696, 18/04/2001. p. 136-137.

SIQUEIRA, E. M. A trajetória da Biblioteca Pública de Mato Grosso e a figura de Estêvão de Mendonça. Palestra proferida em cerimônia de comemoração ao 88º aniversário da Biblioteca Pública de Mato Grosso, no ano 2000.

VIEIRA, J. M. **Suportes para o desenvolvimento da leitura como ampliação da visão de mundo: uma proposta para Mato Grosso**. Tese de doutoramento. Faculdade de Educação/Universidade de São Paulo, 1998.

NOVOS ESTATUTOS DE MEMÓRIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: OS “MARGINAIS”

Luciano Barbosa Justino (UEPB)¹

Resumo: Se as relações entre as culturas e suas concomitantes formas de vida se tornaram uma das características ao mesmo tempo mais instigantes e problemáticas do presente, as formas literárias no Brasil que se agrupam sob o signo de “literatura marginal” assumem uma pertinência tal que as coloca como um desafio para o pensamento crítico, na medida em que implicam uma redefinição dos pressupostos estéticos, culturais e políticos, bem como de toda a tradição literária nacional. São narrativas que não só representam a violência como fator determinante numa sociedade excludente, contém sobretudo uma nova raiz utópica em que o direito a uma memória alternativa reconfigura nossas tradições discursivas e as formas literárias de contá-las.

Palavras-chave: Literatura brasileira; memória; literatura marginal.

Abstract: If the relationship between cultures and their concomitant ways of life became nowadays one of the most riveting and problematic characteristics at the same time, the literary forms in Brazil that are under the umbrella term “marginal literature” assume such a relevance that makes them face a challenge concerning the critical feeling as they implicate a redefinition of aesthetical, cultural and political tenets as well as of all literary tradition. The narratives represent not only the violence as a determinant in an excluding society, but they have a new utopian root in which the right to an alternative memory reconstructs our discursive tradition and the literary forms of telling them.

Key Words: Brazilian literature, memory, marginal literature.

¹ Docente da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Departamento de Letras e Artes.

Introdução

Nas duas últimas décadas a literatura no Brasil tem ampliado seus espaços de produção, circulação e consumo. Paradoxalmente, se tem falado com certa insistência em “crise da literatura”. Uma síntese barroca resume a questão, pois é como se adviesse da própria crise a expansão possível da literatura contemporânea. Não são poucos aqueles que enunciam, a modo de ladainha às vezes com demarcada entonação religiosa, a “perda de qualidade”, “a vulgarização”, “a pobreza imaginativa e formal” etc. do texto literário contemporâneo. Se a questão do valor em literatura não é uma questão menor, como na vida em geral, há que se observar que está em jogo não tanto o valor literário em si mesmo, mas o valor literário imbricado numa rede mais ampla, de natureza social, e coletiva, que diz respeito ao papel do escritor e do público, suas origens de classe, formação intelectual e étnica, e a seus anseios profundos, a ampliação e a dispersão de um público que cresce vertiginosamente na mesma proporção que se esfacela em interesses diversos, em públicos especializados e públicos “comunitários”, enfim numa rede de difícil apreensão unificadora.

Contudo, o que demonstra o caráter paradoxal do debate, a impossibilidade da vanguarda em tempos “pós-modernos” se tornou um lugar comum. Em muitos pensadores do pós-modernismo, inclusive em literatura, ele significa o oposto da vanguarda e postula que todas as rupturas já foram feitas. Ou seja, os pós-modernos sugerem não haver nenhuma ruptura possível, o que ironicamente dá uma enorme estabilidade à ordem do mercado e sugere uma horizontalização supostamente democrática da literatura e da arte contemporâneas. Vistas em profundidade, a crise e a expansão do estatuto da literatura brasileira na contemporaneidade demonstram uma efervescência sócio-histórica que indica no país diversos projetos de ruptura, que caracterizam forças de ação sócio-cultural com fortes similaridades com os movimentos sociais e com as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Não obstante o discurso crítico do pós-modernismo estar postulando o fim da vanguarda, o potencial de ruptura está vivo entre camponeses, operários, velhos, pobres, migrantes, negros, gays, mulheres, doentes, ou seja, os excluídos ainda acham possível um outro mundo diferente da globalização econômica e cultural e, no nosso caso, têm a literatura como objeto de disputa.

1. Novos agentes, novos lugares, novas demandas: as tradições e as memórias

Os prefácios que Ferréz escreveu para a série *Literatura marginal* articulam a chamada à literatura a sua colocação num espaço de natureza

política que excedem a questão propriamente estético-literária para se situar nas demandas por democracia e por direito à diferença. Eles trazem novas perguntas à literatura: que faz o escritor e o público com a literatura? Para que a literatura tem servido? Quem estabelece o critério de medida? Quem pode escrever? Quem recebe? Em que condições materiais cotidianas?, tão urgentes quanto as questões específicas da Poética enquanto ciência da literatura. Hoje, responder a pergunta espinhosa, e pergunta-matriz da teoria literária, “O que é literatura?”, ultrapassa o âmbito o âmbito da literatura para incluir outros saberes sobre a sociedade e o lugar mesmo do “campo literário” nos sistemas semióticos que formam as culturas. A crise e a expansão da literatura brasileira contemporânea se situam, grosso modo, em dois grandes eixos: um para dentro da literatura (verticalização) e outro para fora (horizontalização). O primeiro aponta para a “memória coletiva” do valor-literatura e o outro para o seu em torno, a posição do escritor na sociedade, os termos com que define seu espaço de pertença, que adversários e companheiros define. Sobre o valor-literatura, uso o livro provocador de Pascale Casanova *A república mundial das letras* (2002), que assim define o termo:

Valéry acha possível a análise de um valor específico que só teria cotação nesse “grande mercado dos negócios humanos”, avaliável segundo normas próprias do universo cultural, sem medida comum com a “economia econômica”, mas cujo reconhecimento seria indício certo da existência de um espaço, jamais denominado como tal, universo intelectual, onde se organizariam intercâmbios específicos. A economia literária seria, portanto, abrigada por um “mercado”, para retomar os termos de Valéry, isto é, um espaço onde circularia e se permutaria o único valor reconhecido por todos os participantes: o valor literário. (2002, p. 28).

Sobre a horizontalização, da forma como por hipótese o prefácio de Ferréz e a proposta da Literatura marginal como um todo se define, uso as três características básicas que Manuel Castells disse possuir todo movimento social, pois creio ser possível associar nos textos algumas demandas dos movimentos sociais:

Creio que seja apropriado incluí-los [os movimentos sociais] em categorias nos termos da tipologia clássica de Alain Touraine, que define movimento social de acordo com três princípios: a *identidade* do movimento, o *adversário* do movimento e a visão ou

modelo social do movimento, que aqui denomino meta societal. Em minha adaptação (que acredito estar coerente com a teoria de Touraine), *identidade* refere-se à autodefinição do movimento, sobre o que ele é, e em nome de quem se pronuncia. *Adversário* refere-se ao principal inimigo do movimento, conforme expressamente declarado pelo próprio movimento. *Meta* societal refere-se á visão do movimento sobre o tipo de ordem ou organização social que almeja no horizonte histórico da ação coletiva que promove. (CASTELLS, 2001, p. 95).

Os movimentos sociais possuem um dinamismo, inclusive em seus poderes dirigentes, que não pode ser aceito no mesmo grau por outras instituições, como a instituição literária, a não ser a custa da relativização de seus valores, de seus critérios e da autoridade de seus agentes de validação (DOWNING, 2002, p. 55). A interdependência dialética e não hierárquica que os movimentos sociais estabelecem entre a esfera da cultura e das relações econômicas, entre a super e a infraestrutura, para falar como o marxismo clássico, a faz diferir quanto ao modo de produção, de circulação e de consumo dos seus equivalentes em literatura. Daí que para avaliar a que se propõe a Literatura marginal são necessários novos parâmetros de aferição, quiçá um novo método de abordagem literária, para dar conta de uma escrita que nasce de um outro lugar e se propõe algo um tanto diverso, pelo menos em seus aspectos mais importantes, do que comumente se chama de literatura. O critério político, inclusive com reivindicações próprias do direito alternativo, é mais importante que o critério estético e/ou literário. Pode-se dizer (para espanto dos literatos) que a Literatura marginal, como proposta por Ferréz em parceria com a Revista Caros Amigos, se insere como ação democratizante ao monopólio do campo literário e, sobretudo, como inserção da literatura nos espaços abertos do direito alternativo e da cidadania cultural. Pierre Bourdieu, que nos ajudou a observar a literatura a partir de uma outra dimensão, afirma que

As categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, elas são objeto de usos também eles marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas de seus *habitus*. (2000, p. 293).

O sociólogo francês chama *habitus* a uma “postura” que é tanto metafísica quanto prática. Aplicada à literatura e à arte permite demonstrar

o quanto a prática e o pensamento sobre a literatura estão imbuídos de uma espécie de mito fundador e uma atitude perante a vida e a linguagem, ligados a certos papéis sociais, lentamente construídos ao longo de dois séculos: a tradição literária e o cânone, que se funda numa autonomia e independência, postulada quase total, entre os valores da literatura e da arte e os valores da vida social. “Reconstituir a filogênese do campo literário pela história social da invenção da disposição pura”. A Literatura marginal excede e ao mesmo tempo não alcança, excede por não alcançar pode-se dizer, o valor em literatura, e parece não ter isso muita importância, visto o manifesto assinado por Ferréz ser intitulado não à toa “Terrorismo literário”. O texto negocia, de maneira tensa e claramente desigual, com o valor literatura que a negociação assume a forma ambígua do ataque, “terrorista”, “Terrorismo literário” é o título do quarto prefácio, e da vontade de assumir para si o valor literário.

Isto posto, é prudente não separar a poética literária de um projeto de cidadania cultural pela literatura, com implicações mais do que exclusivamente culturais, antes refletindo potenciais de natureza política e social, além de questões sobre as memórias coletivas e as tradições. Para a definição de cidadania cultural, Marilena Chauí propõe quatro perspectivas:

- Uma definição alargada da cultura, que não a identificasse com as belas artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, idéias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos;
- uma definição política da cultura pelo prisma democrático e, portanto, como direito de todos os cidadãos, sem privilégios e sem exclusões;
- uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criação das obras de arte; trabalho de reflexão, da memória e da crítica na criação de obras de pensamento. *Trabalho* no sentido dialético de negação das condições e dos significados imediatos da experiência por meio de práticas e descobertas de novas significações e da abertura do tempo para o novo, cuja primeira expressão é a obra de arte ou a obra de pensamento enraizadas na mudança do que está dado e cristalizado;
- uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos

históricos, articulando o trabalho cultural e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória social una, indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade (CHAUÍ, 2006, p. 72).

A cidadania cultural em seus quatro eixos, antropológico, político, conceitual e histórico-social, consiste num debate a respeito do próprio valor “literatura” bem como numa redefinição de seus agentes de construção de hegemonia. A noção de tradição literária precisa ser ampliada para abarcar um objeto agora em franca expansão disseminadora, o que significa um objeto capaz de inventar novas tradições e de propor uma reinvenção de antigas. Se toda tradição é em certo sentido “inventada”, como sugeriu Eric Hobsbawm (1997, p. 9), a nossa relação com os clássicos precisa ser problematizada, eles devem voltar a causar em nós um estranhamento produtivo, que tanto permite descobrir seus substratos profundos, ideológicos, de classe, étnicos, de valor etc., e ao mesmo tempo seja capaz de alarga-los para dar conta da diversidade, “das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade” e que condiciona a apreensão de *trabalho* criativo humano além de fundamentar critérios de hierarquização e valor cultural. Por hipótese, situo na posição que o escritor ocupa não apenas no campo literário, mas na sociedade, ou melhor, na relação entre a escrita, seus gêneros e suportes, e a posição de quem escreve, um caminho instigante para observar em que medida a tradição da literatura se mantém, enquanto valor não de todo “insignificante”, visto ser colocado a todo momento, e sofre um ataque demolidor, único capaz de incluir os novos agentes e suas metas.

Se a literatura é uma espécie de não-lugar, estando o escritor da grande literatura acima e além de sua classe social, como sugere Bloom (1995), no prefácio de Ferréz não se separam escrita e posição de quem escreve. Domimique Maingueneau usou o termo “paratopia” para designar o caráter problemático da posição do escritor em literatura, “uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (2001, p. 78), e que consiste na não estabilidade do escritor, que possui um “lugar”, mas não um “território”, uma estabilidade e uma segurança na ordem, pois é sua não-estabilidade, seu não pertencimento a um espaço claramente demarcado, condição *sine que non* para produzir “obras primas”. Ora, em “Terrorismo literário” é justamente o território que permitiu a produção da “obra”; a obra não tem razão de ser se não posicionar ou demarcar o território: o gueto, a favela, a periferia. A marginalidade neste caso, a paratopia, não é estética, é política e social. Trata-se de uma outra modalidade de paratopia. Porém, ao

contrário do lugar a que se refere Maingueneau, o campo propriamente literário, o território aqui só é fundante porque é problemático e não literário. Não é o espaço da casa, nem da cabana, nem do abrigo, não é algo fechado no qual se deve guardar as lembranças de proteção, como em Bachelard (1993, p. 25). É território de exclusão, onde não há o que “recordar”, mas o que conquistar. O território é o vetor da emancipação, da superação do território. Na mesma medida em que demarca seu próprio espaço de ação, o terrorista demarca seu inimigo: “você”. Os agentes do campo literário? Os leitores de literatura erudita? A classe dominante? Uma hegemonia cultural? A própria literatura?

Há que se notar, por fim, a utopia de fundo, a meta societal de que fala Castells. A auto-legitimação, portadora de uma certa ingenuidade sobre as formas de institucionalização, também sugere um apego àquilo que se quer destruir ou “arrambar”, um sub-reptício sentido de respeito ao valor literário, cujos indícios se situam na constante oscilação entre a linguagem de rua e a linguagem da literatura, entre a gíria e os rituais da norma culta, em que a violência contra a tradição da literatura assume ao mesmo tempo um projeto de inclusão nela. Há uma utopia do reconhecimento. Nas palavras de Zygmum Bauman,

O reconhecimento de tal direito é, isso sim, um convite para um diálogo no curso do qual os méritos e deméritos da diferença em questão possam ser discutidos e (esperemos) acordados, e assim difere radicalmente do fundamentalismo universalista que se recusa a reconhecer a pluralidade de formas que a humanidade possa assumir (2002, p. 74).

2. Das novas rupturas: da poética à política em *Cidade de Deus*

O mercado global, aqui no sentido amplo de mercado não exclusivamente econômico, também político e cultural, que transforma o ocidente e a sociedade capitalista numa espécie de mito determinante, é um lugar de perigo, por sua violência bélica, ambiental, tecnológica e econômica, colocando a maior parte da população do “globo” (aqueles que não acompanham ou não se rendem a seu ritmo) num estado de extrema precariedade que, nas palavras de Zygmunt Bauman (2003, p. 42) – “insegurança quanto à posição social, incerteza sobre o futuro da sobrevivência e a opressiva sensação de ‘não segurar o presente’ – gera um incapacidade de fazer plano e de segui-los”. Urge retomar, assim, espaços potenciais de esperança e de antigas utopias, uma delas é a utopia marxista de que o capitalismo é portador de sua própria destruição crítica, como

aponta o uso da internet e da televisão pelos zapatistas do México em janeiro de 1994, no que Manuel Castels (1999) chamou de “o primeiro movimento de guerrilha informacional”, cuja origem José de Sousa Martins diz brotar

Das possibilidades que o próprio capitalismo, através do mercado, propõe às sociedades contemporâneas e às populações de diferentes condições sociais e diferentes níveis de integração nas virtualidades sociais do seu desenvolvimento. Propõe, mas apenas realiza de maneira intensamente desigual, recriando continuamente desigualdades e misérias, não raro degradando suas vítimas. (2002, p. 65).

Ainda, é no cerne mesmo das tensões produzidas pela desigualdade técnica, cultural, econômica e social que devem nascer a inovação e a ruptura possível. E este projeto parte da hipótese central de que isto já está acontecendo e poderá ser mostrado através das implicações tanto literárias quanto políticas, culturais, étnica e de classe postas a funcionar no romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins. Fredric Jameson, um dos mais instigantes e perspicazes pensadores do nosso tempo, foi um dos primeiros a tentar abordar a partir de novas bases a realidade contemporânea. No seu pioneiro “O pós-modernismo e a sociedade de consumo” (1993), publicado no início dos anos 1980, o filósofo norte-americano inicia a construção de alguns dos mais arraigados pressupostos analíticos da crítica cultural dos nossos dias. Nele, Jameson, que reveria pouco depois alguns dos argumentos centrais desse texto, opõe o modernismo, e por extensão, as vanguardas, ao pós-modernismo, aquele implicando a paródia, este o pastiche. A paródia, própria das vanguardas, teria advindo da ruptura com uma ordem estabelecida e canônica, enquanto o pastiche, fruto de um tempo onde não há mais valores a quebrar, implicaria na incorporação de um discurso “sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado, ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico” (1993, p. 29).

Observado hoje sem o calor da hora, neste se percebe um implícito problemático da argumentação: a morte da paródia, e da vanguarda, se deveria a uma falta de ordem dominante no capitalismo pós-industrial (a tal falta de ordem dominante que recebe hoje o nome de “pluralismo pós-modernista”). Sob este aspecto, Jameson é seguido por Zygmunt Bauman em “A arte pós-moderna ou a impossibilidade da vanguarda” (1998). Bauman afirma que

O mundo pós-moderno é qualquer coisa menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento.

Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (primeiramente, e antes de tudo, uma direção cumulativa). É difícil, talvez impossível, julgar sua natureza avançada ou retrógrada, uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto os próprios espaço e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente. (1998, p. 121).

Como no conceito de pastiche de Jameson, a vanguarda não é mais possível porque não há ordem a quebrar ou direção a seguir. O discurso do pós-modernismo indicia uma estrutura profunda que permite falar de uma época do virtual sem levar em conta que se alguns aspectos da cultura se digitalizaram, a percepção humana, suas atitudes cotidianas no trabalho, suas relações familiares, de classe, étnicas etc. continuam tão analógicas quanto antes. Ainda, e o que parece mais importante, boa parte da população da terra e entre elas da população brasileira não tiveram suas demandas sociais atendidas pela globalização e pelo pós-modernismo.

Isto posto, creio ser possível apontar uma nova ancoragem da vanguarda no pós-modernismo que pode ser vista, como metonímia de base, no romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins. Esta obra contém uma mistura de procedimentos da vanguarda literária com formas discursivas de minorias sociais que dão margem para se pensar numa nova ancoragem da vanguarda a partir de sua ligação com os movimentos sociais e com as novas demandas de, neste caso, pobres favelados e negros. A pertinência e a intersecção do discurso da vanguarda histórica com o discurso dos movimentos sociais urbanos, que o projeto tentará mostra em *Cidade de Deus*, remete ao que disse Eduardo Subirats (1993. p. 21) de ser a vanguarda um legado ao qual temos que recorrer toda vez que quisermos reformular nosso projeto civilizatório.

Por fim, seria útil, e urgente, fazer com o discurso crítico pós-moderno, especialmente no tange às vanguardas, aquilo que Pierre Bourdieu fez com a literatura francesa do século XIX em *As regras da arte*, observar os hábitos de observação. Eis uma atitude por si só de vanguarda. A vanguarda é fundamental para potencializar até o limite a crítica ao capitalismo global a partir de um projeto de futuro. Ela nem pode ser aleatória nem simplesmente “pluralista”, os “pluralistas” geralmente demarcam a diferença para deixar intocada sua própria indiferença. A diferença e a pluralidade só têm relevância quando caminham em direção à justiça social, não da auto-realização pessoal. Vanguarda, enquanto atitude de pesquisa constante, histórica e política em toda amplitude, é ainda necessária para fazer a crítica das pseudo-democratizações, tão em voga no

discurso contemporâneo, do atual determinismo tecnológico e da anulação do outro vendidas sob a máscara de integração. A morte de uma vanguarda possível, contemporânea, em tudo oposta ao pós-modernismo, só é possível em um mundo que perdeu todo senso de projeto humano futuro ou num ambiente de profunda apatia política. A defesa da vanguarda hoje precisa resgatar sua natureza utópica e transformá-la em heterotopia intersemiótica e intercultural. Um princípio “didático” consiste em desvincular, tanto quanto possível, a heterotopia da vanguarda contemporânea das velhas utopias autoritárias, com as quais várias vanguardas modernas mantiveram relações, e aproximá-la definitivamente da ética, a partir da instigante diferença feita por Luis Villoro entre utopia e ética política:

A ética [política] rompe com a situação existente; não se conforma com ela e propõe, assim como a utopia, uma série de fins e valores que não se realizam na sociedade atual. Nesse sentido a ética tende a ruptura. Mas, diferentemente da utopia, a ética política tem de ser concreta, isto quer dizer que deve se adaptar, a cada momento, às relações de meios e fins que há em cada situação particular para realizar as ações políticas.

Cidade de Deus, por hipótese, faz cruzar vanguarda e ética política, enquanto crítica ao impasse do pós-modernismo em países marginalizados pelo imperialismo global.

3. Intersemiose rap/literatura: e a poesia?

Pesquisadores da literatura e domínios afins, tais como Bakhtin (2002), Campos (1977) e Foucault (1999), demonstraram que as questões do gênero e da “ordem do discurso” não se restringem às especificidades formais e exclusivamente textuais, mas contém implicações sócio-políticas que se desdobram em questões de natureza étnica, de classe, de sexualidade, de domínio técnico, de acesso à tecnologia. O advento de novos escritores e de novos usos da literatura, situados à margem do literário, exige uma outra dimensão conceitual do gênero para dar conta da dinâmica social que envolve tais grupos e que explicitamente estão demarcadas em suas escritas que podem ser inseridas naquilo que Nestor Garcia Canclini chamou de hibridização, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2006, p. 19). Tento aqui articular a intersemiose do rap e da literatura a uma nova visão de

gênero como gestão cultural, como horizonte de expectativa elementar e fundante de qualquer interação discursiva, deixando de lado toda e qualquer visão do gênero como superfície externa e visível do objeto cultural. No instigante *Gêneros no contexto digital*, Irene Machado argumenta que o gênero é o caráter das obras da cultura (2002, p. 71). Mais que o “formato” dos textos, o gênero importa por sua relação com aquilo que a autora chama de “gestão cultural”, ou seja, a “gama de agentes interativos” que, através das formações de gênero, produzem a cultura. O gênero pressupõe um uso público da linguagem, é um agente mobilizador da dinâmica social. Se não existe cultura fora da linguagem, o gênero representa um dos fundamentos da socialidade dos objetos culturais, pois é impensável imaginar qualquer diálogo, qualquer interação, sem que as mensagens se organizem em estruturas.

O gênero é a “massa física” que sustenta o uso social da linguagem. Portanto, o *déjà vu* sobre o assunto que tomou conta dos estudos literários pauta-se no equívoco. O que é coisa do passado não é o gênero, mas a teoria da modalidade singular e fechada atribuída a Aristóteles. A consciência da não pureza do gênero literário, que tem no prefácio de Victor Hugo um programa estético, aprofundado e radicalizado pelas vanguardas e pelo modernismo ao longo de todo o século XX, não esgota a questão. Se a Poética, a ciência da literatura, a abordagem primacialmente literária e/ou estética da literatura, nos familiarizou com a interação entre os gêneros literários, é preciso aprofundá-la com uma metodologia interdisciplinar e intercultural, em virtude do contexto contemporâneo, que tem na “Literatura marginal” um exemplo fecundo, exigir a criação de um objeto novo que não pertença a ninguém, como queria Roland Barthes, um objeto que salte do literário para o cultural, deste para o político e o social. O que parece fora de discussão é a visão excludente, purista, excessivamente “textual e formal” dos gêneros. Quando a classificação e a individuação são substituídas pela interação, quando a relação importa mais que a identidade de gênero, o debate sobre os gêneros ganha pertinência pois permite entender os trânsitos, os cruzamentos, as hibridizações próprias ao contemporâneo e observar o convívio entre a literatura e o rap.

O gênero já não é uma categoria importante por oferecer uma tipologia da produção literária da cultura letrada, mas sim porque organiza as mensagens de modo a garantir um “horizonte de expectativa” que una a leitura à escritura, o leitor ao texto, o texto à mídia, a mídia à ferramenta, a ferramenta ao programa. O conceito de gênero abandona a escala hierarquizante e passa a valorizar a interação. Considerar os gêneros em tempos de

cultura digital implica atentar não só para o modo como as mensagens são organizadas e articuladas do ponto de vista de sua produção, como também em sua ação sobre a troca comunicativa, vale dizer, no processo de recodificação dos gêneros pelos dispositivos de mediação. Daí a importância dos programas para a recodificação dos gêneros em contexto digital. Gênero não se reporta apenas à língua, mas ao meio, ao ambiente formalizado digitalmente que agora participa da enunciação. (MACHADO, 2002, p. 75)

Machado sugere que o gênero começa no dispositivo, ou melhor, ele é antes de mais nada um processo que só uma visão “escriturária” poderia reduzir à aparência de forma. O dispositivo é o *médium*. Mas o que é *médium*? O *médium* é o suporte, a ferramenta, para falar de maneira mais objetiva. Mas o *médium*, lembrando Marshall McLuhan, é também “massagem”, atrita com o corpo social sob a forma da interdiscursividade e daquilo que Dominique Maingueneau (2006, p. 182) chamou de “interlíngua”, a interação e a diversidade de uso inerente a toda língua colocada à disposição do falante, do escritor, do ouvinte, do leitor. O gênero preenche o meio ambiente com certas formas que favorecem o envolvimento e a interação, neste sentido o rap se transforma no dispositivo genérico por excelência, é o “horizonte de expectativa” número um dos “marginais”, ou seja, ele aumenta o potencial comunicativo da poesia e ajuda a fundamentar o sentido de pertença do grupo. Senão vejamos.

O rap, abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), existe no Brasil há cerca de vinte anos. Faz parte do hip hop, hoje, um conjunto de manifestações culturais formado por uma música, o rap; que envolve mestre-de-cerimônias (MC) e disc-jóquei (DJ); uma dança, o break; e uma forma de expressão plástica, o grafite. (ROCHA, 135).

Inserido numa manifestação cultural complexa, o rap já traz uma multiplicidade difícil de ser apreendida com os métodos habituais de abordagem da poesia. Como o objetivo do projeto não é estudar especificamente o rap, mas observar em que medida a “Literatura marginal” dialoga com ele, será preciso estabelecer uma distinção, nem que seja provisória, entre literatura e poesia, visto os dois, neste caso a poesia é mais diretamente o rap, estarem em diferentes *mídia*, diferença fundamental aqui, da voz articulada ao grafite, ao break e à *posse*, e a literatura, um exercício de escrita. O processo migratório que faz uma

manifestação essencialmente múltipla e intersemiótica estar num potente meio artístico-cultural historicamente monosemiótico, a literatura, configura, a partir do *médium*, do gênero, as outras questões que o projeto propõe responder, como a presença do rap modifica a literatura, criando um trânsito da literatura com as formas da cultura popular urbana e transformando a luta pela instituição literária uma luta por democracia efetiva e espaço de crítica social, política, de classe. Nas palavras de Paulo Sérgio do Carmo: “ao cultivar 'o ritmo dos excluídos', os rappers tornam-se os porta-vozes ou cronistas das injustiças sociais e dão visibilidade a seus problemas” (2003, p. 175). É pertinente observar o limite que separa a literatura do hip hop, espaço genérico ou horizonte de expectativa do rap explicitando a referida noção de “posse”.

Ao se organizarem em sua comunidade, de forma independente, esses jovens desenvolvem práticas não só artísticas, como na criação de um rap ou de uma coreografia, como também práticas políticas. O processo criativo é também um espaço de discussão informal, em que ganham sentido palavras como *consciência* e *atitude*, e que são ainda mais valorizadas em reuniões de uma posse. (ROCHA, 2003, p. 135).

Se a escrita é o lugar onde o enunciado ganha autonomia e se separa da enunciação, ou dito de outra forma, se a escrita *inscreve* a enunciação no enunciado, como afirma Walter Ong (1996), sendo a literatura a instituição discursiva por excelência da sociedade do letramento nos últimos dois séculos, o hip hop, e o rap inserido nele, propõe uma dupla abertura, um duplo “arrombamento”, para usar as palavras de Ferréz no prefácio do livro publicado pela editora agir (2005, p. 7), da monosemiose em que se transformaram os usos da escrita em nossa sociedade e do seu caráter individualizador tendente a abstrair as relações cotidianas e suas necessidades imediatas. Enquanto prática poética intersemiótica, ou inserida numa rede intersemiótica, o hip hop, o rap transforma a literatura num espaço de luta política contestatória em que sobressaem os interesses coletivos e de pertença comunitária em tudo opostos aos valores literários da personalidade, da autoria, da originalidade etc., na medida em que contém a voz (de volta?), a dança, um uso intencional do corpo, pode-se dizer, a música e a interação face a face, o grafite. Fechando o círculo e construindo o cerco metodológico: do *médium*, o gênero, a escrita e a voz, a escrita e a dança, a escrita e a comunidade, a “posse”, chega-se às questões maiores que transcendem o artístico, o estético e o literário. Assim, articulada uma nova visão do gênero e à abordagem teórica da

intersemiose, o cruzamento da literatura e do rap está apto a deslocar, sobretudo para a literatura, o olhar sobre estes objetos culturais enquanto gêneros discursivos separados e remeter “para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 270) encontradas em um mesmo objeto que passa a ser uma temporalidade saturada de “agoras”, como queria Walter Benjamin. A mediação é o circuito que conecta não os signos por si e em si mesmos, mas estes aos seus interlocutores, por isto os componentes mais especificamente semióticos e/ou formais serem apenas uma parte do projeto de pesquisa. Para o que se pretende aqui, interessa menos a “potência” dos gêneros em separado que a multiplicidade dos papéis, dos contatos, dos encontros, a impureza que a “Literatura marginal” já traz na origem. Acredita-se que só a articulação do meio e da mediação (meio ambiente), erigida a guisa de método, é capaz de pensar a complexa teia, de natureza semiótica, de gênero, política, social e cultural que a “Literatura marginal” põe em cena ao confluir literatura e rap.

Referências

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 371 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p 101-180.
- BOUGNOUX, Daniel. Meios ambientes, mídia, midiologia. In: _____. *Introdução às ciências da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p 29-45.
- BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 25-53.
- BAUMAN, Zygmum. Direito ao reconhecimento, direito à redistribuição. In: *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 69-81.
- BAUMAN, Zygmunt. Da igualdade ao multiculturalismo & Muitas culturas, uma humanidade. In: _____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 82-99 & 112-128.
- BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna ou a impossibilidade da vanguarda. In: _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 121-130.
- BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone. In: *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 25-49.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 431 p.
- BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. 3. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2000, p. 281-302.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977, 80 p.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006, 385 p.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, 436 p.
- CASTELLS, Manuel. A outra face da terra: movimentos sociais contra a nova ordem global. In: _____. *O poder da identidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 93-140.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 12. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, 351 p.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, 148 p.
- DEBRAY, Régis. Por uma ecologia das culturas. In: _____. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 11-57.
- DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993, 419p.
- DERRIDA, Jacques. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. Porto: Rés, s/d, p. 27-69.
- DERRIDA, Jacques. A arqui-escritura. In: _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 215-252.
- DO CARMO, Paulo Sérgio. Os 90: funk e rap – as vozes da periferia. In: *Culturas da rebeldia*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2000, p. 175-189.
- DOWNING, John D. H. Movimentos sociais, esfera pública, redes. In: *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 55-72.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 282 p.
- FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, 9-14.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996, 79 p.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM & RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-25.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1996, p. 316.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 25-44.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 57-74.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura, arte, mídia. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004, p. 109-124.

KEHL, Maria Rita. A frátria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: ROCHA, João César de Castro. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Top Books, 2003, p. 1071-1086.

MACHADO, Irene. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 71-82.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006, 329 p.

MAINGUENEAU, Dominique. A paratopia do escritor. In: *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 27-43.

MARTINS, José de Souza. Comentário sobre a insurreição zapatista em Chiapas. In: ARELLANO, Alejandro B. & OLIVEIRA, Ariovaldo U.. *Chiapas: construindo a esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 61-66.

ONG, Walter. *Cultura oral e cultura escrita*. Campinas: Hucitec, 1996, 270p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 238 p.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003, 217p.

REVISTA CAROS AMIGOS. *Literatura marginal*: ato I. Mar/2001, 33 p.

REVISTA CAROS AMIGOS. *Literatura marginal*: ato II. Mar/2002, 31 p.

REVISTA CAROS AMIGOS. *Literatura marginal*: ato III. Mar/2004, 30 p.

ROCHA, Janaína. Rapensando. In: RIBEIRO, Solange et al. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2003, p. 135-158.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens híbridas. In: *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 369-388.

SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993, 88 p.

VILLORO, Luis. É necessário romper com a utopia que busca realizar o mundo ideal. ARELLANO, Alejandro B. & OLIVEIRA, Ariovaldo U.. *Chiapas: construindo a esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 192-196.

REEDIÇÕES

ASPECTOS DA LITERATURA DE MATO GROSSO¹

Rubens Mendonça

Conferência pronunciada na primeira Hora Literária do “Grêmio Álvares de Azevedo” (23/05/1937).

Exmo Sr. Cap. Interventor Federal.

Exmo. Sr. Presidente da A.M.L.

Exmo. Sr. Presidente de Honra do Grêmio Álvares de Azevedo.

Meus Senhores

Foi o historiador Klaband, que assim definiu a literatura de um povo: “A Literatura de cada povo é ao mesmo tempo nacional e internacional. Nacional, no sentido de que assenta no idioma, no que de mais seu povo pode criar, e neste sentido ela sempre será e deverá ser nacional, internacional, porque recebe as concorrentes espirituais, que lhe chegam de outros povos, as retém, as utiliza para si e as passa adiante”.

Com o título de Epítome da História da Literária de M.T, deu-nos o Sr. José de Mesquita, no primeiro número da Revista da AML, a mais perfeita pintura panorâmica da nossa vida mental.

Entretanto, há quem desmereça e oculte, por ignorância, ou por malícia, o acervo da nossa intelectualidade.

Escreveu Ronald de Carvalho, a **História da Literatura Brasileira**, que: “Um povo sem Literatura seria, naturalmente, um povo mudo, sem tradições e sem passado, fadado a desaparecer como reles planta rasteira nascida para ser pisada.” Mas um povo, como este, que possui uma história cheia de heroísmo, uma tradição gloriosa, é também um povo com uma literatura vigorosa e brilhante.

A afirmativa de que em Mato Grosso não se cultivam as letras importa no desconhecimento dos nossos poetas, D Aquino Corrêa, José de

¹ in: **Revista da Academia Mato-grossense de Letras**, anoVI, no. XI e XII, p. 153- 157, 1938.

Mesquita e Lamartine Mendes, trindade maravilhosa de parnasianos que tanto orgulha a nossa terra.

D. Aquino, orador e poeta cheio de vigor, o seu verbo facundo é, como no dizer de Arnaldo Serra: “o orador Mirabeau da santa crença”...

Outro é o cantor da Terra do Berço, excelso parnasiano que tão bem evoca as nossas “coisas de antanho”.

Tenho uma alma de rude primitivo
Cheia de nostalgia do passado,
E no presente a contragosto vivo
Como um pobre exilado

Disse alguns Buffon que o estilo é o homem, e nestes versos transparece toda a alma do poeta, e o seu acentuado culto ao passado, que o fez historiador de mérito e ao primeiro linhagista entre nós. Assim o vemos dizer:

A alma das velhas casas

No silêncio do pós-merídio grave e ardente
Entrei a velha casa onde vivera outrora,
Quando, ainda alma em flor e corpo adolescente,
Era luz, era ardor, era sonho, era aurora.

A sala ampla e deserta, a varanda silente,
Ecoam do meu passo ao ruído e, frio agora,
O quarto onde dormia é lúgubre e dolente
E o terreiro ermo e nu de rosas não se enflora

É seco o algibe. Chora uma rola num galho,
Abro o velho portão. Galgo a estéril, maninha
gleba de morro mal vestida de cascalho...

E desses que – ai de mim! Outrora aqui viveram
resta, pairando no ar, a alma triste e sozinha
das velhas casas cujos donos já morreram!

Como poeta, José de Mesquita publicou os maravilhosos livros **Poesias, terra do berço** e **Da epopéia mato-grossense**, como historiador publica ainda pelo jornal **A cruz** os interessantes estudos que se intitulam **Gentes e cousa de antanho**.

O contista já nos deu A Cavallhada-e Espelho de *Almas*, ambos à maneira encantadora que lembra a suavidade de Machado de Assis; Agripino Grieco, em **Vivos e Mortos**, disse de Castro Alves: “que as suas poesias parecem seres vivos.” Vejamos agora como esse dizer se ajusta à A

Garça de José de Mesquita:

Pantanal Água e céus Solidão silenciosa
 Num remígio, a cortar as aguadas serenas,
 vai a garça a voar na tarde cor de rosa,
 e da água escura à tona a asa lhe aflora apenas.

Passa e no limo abjeto e na vaza asquerosa
 não se lhe mancha o alvor e a candidez das penas,
 pois no vôo sutil desliza, donairoso,
 sobre as águas de lodo e de impureza plenas.

Alma de poeta, sê qual a garça voando
 sobre o vil atascal e sobre a lama impura,
 olhos postos no azul, no éter sereno e brando...

Conserva teu ideal, tua ilusão querida,
 e não turves jamais das asas a brancura
 no sórdido Paul das torpezas da vida...

Após a leitura destes versos sentimos o dizer de Coelho Neto: “Por ela o meu sangue, toda minh'alma para resguardá-la: é o meu amor, é o meu ídolo, é o meu ideal – a forma”.

Torce, aprimora, alteia, lima
 A frase; e enfim,
 No verso de ouro engasta a rima
 Com um rubim.

Agora, Lamartine Mendes completa a trindade brilhante dos nossos parnasianos.

Há pouco, numa **Antologia de poetas paulistas**, lá deparei Lamartine Mendes, entre Guilherme de Almeida e Paulo Setúbal. O fato nos orgulha, porque o seu berço foi esta Cidade Verde.

A volta das canoas, soneto de sua lavra, é um quadro diamantinense, berço dos seus maiores e a pintura é viva e nós todos a sentimos:

A volta das canoas

Quando a tarde se esvai, dourando a mata,
 E na embaúba, às margens das lagoas
 Gemem as rolas, descem as canoas,
 Da água enrugando o espelho que as retrata

Vem da pesca. Um remeiro a voz desata,
E canta; e as ondas quebram-se nas proas.
E pelas ondas trêmulas e boas
Há reflexos de púrpura e de prata.

E os madeiros, em fila, ao vento frio,
Vão boiando, boiando lentamente,
Debruçados, tristonhos sobre o rio...

Passam, e a noite cai, pura e silente...
Passam... e depois fica o fugidio
Manto de espuma aberto na corrente.

Evocarei um outro poeta, este já da nossa saudade porque caminheiro da derradeira viagem – Leônidas de Matos, cujos versos lembram a harmonia e a delicadeza de Álvares de Azevedo e Antônio Nobre pela simplicidade quase bíblica, comovendo sempre pela doçura melancólica e estranha que neles transparece.

É uma jóia o soneto que vou ler:

Só

Triste nasci. Amargos dissabores
Emagreceram minha mocidade.
Da sorte vou sofrendo seus ardores
Nesta vida de tédio e iniquidade.

Fui feliz algum tempo. Tive amores.
Sonhei gloria e sonhei felicidade!
Hoje passo chorando as minhas dores
Na lira soluçante da saudade...

Sem fé, sem esperança, abandonado,
Para sempre do gozo desterrado,
Tendo no peito a mágoa indefinida!

Com Ashvirus, místico, lendário
Véu seguindo, tristonho e solitário,
A caminho do Golgotha da vida!...

Leconte de Lisle, no seu discurso pronunciado sobre Victor Hugo, na Academia Francesa, disse com razão: “Victor Hugo é antes de tudo e sobretudo um grande e sublime poeta. Soube mudar a substância de tudo em substância poética, o que constitui a condição expressa e primeira da arte, único meio de escapar ao didatismo rimado, negação absoluta de toda a

poesia.

Poeta, e de alta inspiração, foi Leônidas de Matos e os seus versos – Do ocaso e o silêncio – bem poderiam figurar entre os de Guimarães Passos ou Antônio Nobre.

Leônidas, como Guimarães Passos, não se filiava a escola nenhuma. Fazia versos e rimava-os com facilidade natural de um pássaro que canta como o Rouxinol, do conto de Oscar Wilde.

Sua alma era poesia, e como a água límpida de um regato que corre era a harmonia dos seus versos.

Ouvi, senhores, estes versos admiráveis:

Do ocaso e do silêncio

Nas horas derradeiras
do Sol morrer, o Ocaso, evocativo,
parece uma paisagem simbolista...
é violeta... é sangue... é ouro vivo...
Tem a cor da Saudade e da Ametista
das plangentes olheiras...

Longe, em ruínas, a torre secular,
isolada entre as árvores, levanta
o seu perfil, em cismas dolorosas...

Olha à distância, espia
a ver que crente vem para rezar
a oração derradeira ao fim do dia...
Despetalam-se rosas...
uma cigarra ao longe canta...

Cai sobre a terra saudade roxa...
Um silêncio de seda!
E a luz vai a fugir... é frouxa... é frouxa...
debatendo-se aos troncos da alameda...

Ó silêncio da tarde que me exortas!...
Ó Silêncio...,
... amigo das igrejas mortas...
das alcovas esquecidas,
onde a Saudade vai ouvir chorando
os beijos que morreram soluçando,
as palavras perdidas,
que caladas morreram no silêncio...

Amo-te, Hora, em que o Ângelus dolente,
na luz crepuscular,

chora saudades brancas pelo Ar!...
Ó misticismo azul do Pôr-do-sol!...
Ó Pedraria viva do Arrebol!...
Ó Quadro Simbolista do Poente!...

Havia algo de afinidade entre as vidas de Leônidas e Guimarães Passos.

Luis Murato, prefaciando um livro de Guimarães Passos, escreveu: “Contam os biógrafos de Schiller que no momento preciso em que o grande poeta ia ser enterrado, chovia copiosamente. De baixo de grossas nuvens carregavam o féretro sagrado. Quando, porém, depuseram o caixão na cova, as nuvens se abriram repentinamente, a lua apareceu e um doce raio aclarou a tumba do poeta.” (sem indicações bibliográficas)

E assim também um raio da nossa saudade vai aclarar a tumba de Leônidas de Matos, o antigo baluarte do Grêmio Álvares de Azevedo.

Depois, ainda outros parnasianos tomam assento na constelação da rima – Alyrio de Figueiredo e Ulisses Cuiabano, cantores primorosos e artistas de labores adamantinos.

Leônidas de Matos e Oscarino Ramos foram os poetas que de modo acentuado mais influenciaram o meu espírito.

Oscarino é simbolista, tal como Mário Pederneiras, cujo ritmo brilha como facetas de diamante. Vejamo-lo cantar...:

Saudade

Pelo céu passam pássaros tardios...
A noite vem!
Para senti-la assim, eu subo
A este mirante, solitário, triste –
(Oh! Esta dor de ver uma tarde morrer!)
Noite e ao longe clareia...
Clareia... clareia...
Como uma grande Flor de Angústia,
Redonda e grande a lua sobe
(Pobre romântica desencantada
Que há tantas noites procura
Os boêmios trovadores!) (p. 154)
E, sob a noite clara, a cidade aparece
Quieta, sepulcral.
Dormem
As velhas palmeiras
A torre da Sé
Ninguém.
Só tu, lua, como uma grande lâmpada
Acompanhas-me nesta vigília

De tormentos profundos
 De onde nasce, cresce e me sucumbe
 Esta grande Saudade
 De alguém.

Quando, vai pouco tempo, andei pelo norte do país, em uma livraria de Aracaju adquiri um volume com o título **A arte de ser breve**. Ainda que breve, me permitirão que alinhe mais nomes – Franklin Casiano, Tolentino de Almeida, José Raul Vilá e Pedro Trouy. Não podendo ser olvidados outros nomes como Euclides Mota, o vigoroso representante da geração que ora surge.

É de sua lavra o soneto que passo a ler, onde se percebe grande influência de Cruz e Souza:

Ridi pagliaccio

Em doidas gargalhadas de cristal,
 no picadeiro o clown entreabre a boca,
 no histerismo da idéia vã e louca
 de esquecer a amargura de seu mal.

Ri, Palhaço infeliz, dessa infernal
 febre que te definha pouco a pouco,
 mergulha tua dor nessa voz rouca,
 nos aplausos da turba vil, boçal...

Não me ilude esse riso alvar que ostentas
 pois, ris com lágrimas no triste olhar,
 soluços nas risadas mortas, lentas,

clown na pista da vida e da ilusão
 sou e rio com ânsia de chorar...
 – Ride Palhaço do meu coração!!!

Parodiando Bilac no prefácio dos *Bandeirantes* de Batista Cepellos, poderíamos dizer: Eurycles é um legítimo e excelente poeta, a quem tenho o orgulho de saudar em primeira mão.”

Portanto, senhores, Mato Grosso possui nem só (p. 156) poetas, mas igualmente prosadores cheios de vida e de vigor, tem uma literatura bastante farta que vem desde o romantismo de José Tomás de Almeida Serra, até as mais recentes correntes modernistas.

E assim, a nossa terra querida não é somente farta em ouro e diamante; é também farta em pensadores.

Hoje me permitam encerrar aqui esta obscura palestra, tão benevolmente ouvida por auditório assim seletto. Porém, não silenciarei a

cultura mato-grossense em outros ramos e variados aspectos. Após a Divina Arte, em outra oportunidade direi dos seus demais pensadores.

Senhores, termino com os meus agradecimentos.

NORMAS DE APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS

Formatação:

Em *Word for Windows* ou programa compatível, fonte *Times New Roman*, tamanho 12, espaço simples entre linhas e parágrafos, e espaço duplo entre partes do texto. Páginas configuradas no formato A4, sem enumeração, com 03 cm nas margens superior e esquerda e 02cm nas margens inferior e direita.

Extensão: 10 páginas no mínimo e 15 no máximo.

Estrutura:

Título em negrito e caixa alta, centralizado. Imediatamente abaixo, alinhado à direita, nome completo do autor, seguido da sigla de sua IES. Em nota de rodapé: filiação científica - Departamento, Faculdade, Universidade, CEP, cidade, estado, país.

Em *Times New Roman* e corpo 11: **Resumo** (máximo 200 palavras) e **Palavras-chave** (máximo 06) no idioma do artigo; **Abstract e Key-words** em inglês.

Citações no texto, entre aspas, sem destaque em itálico, seguidas, entre parênteses, pelo sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e, quando necessário, da página (p.). “(...) moleques, mulatos/ vêm vê-los passar.” (FERREIRA, 1939, p. 65). Se o nome do autor estiver citado no texto, indicam-se entre parênteses a data e a página: “Segundo afirma Lotman (1991, p. 10) ...”

Citações acima de 03 linhas, destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, corpo 11, sem aspas. Entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano, página.

Notas de rodapé : reduzidas ao mínimo, enumeradas, no pé de página, corpo 10.

Referências

Em ordem alfabética pelo último sobrenome do autor e conforme a NBR 6023 da ABNT de 2006.

- Livros e monografias:

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

- Capítulos de livros:

AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 317-26.

ROSENFELD, A. Reflexões estéticas. In: ----- **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 19-120.

- Dissertações e teses:

SILVA, I.A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. 1994. Tese (Livre-docência) – Departamento de Linguística, Unesp, Araraquara/SP.

- Artigos de periódicos:

HERNÁNDEZ M., L. La importancia de la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein para la lingüística del cambio de siglo. **Escritos**, Puebla, n.24, p.5-9, 2002.

- Artigos em jornais:

CARVALHO, M.C. Países pobres concentrarão mortos por fumo, diz estudo. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 28 ago.2009. Cotidiano, p.5.

-Trabalhos em eventos:

SILVA, A.J. Novas perspectivas ao romance brasileiro. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA, 1, 2002. Mirassol. **Anais...**Mato Grosso: Unemat, 2003. p. 11-20.

- Publicações On-Line

SILVEIRA, R.F. Cidade invadida por vândalos. **Alerta**. Curitiba, 10 mar.1999. Disponível em <http://www.alerta.br>. Acesso em 10 mar.1999.

**DEIXAR FOLHA EM
BRANCO NO FINAL**

