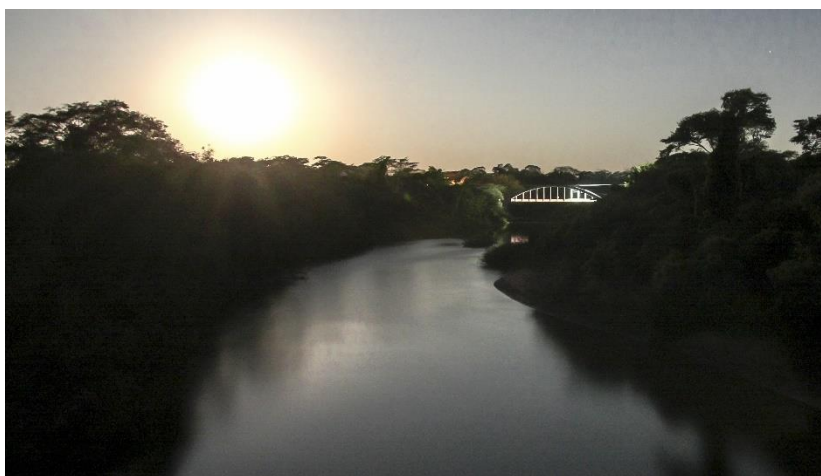


# VII Semana de Letras

Ensino e pesquisa na área de Letras: desafios e perspectivas

5 a 9 de junho de 2017 – UEMS – Jardim-MS



Fotografia: Arthur Hara

ANAIS

ISBN: 978-85-99540-72-5



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL - UEMS**

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE JARDIM-MS

CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

**ORGANIZADORES DA PUBLICAÇÃO**

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira  
Prof. Me. Paulo Eduardo Benites de Moraes  
Profa. Ma. Roseli Peixoto Grubert

**COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO**

**COORDENAÇÃO GERAL:**

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira  
Profa. Ma. Roseli Peixoto Grubert

**MEMBROS DOCENTES:**

Profa. Dra. Adélia Maria Evangelista Azevedo  
Prof. Me. Jefferson Machado Barbosa  
Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Júnior  
Profa. Dra. Patrícia Alves Carvalho  
Profa. Ma. Patrícia Gressler Groenendal da Costa  
Prof. Me. Paulo Eduardo Benites de Moraes  
Profa. Dra. Rosemere de Almeida Agüero

**MEMBROS TÉCNICO-ADMINISTRATIVOS:**

André Miranda dos Santos Júnior  
Éden Marreto dos Santos  
Lea de Fatima Maciel Gauna Martins

**MONITORES VOLUNTÁRIOS:**

Amanda Gomes de Oliveira; Andressa Laurentina de Souza Brum; Daniel Almada Mendes; Daniele Cristina Avelino Feitosa; Edilaine Ortiz; Giovani do Nascimento Gonçalves; Jéssica Gabriely Areco da Silva; Katielly Ferreira de Souza Salazar; Kettlyn Dayane Ferreira Martins; Leide Ketlyn Ribeiro Jara Soares; Mateus Calvis Soares; Mikaély Oliveira de Mattos; Miriam Raquel Krause; Nelise Pereira da Silva Pacheco; Sidneia Rodrigues Pereira; Thyesare Luiggy Enzo Grubert; Viviane Karoline da Silva Nunes

e-mail:

semanadeletrasuems@gmail.com

site:

<http://eventos.sistemas.uems.br/pagina/p/vii-semana-de-letras>

A revisão dos textos completos publicados nestes anais  
foi realizada pelos próprios autores



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	p. 4.
ZECA: O PERSONAGEM MALANDRO DE <i>PORNOPOPÉIA</i> Waldir Cezaretti de Freitas .....	p. 6.
DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO ROMANCE “CUNHATAÍ: UM ROMANCE NA GUERRA DO PARAGUAI”, DE MARIA FILOMENA BOUISSOU LEPECKI Adriely Barbosa de Oliveira .....	p. 14.
DA DIMENSÃO INFANTIL AO UNIVERSO INDÍGENA: UM ESTUDO DE <i>COBRA NORATO</i> Katielly Ferreira de Souza Salazar / Marcos Vinícius Teixeira .....	p. 24.
A PEDRA E O VENTO EM <i>JOÃO TERNURA</i> : UM ESTUDO DO ROMANCE DE ANÍBAL MACHADO Amanda Gomes de Oliveira / Marcos Vinícius Teixeira .....	p. 34.
A POESIA DE AGENOR BARBOSA NAS REVISTAS <i>VITA</i> E <i>A VIDA DE MINAS</i> Nelise Pereira da Silva Pacheco / Marcos Vinícius Teixeira .....	p. 44.
TUDO O QUE A CANÇÃO PODIA SER: UMA ESCUTA PARA LER, OUTRA LEITURA PARA ESCUTAR Adner de Almeida Sena .....	p. 53.
SILVIANO SANTIAGO E A AMIZADE POLÍTICA: FICCIONALIZAR É TEORIZAR Pedro Henrique Alves de Medeiros / Edgar César Nolasco .....	p. 65.
VIVÊNCIAS DE (RE)LEITURAS DOS FUNDAMENTOS LINGUÍSTICOS E DISCUSSÕES SOBRE A INTRODUÇÃO À LEITURA DO <i>CURSO DE LINGUÍSTICA GERAL – CLG</i> ALGUNS PERCURSOS Adélia Maria Evangelista Azevedo / Jefferson Machado Barbosa / Michele Serafim dos Santos .....	p. 73.
PRÁTICA TRANSLÍNGUE: ESTUDANTES SURDOS NO FACEBOOK Nelson Dias / Alexandra Ayach Anache / Ruberval Franco Maciel .....	p. 84.
UMA LEITURA DAS MARCAS DE SUBJETIVIDADE NO POEMA “QUEM SOU EU?” DE LINO VILLACHÁ Elenir Ximenes / Adélia Maria Evangelista de Azevedo .....	p. 94.
A IMPORTÂNCIA DA LINGUAGEM NO PROCESSO DE ENSINO APRENDIZAGEM NA EDUCAÇÃO INFANTIL Jucileia Obregon Pires / Nelson Dias .....	p. 105.
A HERANÇA DA PICARESCA CLÁSSICA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE <i>LAZARILLO DE TORMES E MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO</i> DE JOÃO ANTONIO (1963) Juliana Recalde Gimenez .....	p. 112.



Organizado pelo curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), a VII Semana de Letras ocorreu no período de 05 a 09 de junho de 2017 na Unidade Universitária de Jardim-MS.

Ao longo de sua história, o curso de Letras realizou seis semanas acadêmicas sequentes, ocorridas até o ano de 2004. No último evento, realizado no mês de novembro, o tema escolhido foi "Letras em movimento - Linguagens e identidades". De lá para cá, vários eventos foram promovidos pelo curso de Letras em Jardim. Mais recentemente ocorreu o IV Colóquio de Linguística e Literatura, em novembro de 2015, com o tema "Desafios linguísticos e literários na fronteira" e, em novembro de 2016, o II Fórum e I Seminário de Estágio Supervisionado "Reflexões sobre o curso de Letras/UEMS - Unidade de Jardim: desafios das vivências entre a teoria e a prática de sala de aula".

Retomando, portanto, a série de Semanas de Letras da UEMS de Jardim, a edição atual contribui para a pluralidade de ações acadêmicas em nosso meio universitário. A sétima edição do evento se organizou sob o tema "Ensino e pesquisa na área de Letras: desafios e perspectivas". Ao contemplar tanto o universo do ensino quanto o da pesquisa, reafirma-se a busca pela constante ponte entre ambos. Considerando-os como universos complementares, busca-se também refletir acerca dos desafios que a área de Letras vem enfrentando, tanto no que concerne ao estudo e ensino da tradição, nas diversas subáreas da Letras, quanto frente aos desafios da contemporaneidade.

A abertura do evento contou com a palestra "Nas fronteiras da(s) prática(s) translíngues e da educação linguística crítica: perspectivas e problematizações em tempos de mobilidade e reflexividade" ministrada pela Profa. Dra. Cláudia Hilsdorf Rocha (UNICAMP/FUNDECT). Na segunda noite, ocorreram duas mesas redondas: a primeira, sobre o fazer literário e questões relacionadas ao papel do escritor, contou com a presença dos autores Alberto Pucheu e Fernanda Ebling; e a segunda, que teve o ensino como ponte entre diferentes áreas da Letras, contou com as professoras Dra. Nara Hiroko Takaki (UFMS - Aquidauana) e Ma. Ágata Cristina Kaiser (UNC - Córdoba - AR). Na terceira noite, a Profa. Dra. Arlinda Cantero Dorsa (UCDB) ministrou a conferência "O texto científico na academia: percursos necessários" e na sequência ocorreu a mesa redonda "Literatura contemporânea e humanidades: textos de resistência" com os professores Dr. Volmir Cardoso Pereira (UEMS – Campo Grande), Dr. Daniel Abrão (UEMS – Campo Grande) e Me. Paulo Eduardo Benites de Moraes (UEMS – Jardim / FUNDECT). Na quarta noite de evento foi ministrada a conferência "Centopeia poética: a tradição satírica lusobrasileira e a obra de José Joaquim Correia de Almeida (1854-1905)" pelo Prof. Me. Ednaldo Candido Moreira Gomes (UNIFESSPA/FUNDECT) seguida da mesa redonda "Temas emergentes e vozes subalternas nos estudos de linguagens", que reuniu os professores Dr. Ruberval Franco Maciel (UEMS - Campo Grande) e Dra. Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros (UEMS - Campo Grande). Por fim, na última noite ocorreu a conferência de encerramento "Manoel de Barros: A crítica e o projeto estético" proferida pela Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS - Três Lagoas).

A VII Semana de Letras permitiu que palestrantes de diversas partes do país estivessem presentes durante cinco dias oportunizando uma troca de conhecimento e experiências com a comunidade externa e com os docentes e discentes do curso de Letras da UEMS de Jardim. Além das palestras e conferências realizadas no turno da noite, o evento contou com lançamentos de livros, comunicações, apresentações de pôsteres, minicursos, intervenções artísticas e

apresentações musicais e artísticas tanto de convidados quanto dos próprios alunos do curso de Letras da UEMS. Nestes anais, publica-se parte considerável dos trabalhos apresentados ao longo da VII Semana de Letras.

Ressalta-se, por fim, o apoio recebido da FUNDECT: Em 2015, A FUNDECT abriu o edital 'CHAMADA FUNDECT/UEMS Nº 25/2015 APOIO A GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO NA UEMS', que possibilitou o cadastro do projeto 'Plano estratégico do curso de Letras - UEMS - Unidade de Jardim: A formação do profissional da área de Letras a partir das experiências e vivências entre a teoria e a prática de sala de aula". Por meio deste projeto, que é coordenado pela Profa. Dra. Adelia Maria Evangelista Azevedo, a VII Semana de Letras recebeu apoio que viabilizou a vinda de alguns palestrantes. O evento também contou com apoio da comunidade local e não se realizaria sem o empenho dos discentes, especialmente dos monitores voluntários, que contribuíram significativamente para a concretização do evento.

## **ZECA: O PERSONAGEM MALANDRO DE *PORNOPOPÉIA***

Waldir Cezaretti de Freitas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de analisar o personagem Zeca, do Romance *PORNOPOPÉIA* de Reinaldo Moraes, (2009). Com características predominantemente de malandro, nos leva a analisar a narrativa do autor, mostrando suas peripécias, seus imbróglis ditada de forma cômica. Sua trajetória é repleta de ações e fatos que extrapolam a rotina normal das coisas. Seu linguajar glamoroso para conquistar, ora obsceno e soberbo para narrar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pornopopéia; Zeca; Malandro; Reinaldo Moraes.

### **1 Introdução**

Reinaldo Moraes, paulista, nascido em 1950, além da obra com a qual nos ocupamos neste artigo, *Pornopopéia* (2009), escreveu também *Tanto faz* (1981), *Abacaxi* (1985), *A Órbita dos caracóis* (2003), *Umidade* (2005), *Cheirinho de amor* (2014).

O objetivo deste artigo, é analisar Zeca, considerando-o como um malandro, de acordo com a classificação de Mario Miguel González (1994): O leitor está diante de um anti-herói marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras que expõem as vísceras da sociedade. Ele é o personagem narrador dentro do livro *Poronopopéia*.

Seu nome é José Carlos Ribeiro, sujeito individualista, atroz, porém cativante. É casado com Lia, professora, socióloga, tem um filho, chamado Pedrinho.

Devido ao comportamento de Zeca, o casamento está acabando e para piorar, a irresponsabilidade financeira de Zeca faz com que ele não consiga pagar as pensões do filho, motivo pelo qual Lia está sempre no seu encalço. Lia tem descendência japonesa e Zeca se refere a ela constantemente como japa. Ela odeia quando ele recebe dinheiro vivo na mão, pois fica exposto às más tendências viciosas por entorpecentes e bebidas e também de outros maus hábitos.

O romance *Pornopopéia* possui características de uma obra neopicaresca, devido o personagem Zeca, possuir comportamentos típicos de malandro.

Fica bem claro e notório, que o malandro brasileiro pode ser considerado neopicaresco, dentro de nossa literatura, por circunstâncias variadas na qual observa Mario González:

Se não há rejeição crítica dessa sociedade é porque o malandro não a enfrenta de fora: apenas procura manter-se nela, da melhor forma possível e ao menor preço. Mas há um desnudamento da relatividade dos valores tidos como

---

<sup>1</sup> Mestrando 2017 UEMS - Campo Grande (wcezaretti@gmail.com).

consagrados e da esperteza como o denominador comum da pequena burguesia. (GONZÁLEZ, 1994, p.292).

Esta obra Pornopopéia, na qual Zeca, é o personagem central, criado por Reinaldo Moraes, exhibe claramente o malandro, pois, em alguns momentos a imaginação de Zeca, transcende da naturalidade ao absurdo, do linguajar informal, para gírias, chegando até as palavras obscenas.

Nunca dei uma única mamadeira pra ele, nem troquei uma reles fralda cagada, que eu me lembre ou que a Lia se lembre, o que é pior. De qualquer jeito, criou-se o consenso lá em casa de que o guri viverá mais e melhor sem os meus préstimos físicos (MORAES, 2009, p. 75).

Conforme relato de suas características, o malandro se revela em se opor ao correto, ao elevado, são provocativos, não seguem modelos e são subvertidos. Possuem liberdade para fazer o que desejarem, são agitadores da ordem e do status quo.

Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. (CANDIDO, 1970, p.68).

O Romance mostra que Zeca possui facilidade e engenhosidade para criar planos mirabolantes, com intuito sempre de embromar, protelar e levar vantagens das pessoas que o cercam. Essa atitude abrange os amigos, familiares, seja no trabalho ou na sua vida amorosa.

Terezinha e Nissim são os suportes para diversos momentos em que ele precisava recorrer para socorro e amparo de seus problemas. Terezinha é sua secretária e Nissim é considerado seu melhor amigo.

Zeca é um sujeito persuasivo, tem uma linguagem glamorosa que o leva a atingir todos os seus objetivos, graças a sua capacidade de argumentar, mesmo sabendo que não irá cumprir com as promessas e os compromissos. Tal fato comprova a sua aproximação com os protagonistas de malandro e nos possibilitam considerá-lo como tal.

Certa vez, produziu um filme no qual fez sucesso, *Holisticofrenia* essa película teve sua estréia em um evento de diretores cineastas na Colômbia. Por não conseguir caminhar na sua jornada como produtor de filmes, ele vive de trabalhos esporádicos de menor projeção. Possui um amigo chamado Zuba. Esse amigo é dono de uma produtora de publicidades e é quem oferece os pequenos trabalhos para Zeca.

Ocorre que Zeca, não é um bom funcionário, pois atrasa muito com o material a ser elaborado e enrola demais para produzir as encomendas publicitárias. Recebe adiantamentos financeiros, porém gasta tudo com drogas e bebidas.

Em determinada ocasião recebeu uma incumbência para criar um vídeo promocional de uma Empresa de embutidos de frango. Este atrasou o trabalho por muito tempo, protelou por longo prazo a criação do texto de promoção institucional da Granja de Itaquerambu.

É isso aí: vídeo institucional, embutidos de frango, Granja Itaquerambu!!!  
Beleza.

O que fode é o prazo. Sempre a porra do prazo. Tá ligado que esse roteiro tem que estar escrito, aprovado, rodado, entregue em mídia DVCAM, e exibido pros vendedores até 15 dias antes do lançamento da campanha na mídia? Ou seja, daqui a nove dias. Você devia ter chamado um bosta dum roteirista qualquer pra te ajudar, desses que filam cigarro e cerveja de mesa em mesa. (MORAES, 2009, p. 49).

Diante desse trecho, nota-se o comportamento próprio do malandro, que não se preocupa com prazos. Tem prazer com as coisas mundanas e se preocupa somente com a sua satisfação pessoal, menospreza o trabalho e, sempre que pode, emprega toda a sua habilidade em burlá-lo e adiá-lo.

## **2 Comportamento malandro**

O personagem-narrador vai revelando, ao longo do romance, circunstâncias verossímeis, que vão desvelando um ser trapaceiro, hedonista, que procura somente satisfazer os próprios desejos, sem sentimentos e nem compaixão com os que o cercam.

Sem sentimentos, nem compaixão com os que os cercam. O neopícaro apresenta várias semelhanças com o personagem picaresco, tais como a sua aversão ao trabalho, a busca incansável de integração à sociedade, o rufianismo e o emprego da astúcia e de estratégias para livrar-se de situações conflituosas (BOTOSO, 2011, p. 176).

Zeca na busca pelo dinheiro fácil e na ânsia de açambarcar valores que não são seus, reflete o caráter malandro, cogita um plano para obter dinheiro a fim de realizar a filmagem de seu segundo filme, cujo roteiro ele já possui em sua mente:

Não tem também como arranjar dinheiro pra realizá-la. Não aqui pela minha produtora, pelo menos. Duvido que o Leco vá abrir a burra de novo pra financiar um novo filme meu. Mas vou dar um jeito de "entrar na lei", levo um lero com Madame AAA, assalto a rede de lojas de conveniência do meu cunhado, dou um jeito. Se tudo der certo, vai sair mais um "delírio poético pré-lógico", como um crítico se referiu ao Holisticofrenia, o mesmo cabra, aliás, que apontou a "monomania solipsista exacerbada" da minha obra máxima e até agora única no luminoso horizonte da sétima arte, por supuesto. Não vou nem dizer o nome do filho da puta do crítico. (MORAES, 2009, p.225).

Um traço que é contundente nos personagens neopicarescos (Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, Macunaíma, Mariano, de *Memórias de um gigolô*, dentre outros), é o fato de Zeca pensar somente em si mesmo, sem se preocupar com as circunstâncias, nem com as pessoas. É um ser desprovido de sensibilidade, busca a trapaça para dar-se bem e quer de toda forma a projeção social. Dessa maneira, é possível notar que:

O personagem picaresco adquiriu novas características, passou por transformações e transfigurações, sem, contudo, distanciar-se radicalmente do modelo iniciado pelo Lazarillo e continuado e alargado pelo Guzmán e pelo Buscón. [...] (BOTOSO, 2011, p 126).

As obras consideradas como neopicarescas mantiveram viva a figura do anti-herói e, nesse sentido, o malandro brasileiro pode ser visto como um personagem neopícaro, uma vez que retoma muitas das características do pícaro clássico e também o transgride, conforme vamos apontar mais adiante.

Zeca possui boa articulação verbal, olhos azuis, (como ele mesmo menciona diversas vezes), consegue ajustar-se aos problemas e se adequar para se manter simpático, apesar de ludibriar e enganar terceiros. Ele vive de aparências:

Assim, ele é um personagem que defende somente os próprios interesses, não mede esforços para conseguir o que quer, não valoriza o trabalho, porque sabe que este não o levará a lugar algum e aproveita toda e qualquer oportunidade para tirar vantagem e quer ascender socialmente. O fato de querer realizar produções cinematográficas é sintoma desse interesse em ser reconhecido, respeitado e admirado pela sociedade da qual ele busca incessantemente fazer parte.

### **3 Zeca: Miro é um traficante vacilão**

Ações não faltam neste romance, numa das passagens da obra, o narrador personagem relata sua busca desenfreada por drogas subiu mais de treze andares de escada num prédio escuro.

Seu fornecedor principal era Miro. Ele era traficante, porém segundo Zeca, é "vacilão", pois certa noite durante uma entrega de secos e molhados, conforme eram denominados os entorpecentes, aconteceu algo inusitado:

Traficante que buzina na porta do cliente é o fim da picada. Não é à toa que

O desgraçado já foi preso meia dúzia de vezes. Por que ele não bota logo um alto-falante na capota do carro, como o cara das pamonhas? "Olha lá freguesia! Cocaína fresquinha dos Andes!" (MORAES, 2009, p. 225).

Humorado e extrovertido, Zeca faz piada da situação, não se importando com suas vicissitudes, critica o comportamento dos demais personagens, esquecendo “hipocritamente”, que ele também se insere nesse submundo.

Certa vez, durante uma entrega de drogas encomendada por Zeca, Miro foi atingido por tiros, no decorrer de uma perseguição da polícia a uns integrantes do PCC, perto de sua produtora. Miro morreu no local e Zeca, vendo o que acontecera, pegou toda a droga que estava com o fornecedor e foi embora.

Nos romances do núcleo da picaresca clássica, o leitor não se depara com personagens viciados em drogas, como é o caso de Zeca. Contudo, esses personagens eram viciados em bebida, em jogo de baralho. Na narrativa neopicaresca, observamos que os vícios, as más ações, as trapaças são elevadas ao extremo.

Assim, notamos que o malandro também se assemelha aos pícaros clássicos no que tange aos vícios (principalmente a bebida). No caso de Zeca, o personagem faz uso indiscriminado e intenso de bebidas e drogas, recriando a realidade contemporânea, na qual o submundo dos vícios (em drogas, bebidas e sexo) tornou-se frequente, gerando situações conflituosas e com consequências desastrosas para aqueles que adentram esse universo. Desta forma, fixa substancialmente, a figura do malandro em seu estereótipo.

#### **4 Sedução exagerada, sedutor exacerbado**

A vida amorosa no cotidiano de Zeca era abundante, com sua preferida que é Sossô, em outras oportunidades com Lolla Bertoludzy travesti, com Rejane, exagenária, dona de uma pousada em Porangatuba, no mar sozinho, com Samayana, com Gaucha, moça de programa e com Lia, sua esposa que já não atendia mais aos seus desejos sexuais. Certa vez, disse que já estava enjoado de sexo, por ter produzido inúmeros filmes pornô:

Sexo, só por amor, faça frio ou calor, assim era no início. Mas era um desperdício. Se amor, fala mais alto, no topo do planalto, ao descer à planície, afunda na mesmice. Bom do sexo é o vício, sacanagem, meretrício, orgia, despautério. Deus salve o adultério! (MORAES, 2009, p. 342).

Dessa forma, Zeca pode ser aproximado de Macunaíma, uma vez que ambos passam grande parte de suas histórias “brincando”, isto é, fazendo sexo, acentuando o caráter de anti-herói de ambos nas obras das quais são os protagonistas.

Esses dois personagens são individualistas, preguiçosos, fazem o que querem, buscam somente o prazer carnal, superando o pícaro clássico, que era marcado pela misoginia e pelo fato de que a Santa Inquisição exercia uma séria vigilância em torno das obras que iam a público. Dessa maneira, se houvessem passagem de conteúdo erótico, elas eram censuradas e o seu autor poderia até perder a vida, sendo condenado à morte.

O erotismo é uma marca constante nos neopícaros e isso também se aplica ao personagem Zeca, que pode ser considerado como alguém viciado em sexo, nas suas mais distintas e inimagináveis realizações. Só sexo combina com sexo (MORAES, 2009, p. 63).

O narrador, sem censura nenhuma, comenta diversas passagens nas quais se revela como um ser promíscuo, voltado para orgias e farras sexuais.

O malandro, ou mais propriamente, o neopícaro, caracteriza-se, de acordo com Walnice Nogueira Galvão (apud BOTOSO, 2011, p. 128), pela “vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito, nossa modalidade de inteligência e sobretudo simpatia”. Zeca apresenta todos esses atributos ao longo de suas peripécias na obra *Pornopopéia*.

Devido a sua sexualidade exacerbada, num determinado momento, Zeca compra algumas lulas (molusco), com as quais realiza relação sexual, para depois dar as lulas a uma senhora que tomava conta da residência, na qual ele estava hospedado.

Suas artimanhas mirabolantes, às vezes, obscenas, sem remorso daquele que fosse consumir o alimento. Fica patente falta de remorsos do personagem em relação àqueles que o rodeiam, pois nem mesmo sua família é poupada. Zeca não só se mostra como um personagem obcecado por sexo, como realiza cenas escatológicas, nas quais as vítimas são seus próprios parentes e também conhecidos.

Portanto, ao entrar em contato com as aventuras de Zeca, constatamos que ele enquadra-se na categoria de malandro, pois é um ser sem consideração nenhuma com seu próximo, é um anti-herói sem os valores de moralidade, que acaba sendo perdoado, diante da comicidade que leva o leitor a rir de certas situações escabrosas que ocorrem no trajeto de suas peripécias.

## **5 Sem notebook, fim de papo!**

Como Zeca estava no local do crime, quando Miro foi alvejado e morto, resolve sair de São Paulo, pois, a polícia, começou a procurá-lo. Então vai para casa de praia de seu melhor amigo Nissim.

No entanto, no momento em que a trapaça vem a público, o pícaro precisa escapar das conseqüências das suas atitudes - daí deriva o seu caráter itinerante (GONZÁLEZ, 1988: 53).

Zeca autêntico neopícaro, mostra-se itinerante, se movimenta constantemente devido a diversos problemas que arruma nos locais por onde passa.

Reinaldo Moraes, o autor desta obra, cria uma praia fictícia. Praia de Porangatuba, descrita por ele na região norte do litoral de São Paulo, pensa em ficar uns dias sem pensar em nada, trabalho, nem confusão, porém isso demora pouco, pois logo se envolve com a dona de uma pousada daquele lugar, mulher com mais de 60 anos de idade, logicamente para explorar financeiramente e tirar mais algum tipo de vantagem que poderia lhe ser útil, enquanto por ali permanecesse.

Também, começa um romance com uma jovem, que é namorada de um policial, um valente cabo da polícia militar daquele local. Com muito medo de ser morto pelo cabo, foge para Paraty (RJ), onde lhe resta suas últimas economias, então sem dinheiro, oferece seu “computinha”, como ele apelidava seu notebook, para arrecadar algum dinheiro. Ao negociar o notebook fecha o romance, bem como começou<sup>12</sup>, com o linguajar voltado para o sonho de seu filme, mulher, sexo e palavras obscenas.

## **6 Considerações finais**

Certamente, Zeca na obra Pornopopéia, devido às inúmeras características, dentre essas, viciado não só em substâncias ilícitas como também em sexo, denomina-se neopícaro. Transcende do pícaro, devido as suas qualidades pejorativas, infames com requintes cômicos, e perniciosos. Em solo brasileiro, o malandro, sem dúvida, pode ser visto como uma recriação do pícaro espanhol. Embora quase cinco séculos os separem, muitas afinidades e semelhanças acabam por uni-los. (BOTOSO, 2011, p 122).

Abordagem desta obra é fictícia, porém com imagens, bastante reais de lugares e de informações de nosso cotidiano. Isso nos detém na leitura, recheada de muita ação de Zeca, personagem narrador.

A'B' não vem diretamente de AB, pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia, (CANDIDO, 1970, p.73).

Diante dos fatos narrados, a forte presença neopicaresca, faz jus a Zeca na obra de Reinaldo Moraes, “Pornopopéia”, (2009). Como se observa, o personagem picaresco adquiriu novas características, passou por transformações e transfigurações, sem, contudo, distanciar-se radicalmente do modelo. (BOTOSO, 2011, p. 126).

Cabe ainda ressaltar, que o personagem Zeca, se distancia do pícaro Lazarillo de Tormes, pela época e também pelo fato de ocorrer mais ingenuidades e comichões nos acontecimentos do pícaro espanhol, enquanto que comparado ao de Zeca, onde as ações são exageradas e decorrentes de premeditações.

Dentre os diversos fatores relacionados às suas premeditações, o personagem Zeca, planeja o roubo, apropria-se de drogas, articula sexo com várias mulheres e um travesti. Assim, extrapola em diversos sentidos nas mais variadas situações, e fica contundente um ser malandro devido as suas características expostas na obra Pornopopéia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. Macunaíma, *o herói sem nenhum caráter*. Editora Revisão Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, 2001.

BOTOSO, A. *A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro*. Letrônica, Porto Alegre, v4, nº1, 2011, p. 122 a 135. \_\_\_\_\_ *Romance Picaresco e Malandro: a consagração do anti-herói*. Trama, Maringá, v12, nº 25, 2016, p. 205 a 235.

CANDIDO, A. *Dialética da Malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1970, n. 8, p. 67-88.

GONZÁLEZ, M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. Editora Nova Alexandria São Paulo, 1994, p. 448.

Disponível em:

<<http://200.145.6.238/bitstream/handle/11449/94038/000746273.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 02 Maio 2017.

## **DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO ROMANCE “CUNHATAÍ: UM ROMANCE NA GUERRA DO PARAGUAI”, DE MARIA FILOMENA BOUISSOU LEPECKI**

Adriely Barbosa de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O romance “*Cunhataí: um romance da Guerra do Paraguai*” é um texto da literatura regional, de autoria feminina, que narra os feitos de um povo que não eram vistos na história oficial da Guerra do Paraguai, onde personagens como mulheres, escravos e indígenas vistos à margem figuram nesse romance de Maria Filomena Bouissou Lepecki. Guerra ocorrida entre 1865 a 1870, que foi marcada pela morte de quase todo o povo guarani. Maria Filomena utiliza a guerra como pano de fundo para o romance de Micaela e Ângelo, um espião paraguaio na tropa brasileira, que por sua vez, é o elemento que desencadeia toda a narrativa. Trata-se de um texto flexível e que leva o leitor a se questionar e discutir as fronteiras entre história e ficção, não identificando a delimitação de fronteiras entre ambas. Dessa forma buscou-se destacar os aspectos históricos-ficcionais presentes na obra, bem como os fatos e personagens tanto históricos quanto personagens se confundem. Outro aspecto analisado é a presença da figura feminina em um ambiente destinado ao mundo masculino: “A guerra”, apontando sua importância nesse conflito sangrento, retirando-as do silêncio por sua condição de mulher.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; História; Romance histórico.

**ABSTRATC:** La novela "*Cunhataí: una novela de la guerra del Paraguay*" es un texto de la literatura regional, de autoría femenina, que narra los hechos de un pueblo que no eran vistos en la historia oficial de la guerra del Paraguay, donde personajes como mujeres, esclavos e indígenas vistos en la margen figuran en esta novela de María Filomena Bouissou Lepecki. La guerra ocurrió entre 1865 a 1870, que fue marcada por la muerte de casi todo el pueblo guaraní. María Filomena utiliza la guerra como telón de fondo para la novela de Micaela y Ángel, un espía paraguayo en la tropa brasileña, que a su vez es el elemento que desencadena toda la narrativa. Se trata de un texto flexible y que lleva al lector a cuestionarse y discutir las fronteras entre historia y ficción, no identificando la delimitación de fronteras entre ambas. De esta forma se buscó destacar los aspectos históricos-ficcionales presentes en la obra, así como los hechos y personajes tanto históricos como cuántos personajes se confunden. Otro aspecto analizado es la presencia de la figura femenina en un ambiente destinado al mundo masculino: "La guerra", apuntando su importancia en ese conflicto sangriento, retirándolas del silencio por su condición de mujer.

**KEY-WORDS:** Literatura; História; Novela histórica.

### **Introdução**

O acontecimento da Guerra do Paraguai, também chamada de tríplice Aliança, ocorreu no contexto do Brasil imperial, sob o governo de Dom Pedro II, no ano de 1864 a 1870, sendo então, cinco anos de guerra. Ocorrida em território sul-americano, onde o Paraguai lutou contra o Brasil, Argentina e Uruguai, que resultou na morte de milhares de pessoas. De acordo com Salles (1990, p. 34), a guerra iniciou-se quando o ditador Solano López sequestrou o navio brasileiro Marquês de Olinda, que navegava em águas paraguaias. Mas a principal causa da guerra, apontada por muitos pesquisadores, era a ambição do presidente paraguaio, Solano López, que queria encontrar uma saída para o

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Sociedade e História da Pós-Graduação do Mestrado da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. adrielybrv@gmail.com

Oceano Atlântico e assim tornar o Paraguai uma grande potência. O Paraguai prosseguia com os ataques, e o Brasil, a Argentina e o Uruguai foram impulsionados a selar o acordo no dia 1º de maio de 1865, para então combaterem e enfrentarem juntos o país adversário. Dentre muitas batalhas, algumas acontecem em terras que hoje pertencem ao estado de Mato Grosso do Sul, nos atuais municípios de Bela Vista, Antônio João, Nioaque e Guia Lopes.

*Cunhataí*, por ser um romance histórico, nos apresenta como cenário a guerra do Paraguai, desde a marcha de suas tropas, os lugares percorridos, a participação dos homens, não nos esquecendo da presença feminina em território masculino; a guerra, lá empenhando diversos papéis e tendo Micaela, uma aventureira, como sua protagonista. *Cunhataí* proporciona diversas emoções ao leitor, assim a autora ao escrever essa obra exerceu um trabalho minucioso, que é retratar os ambientes de maneira detalhada, para que o leitor sentisse as emoções que cada ambiente oferecia. Seu propósito pretendido é de questionar os relatos tradicionais da historiografia oficial e assim revê-los por meio da ficção, por isso é considerada uma “metaficção historiográfica”, segundo (HUTCHEON, 1991), pois é uma narrativa autorreflexiva, isto é, narrativa que recupera figuras marginalizadas, desprezadas pelas narrativas hegemônicas.

Assim, nosso objetivo com o objeto de estudo em questão é explorar o diálogo entre a ficção e a história presentes na obra, apontando como as duas se complementam na construção do romance, bem como resgatar e abordar a figura feminina em ambiente predominantemente masculino e, utilizaremos como suporte teórico o escritor Francisco Doratioto com seu livro *Maldita Guerra* (2007), Antonio Roberto Esteves com *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), Linda Hutcheon com *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991) Georg Lukács com seu livro *O romance histórico* (2011), Heloisa Costa Milton com sua tese de doutorado *As histórias da história* (1992) Maria tereza Garritano Dourado (2007), entre outros.

## **1 Para início de conversa**

A guerra do Paraguai foi tratada por alguns autores, segundo Pernidji & Pernidji (2003), como a “A guerra esquecida”, também considerada como “A Grande Guerra”, por Doratioto (2007), que por sua vez, segundo o autor, foi a maior intervenção militar brasileira em solo estrangeiro, o mais longo conflito armado da América do Sul e uma das mais bárbaras do mundo. Guerra que, por sua vez, devastou o povo paraguaio. Já o

Brasil ganhou a guerra e conquistou seus direitos, mas ficou com sua economia abalada, que com o aumento da dívida externa com a Inglaterra, também aumentou a insatisfação dos brasileiros com o governo imperial, motivo pelo qual fez com que acontecesse a Proclamação da República.

O romance histórico em estudo de Lepecki: *Cunhataí*, se passa no ano de 1865, no qual o pano de fundo é a Guerra do Paraguai, tendo como personagem principal uma jovem sinhazinha corajosa e aventureira, Micaela Ferreira Lima, que se apaixona e casa com Ângelo Zavirria de Alencar, soldado brasileiro, mas naturalizado paraguaio, um verdadeiro espião, pois se alista no exército brasileiro a fim de levar informações a Solano Lopez. Lepecki exerceu um trabalho de pesquisa com grande riqueza nos detalhes, como por exemplo da descrição do território geográfico pelo qual ocorreram as batalhas, na presença de personagens ficcionais e reais da historiografia durante todo o percurso da obra, bem como nas características físicas, sociais e psicológicas dos personagens que participam da obra.

*Cunhataí* é dividida em três partes, sendo divididas em: o Caminho com 17 capítulos, o Território, também com 17 capítulos e a Guerra com 20 capítulos. Cada parte é de extrema importância para compreensão dos acontecimentos da Grande Guerra, bem como perigos enfrentados e caminhos percorridos pelos personagens reais ou ficcionais. A presença feminina é evidenciada, principalmente com a participação de Micaela, uma jovem corajosa que se casa com um espião paraguaio infiltrado no exército brasileiro.

## **2 O diálogo entre história e literatura**

Desde a Grécia Antiga tem-se discutido muito sobre os campos de atuação da Literatura e da História. Aristóteles separou esses dois campos, dizendo que cabe a história à verdade dos fatos e à literatura a verossimilhança, porém esse divórcio não deu muito certo, pois a literatura se ocupa da ambiguidade e, por isso as suas verdades são subjetivas. Autores discutem sobre a relação entre literatura e história. Afirmando que a primeira é definida por uma realidade demarcada de um mundo subjetivo e que pode ser transportada para um mundo possível, já a segunda, se vale de objetos concretos, ou seja, da realidade de forma efetiva. Roland Barthes (1988, p. 154) diz que a história e a literatura se opõem completamente porque a história se compromete com a verdade conforme a visão do historiador e já a literatura carrega em si o discurso ficcional, ou

seja, a verossimilhança. Já Maria Teresa de Freitas (1989), aponta que a história e o romance frequentemente se confundem, ambos se mesclam que a distinção é quase que impossível. Essa mescla é chamada de hibridismo por Bakhtin (1990), mas que para ele, literatura e história não se misturam, e sim, dialogam, pois para ele, mesmo que o romance seja sustentado por fatores históricos, ele não deixa de ser um romance. Antonio Sérgio Ferreira, em seu artigo, cita Hucheeon, que por sua vez, aborda que

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. [...] Não surpreende que tenha havido coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros. No século XVII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não facticidade) e a verdade na narrativa. (FERREIRA *apud* HUTCHEON, 1991, p. 143)

E ainda considera como metaficção historiográfica porque diferentemente de Lukács, ela valoriza os marginalizados, os periféricos e até personagens que se diferem do registro histórico, isto é, considera que “A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção”. “Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade”(HUTCHEON, 1991, p. 127), pois para a autora tanto história quanto literatura são construídos por meio de discurso. Logo o discurso da história pode ser inventado por um autor, isto é, de acordo com sua perspectiva, assim nos causando indagações sobre a história, que por sua vez, estuda o passado, e por isso Mariane de Jesus (2013) cita Pesavento, que explica, em seu ponto de vista, o que seria a história

[...] a História é uma espécie de ficção, ela é uma ficção controlada, e, sobretudo pelas fontes, que atrelam a criação do historiador aos traços deixados pelo passado. [...] A História se faz como resposta a perguntas e questões formuladas pelos homens em todos os tempos. Ela é sempre uma explicação sobre o mundo, reescrita ao longo das gerações que elaboram novas indagações e elaboram novos projetos para o presente e para o futuro, pelo que reinventam continuamente o passado. (NASCIMENTO *apud* PESAVENTO, 2003, p. 58-59)

Afirma como ficção:

[...] o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que do aqueles permitidos ao historiador.[...]Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ter nela é a representação que ela comporta[...]o que nela se resgata é a re-apresentação do mundo que comporta a forma narrativa. (PESAVENTO, 1995 p. 117)

Parafrazeando Pesavento (2003) dizemos então que, “ A literatura permite o acesso de uma determinada época, mostrando a maneira de como as pessoas pensavam o mundo e a si própria, bem como medos, anseios, etc, ademais dá a sensibilidade e aguça a imaginação.

Sendo assim, em conformidade com a autora podemos inferir que a história e a literatura são constructos discursivos, que almejam representar as experiências vividas por homens em uma determinada época. Para Pesavento (2003, p. 81), tanto uma como a outra são formas de representar as inquietações do ser humano, ou seja, sempre estão em busca de verdades. Considera-se a narrativa subjetiva, por isso pode abordar o verossímil, diferentemente do historiador que busca o que de fato aconteceu, ela busca o que poderia ter acontecido, e enxergar o que a grande maioria não conseguiu.

### **3 Sobre o romance histórico: origem e trajetória**

Segundo Mikhail Bakhtin (1990, p. 110) o romance é híbrido porque nele há duas vozes, mas que são dois pontos que não se misturam, mas sim dialogam em construção discursiva. Assim como Esteves (2011, p. 30) afirma que o romance histórico é um gênero híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção.

Os primeiros estudos sobre esse gênero híbrido vêm de Walter Scott, que dizia que o romance histórico é como epopeia da burguesia, de modo que evidencie a história, mas que o comportamento dos indivíduos da época. Georg Luckács é seguidor de Walter Scott e escreve *O romance histórico* entre 1936 e 1937, mas que para Luckács esse romance é a epopeia da vida popular, pois não há mais a presença da mitologia nessa obra, tampouco heróis que representavam sua nação, e sim, havia pessoas comuns. Uma das principais preocupações no surgimento do romance histórico era a de manter equilibradas a fantasia e a realidade.

De modo geral, notamos que o romance histórico, desde seu surgimento sempre está em transformação, mesmo seguindo o modelo de Scott, onde ele diz que para ser romance histórico é necessário um pano de fundo, com figuras históricas para fixá-las na época narrada, bem como conter um trama ficcional, geralmente problemático e que seu desfecho fosse trágico.

Já nas obras pós-modernas essa relação de história e literatura toma outros rumos. Hutcheon, (1991, p. 127) chama de *metaficção historiográfica*. Ela recusa a visão

de que só a história tem a pretensão à verdade. Para ela não existe apenas uma verdade como sendo única, mas sim várias Verdades no plural, ou seja, verdades diversas. Ainda afirma que a *metaficção historiográfica* “se aproveita de verdades e mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), podendo então “brincar” com os registros históricos.

#### **4 A configuração da personagem feminina em Cunhataí**

Em *Cunhataí*, Lepecki retrata de maneira singular a guerra do Paraguai, enfatizando a presença feminina nesse universo completamente masculino, que sempre foi destacado pela historiografia oficial; a guerra da tríplice aliança, guerra esquecida ou maldita guerra, foi o espaço pelo qual foi inserido diversas mulheres nessa narrativa, que apesar de serem silenciadas por fontes historiográficas, participaram e ativamente desse conflito bélico, desde antes, durante e também no pós-guerra, assim como diz o prefaciador Jérri Roberto Marin, do livro *Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na guerra do Paraguai*, da autora Maria Teresa Garritano Dourado (2005), onde diz

que as mulheres formavam um exército invisível, pois iam na retaguarda ou ao lado, e que davam suporte imprescindível aos militares e civis. Muitas se deslocavam, com extrema habilidade, nas frentes de batalha mais perigosas para socorrer os feridos, levá-los aos hospitais de sangue ou para levar refeições aos soldados.[...]Eram milhares, de várias nacionalidades, e estavam presentes em todo o conflito.

Em diálogo com Dourado (2005) podemos afirmar que a figura feminina sempre foi discriminada. Não tendo os mesmos direitos que o homem e, na guerra não seria diferente, pois as mulheres, mesmo acompanhando seus filhos e maridos, eram obrigadas a carregar a pé seus pertences. Por esse motivo tinham sempre que estar à retaguarda do exército, ademais prontas a servi-los em que fosse necessário.

Lepecki nos dá o privilégio de olhar a guerra à luz dos marginalizados, dos excluídos, dos silenciados, considerados como subalternos para Achugar (2006) e Spivak (2010), colocando em evidência a figura feminina à frente, com voz e protagonista. Que procura explicar a história por meio da literatura, que por sua vez, é verossímil. Assim, com sua subjetividade, nos dá brechas para enxergar tal conflito por outra vertente.

Cabe a Micaela, a heroína do romance histórico, exercer um papel de grande importância, ou seja, dar voz a esse grupo que fora omitido pela historiografia, e que

sabemos, de fato, que essa e outras histórias foram construídas por homens, com discursos e visões masculinas, identificando que tanto história quanto literatura são constructos discursivos, e por isso manipulados.

As obras ficcionais podem ser lidas ou por entretenimento, destinadas ao leitor ingênuo, ou para “ler” a sociedade e refletirmos acerca de questões sociais, papel do leitor especialista, sendo uma fonte documental para então pensar a história. *Cunhataí* é uma obra que reflete sobre a presença da figura feminina em universo masculino: A guerra. Mulheres que tiveram sua presença abafada, silenciada pela historiografia oficial sua existência e fundamental participação ativa nas tropas exércitas.

A historiografia aponta apenas nomes de mulheres que tinham a figura do marido como oficial de alguma tropa, eram exemplares e por isso reconhecidas, não por sua bravura, astúcia, determinação e fidelidade, mas sim como seres inferiores, subalternos, onde sua presença eram apenas de servir o homem no que precisava em um ambiente tão hópito, que era a guerra. Na obra em estudo nota-se a figura feminina como um verdadeiro exército, desempenhando diversos papéis. Tais mulheres não sentiam medo, pois quando seus companheiros de exército caíam no chão ferido, rasgavam suas saias para fazerem ataduras, ou quando morriam, rapidamente seguravam sua arma e atiravam em direção ao inimigo. Também desempenhavam o papel de enfermeira em hospitais de sangue<sup>2</sup>. Uma mulher que foi à guerra e ficou conhecida nacionalmente foi Ana Justina Ferreira Néri, viúva de Isidoro Antonio Néri, um capitão de fragata. Dourado (2005, p. 87) afirma que Ana Justina Ferreira Néri, por ajudar os combatentes brasileiros em sua casa, ficou conhecida como “mãe dos brasileiros” e, que, ao morrer teve seu nome dado á uma escola de enferagem instalada no Brasil.

Dionísio Cerqueira (1948, p. 3) também relata em “Reminiscências da Campanha do Paraguai”, a presença da figura da mulher na guerra, dizendo:

“Estas mulheres não tinham medo de coisa alguma. Iam às linhas avançadas mais perigosas, levar a comida aos maridos. Nas linhas mais encarniçadas de atiradores, via-se estas infelizes se aproximarem dos feridos, rasgarem suas saias em ataduras, para lhes estancarem o sangue, montá-los na garupa de seus cavalos e conduzi-los em meio à balas, para os hospitais. Algumas trocavam as amazonas por bombachas nos dias de combate e as pontas de suas lanças se salientavam nas laterais de seus regimentos.”

---

<sup>2</sup> Espaço destinado para o tratamento dos feridos e doentes em enfermarias improvisadas, segundo Dourado (2005, p. 87).

Mas o que era esquecido é que tais mulheres eram mães com seus filhos, esposas, prostitutas, vivandeiras, entre outras. Tais mulheres eram negligenciadas pela historiografia brasileira, por ter somente escritores que constroem seu discurso histórico memorialista exaltando esses homens como heróis e silenciando as mulheres.

No ataque paraguaio ao Forte Coimbra em 1864, cerca de setenta mulheres, a maioria delas esposas de militares fabricaram 3500 balas de fuzil, rasgando pedaços de roupa para adaptar as balas aos cartuchos com calibre maior ( DOURADO, 2005, p.25).

Já nos momentos mais críticos da guerra, bem como em suas fases finais, as mulheres e as crianças sofriam cada vez mais. Eram tidas como reféns da fome. Os homens recebiam uma pequena quantidade de ração por dia, enquanto as mulheres e seus filhos nada recebiam. Segundo Dourado (2005), no Paraguai, as mulheres: residentes e destinadas<sup>3</sup> tiveram o papel de reconstruir nacionalmente o Paraguai, uma vez que a população masculina foi dizimada na guerra. Já o Brasil, venceu a guerra, mas sua situação econômica não melhorou no pós-guerra., pois a escravidão continuou a crescer e os soldados negros embora livres, continuavam se marginalizando e sofrendo.

Em fim, a vida dessas mulheres tanto brasileiras quanto paraguaias foram marcadas pela miséria, dor, fome, medo, entre outros sentimentos que a guerra trouxe, bem como a violência, a dor da perda, traumas e sobretudo a morte. Em *Cunhataí*, narrativa histórico-ficcional, não é diferente, afinal é uma narrativa ágil, que busca retratar a guerra do Paraguai. Ressaltamos que a mescla entre personagens históricos e ficcionais é função do romance histórico, gênero aqui discutido, tendo como protagonista uma jovem aventureira, que vai à guerra a fim de descobrir e conhecer seu esposo. Vai de sinhazinha à curandeira, e sempre busca ajudar os integrantes da tropa brasileira. É relevante apontar, que a figura de Micaela exerce um papel principal em um gênero que sempre se transforma. Está em posição de heroína, porém notamos que ela, mesmo sendo mulher, está representada com características masculinizadas, isto é, abandona seu lar, vai à guerra e se veste como soldado. Não somente é representada Micaela como figura feminina, mas também existem outras mulheres como viúvas, prostitutas e vendedoras de utensílios. Por fim, Maria Filomena nos dá a oportunidade de revisitar a guerra, esta

---

<sup>3</sup> Segundo Dourado (2005, p. 29-35) eram duas categorias de mulheres paraguaias condenadas ao êxodo. As destinadas eram parentes de réus políticos, desertores e traidores da pátria, castigadas e obrigadas a marchar pelo interior do país por pertencerem a famílias de conspiradores. A destinada mais conhecida foi Pancha Garmendia. Já as residentes são mulheres heroicas, cujos parentes estavam em bons termos com Lopes e que seguiam o exército, tal como um rei que arrastava seus súditos fiéis em seu êxodo.

considerada tão esquecida pela sua nação, por uma ótica diferente, retirando as mulheres do silêncio que a historiografia oficial brasileira as colocaram.

### **Considerações finais**

“*Cunhataí*”: um romance da Guerra do Paraguai” é um texto da literatura regional, escrito por Maria Filomena Boussiu Lepecki, que ao descobrir que seu tataravô pertenceu ao exército brasileiro enquanto conflito, sendo o inventor da vacina contra varíola, uma das pestes temidas por todos, iniciou uma expedição de 224 quilômetros, aproximadamente 30 por dia para então recolher informações sobre a guerra do Paraguai. Assim, a cada lugar que passava, sua criatividade era impulsionada para então criar *Cunhataí*. Romance ficcional, que segundo Walter Scott, inicialmente, estudioso do assunto, dizia que o romance histórico teria que haver personagens ficcionais fixos em uma determinadas época e que, também teria que apresentar um trama problemático, sendo na maioria das vezes um romance com desenlace trágico.

Outros pesquisadores continuaram a desenvolver estudos sobre esse gênero que desde de suas origens está em transformação e, hoje temos, o que, segundo Hutcheon (1991) nomeia como metaficção historiográfica, pois há nele um trama autorreflexivo, pois em seu conteúdo, direcionado a um leitor crítico, nos faz pensar sobre possibilidades em escrituras oficiais historiográficas, que por sua vez, tiveram a figura do homem como escritor e pesquisador, e quiçá o realiza para mostrá-lo como figura máxima.

A figura feminina, em relação a historiografia é omitida, principalmente no que diz respeito a guerra, pois eram consideradas sem importância, o que difere da obra *Cunhataí*. Logo, buscou-se em um romance histórico, cujo pano de fundo é o conflito bélico, dar voz às figuras femininas. Colocando-as em evidência, principalmente em sua protagonista, Micaela, uma jovem, aventureira, que casa-se com Ângelo, um brasileiro naturalizado paraguaio. Utiliza sua astúcia e casa-se com Micaela por interesse, pois a seu lado ficaria mais fácil de levar notícias a Solano Lopes. No entanto temos uma aventureira, que abandona a aristocracia e que vai para a guerra com a intenção inicialmente de conhecer melhor seu esposo, mas que acaba tornando curandeira para ajudar sua tropa. Não somente resgata a figura feminina omitida, como também enfoca um tema que é considerado como esquecido ou tão pouco falado, que é a Guerra do Paraguai.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- CERQUEIRA, Dionísio. Reminiscências da Campanha do Paraguai. Rio de Janeiro, Gráfica Laemmert Ltda, 1948.
- DOURADO, Maria Teresa Garritano. Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai. Campo grande, MS: Ed. UFMS, 2005.
- DORATIOTO, F. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Romance e História*. Uniletras Ponta Grossa, n.11, dez. 1989.
- FERREIRA, Antonio Sérgio. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro:Imago,1991.
- LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. Cunhataí: Um romance da Guerra do Paraguai. São Paulo: Ed. Talento, 2003.
- NASCIMENTO, Mariane de Jesus. O uso da linguagem literária no ensino da história: cordel, Natal – RN, 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371264900\\_ARQUIVO\\_Trabalho\\_XXVIISNH-MarianedeJesusNascimento.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371264900_ARQUIVO_Trabalho_XXVIISNH-MarianedeJesusNascimento.pdf)> Acesso: 24 de junho de 2017.
- PRADO, Patrícia Martins Alves do. História e literatura: um diálogo possível. Territorial caderno eletrônico de textos, maio, 2012. Disponível em: <<http://www.cadernoterritorial.com/news/historia-e-literatura-um-dialogo-possivel-patricia-martins-alves-do-prado/>> Acesso em: 24 de junho de 2017.
- SALLES, Ricardo. Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- SPIVAK, G. Pode o subalterno falar? Trad. Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## DA DIMENSÃO INFANTIL AO UNIVERSO INDÍGENA: UM ESTUDO DE *COBRA NORATO*<sup>1</sup>

Katielly Ferreira de Souza Salazar<sup>2</sup>  
Marcos Vinícius Teixeira<sup>3</sup>

RESUMO: Raul Bopp, poeta modernista, em “Cobra Norato: nheengatu da margem esquerda do Amazonas” trabalha a linguagem de maneira singular de modo a ressaltar a cultura brasileira. Ao utilizar, por exemplo, palavras no modo diminutivo, como observa Lígia Morrone Averbuck (1962), Bopp introduz uma característica da fala da população do Norte. Othon Moacyr Garcia escreve que empregando palavras de línguas indígenas, além de aproximar seu texto ao universo do país primitivo, reforça a ideia do movimento modernista, de olhar para o que temos. Othon destaca ainda o uso de onomatopeias para se referir aos sons da floresta, o fato de dar características humanas aos seres da natureza, e nos desperta para os recursos da língua que Bopp usa de modo a gerar diferentes intenções: desde a ideia de continuidade até o jogo de palavras para construir seu texto. Averbuck (1985), por sua vez, atenta para o uso de metáforas utilizadas por Bopp. Seguindo essa linha, o presente trabalho tem por objetivo estudar a linguagem e, com isso, demonstrar a importância dessa obra, que é considerada por diversos críticos como um dos marcos da Antropofagia.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Bopp; *Cobra Norato*; Antropofagia; Linguagem.

Em 1921 Raul Bopp escreveu os primeiros versos do poema “Cobra Norato: nheengatu da margem esquerda do Amazonas”, que só foi finalizado em 1927, depois que a primeira versão passou pelas mãos de todos os integrantes do movimento, como nos lembra Sérgio Buarque de Holanda<sup>4</sup>, e sofreu as modificações necessárias para que pertencesse a Antropofagia. Sua publicação aconteceu em 1931, quando a fase heroica já havia terminado, e Bopp estava fora do país em missão diplomática.

Ao representar o primitivismo antropofágico, é fácil perceber que Raul Bopp queria colocar em seu poema o encantamento que ele teve ao ler *Lendas em Nheengatú e em português*, de Antônio Brandão de Amorim. Bopp foi para a Amazônia em busca dos elementos que encontrou nessa obra, e se ver naquele cenário o inspirou a colocar aquela paisagem mítica em um livro infantil, assim como valorizar os elementos indígenas. Dessa forma, com a linguagem infantil misturada à linguagem indígena, Bopp construiu um livro vivo e sonoro, o que pode ser observado desde o início do poema:

---

<sup>1</sup> Esta comunicação é resultado parcial de uma pesquisa de Iniciação Científica - Modalidade Avançada intitulada *O primitivismo em Cobra Norato: um estudo do poema de Raul Bopp*, que se encontra em desenvolvimento.

<sup>2</sup> Acadêmica do 4º ano de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) - Unidade Universitária de Jardim-MS.

<sup>3</sup> Professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) – Unidade Universitária de Jardim-MS / FUNDECT.

<sup>4</sup>HOLANDA, 1951 apud BOPP, 2013, p. 57.

Um dia  
eu hei de morar nas terras do Sem-fim  
(BOPP, 2015, p. 167)

Assim começa a narrativa em forma de poema, que traz em sua extensão um Brasil primitivo buscado pelo movimento antropofágico. Lígia Morrone Averbuck relaciona esses versos de abertura com o tão conhecido “Era uma vez”, pois as duas expressões remetem a um tempo indefinido. Donaldo Schüller também faz essa relação ao comentar que “*um dia* sugere um tempo impreciso, fabuloso como o *era uma vez* do conto popular”<sup>5</sup>. Schüller argumenta ainda que essa imprecisão de tempo, presente na obra, desvia a realidade e o cientificismo da floresta verdadeira.

No decorrer do poema, vamos conhecendo os personagens e suas características. O protagonista é um ser metade homem e metade cobra, e durante seu trajeto encontra outros seres que se revelam dotados de fala. Como as arvorezinhas escravas do rio, o tatu-de-bunda-seca e outros, que promovem diálogos durante a narrativa, o que remete inevitavelmente à fábula, gênero tradicionalmente voltado para a dimensão infantil. Utilizando a obra de Peter Hunt, *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, percebemos que “é comum identificarmos os livros para criança pela seleção de palavras empregadas”<sup>6</sup>. Encontraremos algumas dessas palavras no decorrer de “Cobra Norato”, pois o público infantil também é o leitor implícito<sup>7</sup> do poema.

Logo no início da narrativa o herói precisa adentrar no “mundo do faz-de-conta”, como observa Averbuck, e ele faz isso usando a magia indígena, como nesses versos:

Depois  
faço puçanga da flor de tajá da lagoa  
e mando chamar a Cobra Norato.  
(BOPP, 2015, p. 167)

Aqui temos o lúdico e o primitivo trabalhando juntos para inserir Norato na floresta imaginária, que, segundo Averbuck, é aquela floresta contada pelos indígenas, com suas lendas e seres fantásticos. Essa floresta imaginária, no decorrer do poema, se mistura à floresta verdadeira com sua natureza intocada.

Sendo assim, sabe-se que o poema é uma narrativa que tem como suporte as lendas indígenas. Ao retratar essas duas florestas, que no poema se mesclam, Bopp captou uma

---

<sup>5</sup> SCHÜLER, 1976, p. 58

<sup>6</sup> HUNT, 2010, p. 157.

<sup>7</sup> HUNT, 2010, p.79.

Amazônia única. Donald Schüller diz: “[...] Raul Bopp buscou captar o espírito da floresta, não a floresta fotografada, documentada, classificada. Na captação do espírito, deu atenção às lendas, até entendê-las e identificar-se com elas. As lendas amazônicas o levaram ao mundo da magia”<sup>8</sup>. O poeta modernista queria apresentar a sua Amazônia, aquela que ele descobriu guiado pelos *nheengatus* de Amorim.

Enquanto obra direcionada ao público infantil, o poema “Cobra Norato” apresenta uma estrutura de enredo iniciatório, como Averbuck nos lembra, com características do conto infantil, e que rege o poema de Bopp. Ou seja, apresenta o herói Norato, que realiza diversas provas dentro da floresta, e que são superadas com a ajuda do tatu-de-bunda-seca e o uso da magia, para apresentar um final feliz com a conquista da filha da rainha Luzia.

Voltando uma atenção especial ao herói da narrativa, encontramos Norato como um ser que carrega uma inocência infantil que nem ele percebe. Como Schüller destaca, Norato olha para a floresta com “[...] olhos infantis. Reduz todas as experiências ao mundo da criança”<sup>9</sup>. Sempre se distrai de seu caminho por ter se encantado com alguma paisagem, porém não as enxerga como “[...] exaltação retoricamente romântica da paisagem ou [como] as descrições cientificamente adultas”<sup>10</sup>. As observa como se fossem mágicas e oníricas, como uma novidade para seus olhos.

Na região amazônica a presença de diminutivos na oralidade, como Averbuck relata, são resquícios de uma linguagem indígena que Bopp encontrou na obra de Amorim. Averbuck observa também que esses diminutivos são utilizados frequentemente quando a fala é dirigida às crianças. Os adultos, quando querem demonstrar carinho, quando querem acalmar, ou até mesmo dar um ar delicado e fofo aos pequenos, usam esse recurso.

Bopp faz uso desse método na busca de mostrar e valorizar, primeiro, a linguagem dessa região, que contém, assim como boa parte dos falares brasileiros, indícios de um idioma primitivo e puro, a muito existente no país e que desapareceu no ritmo da colonização portuguesa; e, segundo, por trazer para “Cobra Norato” elementos do mundo infantil, de modo a atrair o interesse das crianças. Abaixo temos alguns exemplos, que, pode-se notar claramente, são direcionados às crianças

---

<sup>8</sup> SCHÜLER, 1976, p. 74.

<sup>9</sup> SCHÜLER, 1976, p. 57.

<sup>10</sup> Idem.

Saracurinhas piam piam piam  
(BOPP, 2015, p. 176)

Riozinho vai para a escola  
(BOPP, 2015, p. 181)

Garcinha branca voou voou...  
(BOPP, 2015, p. 184)

Dormem sororoquinhas na beira do rio  
(BOPP, 2015, p. 199)

E esses outros, que podemos relacionar aos resquícios da linguagem indígena, ou seja, a presença do diminutivo nos verbos:

E eu virei vira-mundo  
para ter um querzinho  
(BOPP, 2015, p. 180)

Quero levar minha noiva  
quero estarzinho com ela  
(BOPP, 2015, p. 210)

Querzinho de ficar junto  
quando a gente quer bem bem  
(BOPP, 2015, p. 210)

Ainda com um olhar nos elementos da linguagem, percebe-se que no decorrer do poema existem diálogos, que Averbuck afirma “acentuar-lhe a naturalidade da fala, conferindo-lhe vivacidade e expressão”<sup>11</sup>. Esse recurso, além da quebra na narrativa, refere-se à ação de contar uma história para crianças. Em textos infantis, o diálogo é comum para passar veracidade e a intenção de Bopp é inserir seu leitor dentro dessa floresta mágica. E ele faz isso aproximando esses leitores dos personagens e do ambiente, através da fala, como se observa nesses versos:

– O que é que você vai fazer lá em cima?  
– Tenho que anunciar a lua  
quando ela se levanta atrás do mato  
– E você?  
– Tenho que acordar as estrelas  
em noites de São João  
(BOPP, 2015, p. 172)

Já Othon Moacyr Garcia destaca os gerúndios que aparecem por todo o poema, dando-nos a ideia de um mundo infinito e que está sempre em movimento, em

---

<sup>11</sup> AVERBUCK, 1985, p. 108.

continuidade. Raul Bopp se vale desse recurso para reforçar a ideia de um mundo em construção, em expansão, jovem e com uma carga de energia a ser gasta, bem como para frisar a visão de uma terra sem-fim, exatamente como ele enxergou a Amazônia, durante sua passagem por lá. Observe:

Vou andando caminhando caminhando  
(BOPP, 2015, p. 167)

A água resvala pelos atoleiros  
afundando afundando  
(BOPP, 2015, p. 168)

Lá adiante  
o silêncio vai marchando com uma banda de música  
(BOPP, 2015, p. 202)

Ao analisar os versos citados, no decorrer do texto, nota-se que há repetições de palavras, como em “Garcinha branca voou voou” e “saracurinhas piam piam piam”. Essas repetições, comentadas por Lígia Morrone Averbuck, são em muitos versos um recurso lúdico, característico da linguagem oral infantil. Mas também, como nos versos a seguir, tem relação com as brincadeiras e, ao mesmo tempo, com os rituais indígenas, pois se observa uma sonoridade de música e de reza mística:

Angelim folha miúda  
Que foi que te entristeceu?  
*Tarumã*

Foi o vento que não trouxe  
Notícias de quem se foi  
*Tarumã*  
(BOPP, 2015, p. 196)

Vou tomar tacacá quente  
Tico-tico já voltou  
Foi no mato cortar lenha  
*Urumutum Urumutum*  
(BOPP, 2015, p. 197)

O propósito de Raul Bopp ao usar as repetições é, por um lado, quando os versos remetem às cantigas e ao falar infantil, prender a atenção da criança e tornar a leitura divertida e prazerosa. Por outro lado, quando lembram rituais indígenas, Bopp deseja revelar aos seus leitores a cultura primitiva desse povo que compõe a história do país.

Segundo Lígia Morrone Averbuck, a metáfora está presente em quase todo o poema. Ela ressalta como Bopp constrói um “caráter cinematográfico” no decorrer dos

trinta e três episódios que compõem o poema. Isso é possível através de uma junção de elementos: primeiro, quadros das paisagens captados separadamente, mas que colocados em ordem geram cenários completos; segundo, o dinâmico que traz ao poema movimento; e terceiro, a sonoridade que encontramos nos versos por meio das onomatopeias, em especial. Observando os versos a seguir, percebe-se que eles apresentam os elementos citados e, geram uma cena em movimento:

A floresta se avoluma  
  
Movem-se espantalhos monstros  
Riscando sombras estranhas pelo chão  
  
Árvores encapuçadas soltam fantasmas  
Com visagens do lá-se-vai  
  
O luar amacia o mato sonolento  
  
Lá adiante  
O silêncio vai marchando com uma banda de música  
  
Floresta ventríloqua brinca de cidade  
  
Movem-se arbustos cúbicos  
Sob arcadas da samaúna  
(BOPP, 2015, p. 202)

Averbuck aponta também as metáforas usadas nos seres da floresta que apresentam características humanas, como “ilhas decotadas”, “sapos beijudos” e “mastigam lodo”. Esse recurso projeta o homem dentro da floresta imaginária, onde ele, inicialmente, não tem um lugar. Averbuck comenta

[...] Tais metáforas, trazendo o homem para dentro do universo, são aquelas a que Vianu chamou de ‘metáforas personificadoras’. Na verdade, exercem uma função unificadora, ao interiorizar o cosmos, tornando-o igual ao homem e resultam da projeção de alguns estados pessoais no objeto que as provocou. [...] A metáfora personificadora é, portanto, parte essencial e absolutamente necessária do texto.  
(AVERBUCK, 1985, p. 166)

Outra ocasião singular em que há o uso de metáfora é quando Bopp traz para seu poema o mundo urbano. Há versos em que as atividades e movimentos de uma cidade são projetados nos ambientes e seres da natureza. Vejamos:

Ouvem-se apitos um bate-que-bate

Estão soldando serrando serrando  
Parece que fabricam terra...  
Ué! Estão mesmo fabricando terra  
(BOPP, 2015, p. 174)

– Quem é que vem?  
– Vem vindo um trem:  
Maria-fumaça passa passa passa  
(BOPP, 2015, p. 202)

Regis Bonvicino, em seu texto “Totalitarismo de mercado, Antropofagia, Bopp e Tarsila”, também remete ao mundo urbano no poema de Bopp. O autor relaciona as telas de Tarsila do Amaral aos versos de Raul Bopp, afirmando, por exemplo, que a tela *A cidade*, ao brincar de floresta inspirou os versos que Bopp fez. Bonvicino escreve que Bopp fez com que a floresta brincasse de cidade. E, da mesma forma, na tela *A Cidade*, de Tarsila, Bonvicino comenta que a cidade brinca de floresta.

Othon Moacyr Garcia relata o uso de onomatopeias, que dão ao poema ritmo e sonoridade. Observe os versos a seguir:

Tiúg... Tiúg... Tiúg...  
Twi. Twi-twi.  
(BOPP, 2015, p. 173)

Esses versos finalizam o episódio V. Esse episódio, ao descrever as árvores, que são “escravas do rio”, e as onomatopeias no final, é caracterizado por determinada visualidade lembrando-nos as cenas de cinema ou TV, nas quais após uma ação mostra-se um ambiente com seus ruídos. Ao ler esses versos criamos em nosso mente, quase que instantaneamente, a imagem da copa das árvores vista por baixo, como se o olhar buscasse os pássaros responsáveis por aquela onomatopeia.

Por outro lado, os versos acima dão a ideia de marcarem as horas. Durante o diálogo em que as arvorezinhas escravas do rio anunciam suas funções, a última delas fala: “– Tenho que marcar as horas no fundo da selva”<sup>12</sup>. Em seguida, as onomatopeias surgem como se complementassem essa fala, e representassem o tic-tac da floresta.

Tratando-se de obra modernista, é possível verificarmos a presença de inúmeras características desse período no poema “Cobra Norato”. Uma delas é a ausência de pontuação, como ressalta Alcides Buss, em seu livro *Cobra Norato e a especificidade da linguagem poética*, “pela completa desnecessidade, já que a palavra-limite do verso o

---

<sup>12</sup> BOPP, 2013, p. 173.

indica”<sup>13</sup>. O autor apresenta ainda os versos metrificados que se espalham pela obra de Bopp, mas que não impedem a mesma de, em sua maioria, apresentar versos livres.

Lígia Morrone Averbuck escreve que os versos do poema que apresentam a falta de coesão, que “se sucedem sem seqüência lógica”<sup>14</sup>, remetem às lembranças do povo que surgem sem nexos e aos poucos. E a autora comenta ainda sobre a forma que Bopp intercala os versos, provocando uma sensação de “poesia cantada”<sup>15</sup>, o que remete às cantigas populares, muito comuns na região Norte do país.

Outra característica que marca o poema é a oralidade. Sua presença é reforçada nos diálogos que se estendem pelo poema e, que apresentam traços da fala popular, como:

— Mano espermente um golinho de cachaça ardosa pra tomar sustança  
(BOPP, 2013, p. 197)

— Boa noite  
— Bua nuite.  
(BOPP, 2013, p. 196)

— Com sus pares contraro  
— Vorver pela dereita  
(BOPP, 2013, p. 197)

Raul Bopp fez muitas pesquisas e alterações em seu poema e usou esses recursos e muitos outros propositalmente, para enriquecer os versos, para abraçar a proposta da Antropofagia e para dividir com seus leitores a experiência que ele descreve da seguinte maneira:

Senti, ao chegar na Amazônia, que eu estava ante um cenário completamente diferente, de uma violência desconcertante. A linha constante de água e mato era a moldura de um mundo ainda incógnito e confuso. A impressão que me causava o ambiente, na sua estranha brutalidade, escapava das concordâncias. Era uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim. A terra se repetia, carregada de vozes e de alaridos anônimos. Sempre mato e água por toda a parte. Depois de algum tempo, em contato contínuo com a selva, adivinhando o seu sentido mágico, comecei a acreditar em coisas que me contavam: Eram vozes indecifradas. Causos do Minhocão. Na hora do silêncio, parecia mesmo haver, em toda a floresta, um respeito ofilátrico, sob a proteção de mistério: a Cobra Grande...  
(BOPP, 2012, p. 79)

“Cobra Norato”, principal obra de Raul Bopp, apresenta um estilo característico que lhe atribui singularidade, tanto na sua dimensão primitivista, quanto na sua linguagem

---

<sup>13</sup> BUSS, 1981, p. 38.

<sup>14</sup> AVERBUCK, 1985, p. 187.

<sup>15</sup> Idem.

analisada como um todo. Dentre os vários aspectos presentes no poema, ressalta-se ainda o teor sexual, fortemente encontrado no texto, seja quando se evoca a figura da cobra ou quando as árvores oferecem arvorezinhas jovens ao protagonista. Esse teor sexual se liga, evidentemente, à dimensão de fertilidade atribuída à floresta, que é viva, inacabada e dinâmica. O escritor consegue explorar esse universo sem se distanciar de seus propósitos, mantendo ao mesmo tempo uma abordagem lúdica e infantil. Basta evocarmos a montagem de teatro de bonecos realizada pelo Grupo Giramundo de Belo Horizonte-MG e a série de apresentações realizadas a partir de 1979 para demonstrarmos como a dimensão infantil do poema é forte e, mesmo neste caso de encenação, pode ser fruída por todos, inclusive pelos adultos. Nessa representação visual do poema através dos bonecos e do ambiente criado, hoje disponibilizada em forma de vídeo, é possível sentir o ar infantil que Bopp idealizou para sua obra. Os materiais, usados para representar os personagens, além dessa dimensão infantil, fazem também, referência ao universo indígena, desde os símbolos distribuídos pelas cenas, até o estilo adotado para confecção dos bonecos.

Dada a riqueza do poema, percebe-se que o trabalho realizado por Bopp abrange os mais diversos públicos, que, cada um com sua idiosincrasia, se surpreenderá com um universo misterioso da floresta-poema, ainda que saiba, como Cobra Norato, o que almeja. Um estudioso poderá investigar a fertilidade e a vertente sexual nos seus versos, uma criança descobrirá uma aventura mágica, leitores diversos se prenderão às cantigas e palavras de origem indígenas. Assim como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *João Ternura*, de Aníbal Machado, o poema de Raul Bopp sobrevive ao tempo, dentre vários fatores, por sua realização literária, pela importância que possui na história da literatura brasileira e, claro, pela universalidade presente na obra. Além da exploração da região norte do país, realiza à sua maneira um encontro dos vários brasis ao final do poema. E assim como aos amigos e personagens modernistas, o protagonista nos aguarda, leitores, atrás das serras do Sem-fim.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- BONVICINO, Régis. Totalitarismo de mercado, Antropofagia, Bopp e Tarsila. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raúl (Org.). *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p. 69-74.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Apresentação de Gilberto Teles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Organização e notas de Augusto Massi. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013.
- BUSS, Alcides. *Cobra Norato e a especificidade da linguagem poética*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato o poema e o mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962
- GRUPO GIRAMUNDO. *Cobra Norato*. Belo Horizonte: s. n., 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-BAIhg3XWlQ>>. Acesso em: 01 jun 2017.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O bom dragão, 1951. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Organização e notas de Augusto Massi. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013.
- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria, Literatura Infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. Cobra Norato: uma introdução à leitura. REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES: revista da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 155-181, jan. dez. 2004.
- SCHÜLER, Donaldo. *Cobra Norato; escrita-leitura*. Porto Alegre: Graphé, 1976.

## A PEDRA E O VENTO EM *JOÃO TERNURA*: UM ESTUDO DO ROMANCE DE ANÍBAL MACHADO<sup>1</sup>

Amanda Gomes de Oliveira<sup>2</sup>  
Marcos Vinícius Teixeira<sup>3</sup>

**RESUMO:** No ano de 1965 nascia para a literatura brasileira uma obra esperada há mais de quatro décadas, João Ternura, publicação póstuma do escritor mineiro Aníbal Monteiro Machado. Além da presença de elementos autobiográficos em sua narrativa, questão já abordada pela crítica literária, os elementos constitutivos do espaço no romance merecem atenção especial. Destaca-se, nesse sentido, uma relação significativa do protagonista com os elementos naturais da pedra e do vento. O objetivo desta comunicação é analisar a relação do protagonista, João Ternura, com o vento, que na narrativa surge nos momentos mais importantes, e com a pedra, que o personagem carrega consigo até o desfecho da história. Para a análise proposta, consideramos os estudos e textos críticos já publicados sobre a obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Aníbal Machado; João Ternura; pedra; vento.

A proposta desta comunicação é realizar uma análise dos elementos da natureza, pedra e vento, na obra *João Ternura* do escritor Aníbal Machado, partindo da observação de uma relação singular entre o personagem e esses elementos na obra. Para essa análise recorreremos a pesquisadores da obra do autor, além de críticos literários.

No universo literário de Aníbal Machado, *João Ternura*, seu único romance, ficou conhecido antes mesmo de ser publicado. Trata-se, assim, de obra que sobreviveu na intimidade de seu autor e de seus amigos mais próximos, despertando a curiosidade da crítica literária. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, em “Presença de Aníbal” relata do seguinte modo a sua descoberta do romance: “Quando conheci Aníbal — parece-me que foi em 1941 — me diziam os amigos: — contos são ótimos, muita outra coisa ótima está escondida nas gavetas, mas Aníbal ainda não tem dado toda a medida do seu talento; espere o *João Ternura*.” (CARPEAUX, 1965, p.xlii). Nota-se aí a relevância das obras do autor e o interesse que *João Ternura* despertava em muitos dos importantes escritores da época, que lamentavelmente quando tiveram a possibilidade de ter em mãos a obra na íntegra, perdem o grande amigo como podemos ler a seguir: “Nossa satisfação e alegria apenas ficam dolorosamente amarguradas por tratar-se de obra póstuma: ganhamos o *João Ternura* e perdemos Aníbal Machado.” (CARPEAUX, 1965, p. xliii).

---

<sup>1</sup> Esta comunicação é resultado parcial de uma pesquisa de Iniciação Científica - Modalidade Avançada intitulada *João Ternura e os elementos da natureza: um estudo do romance de Aníbal Machado*, que se encontra em desenvolvimento.

<sup>2</sup> Acadêmica do 2º ano de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) - Unidade Universitária de Jardim-MS.

<sup>3</sup> Professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) – Unidade Universitária de Jardim-MS / FUNDECT.

*João Ternura* foi publicado em 1965 postumamente, após mais de quatro décadas<sup>4</sup> de gestação. Sua organização ficou sob a responsabilidade do poeta Carlos Drummond de Andrade. Renard Perez escreveu para a primeira edição do romance o texto intitulado “Aníbal Machado: vida e obra”. Neste, o escritor aborda a forma como conheceu o autor e seu, ainda em desenvolvimento, *João Ternura*. Em alguns trechos podemos notar como Perez, logo de início, se interessa pelo romance:

Afeição antecipada, de minha parte, e motivada na grande admiração pela sua obra, pela aura em torno de sua figura — e que me levou a querer conhecê-lo; e que logo teve correspondência numa enorme prova de consideração que um homem como Aníbal poderia dar: concedeu em ler trechos de seu *João Ternura*, então já ‘definitivamente’ engavetado, e em torno do qual fizera cair, voluntariamente, uma zona de silêncio. (PEREZ, 1965, p. xv).

Marcos Vinícius Teixeira, em sua tese de doutorado intitulada *Aníbal Machado: Um escritor em preparativos* analisa toda a obra do escritor e afirma que “Se *João Ternura* fosse publicado na primeira fase do Modernismo Brasileiro, de fato poderia ter se tornado um livro mais conhecido e dado maior fama a seu autor.” (TEIXEIRA, 2011, p.9). De acordo com Teixeira, Aníbal por ter sua obra publicada com grande atraso acaba sendo menos lido e menos estudado que outros autores da mesma época como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Teixeira ainda analisa a trajetória das publicações de Aníbal e afirma que “Trata-se de um autor marcado pelo espírito crítico, sempre preocupado ‘em fazer’ melhor, que interrompia a escrita de seus livros, reescrevia, engavetava e às vezes deixava o texto inconcluso. [...] Sua obra é seu laboratório.” (TEIXEIRA, 2011, p.17). Em outro momento de sua tese, alega que “*João Ternura* é o livro em que Aníbal Machado mais explorou a arte inacabada.” (TEIXEIRA, 2011, p. 230).

Esse ato de engavetar e retomar a escrita de *João Ternura* fez com que muito do que o autor viveu durante esse período se refletisse na obra. Renard Perez ao analisar o romance relacionando à vida do autor encontrou semelhanças entre as histórias como podemos notar na seguinte citação:

Em *João Ternura*, procuraria o escritor transmitir essa intensidade com que lhe chegaram as primeiras revelações. E, fixando reminiscências, captará bem a maneira como sentia as figuras dos familiares e, sobretudo, essa compreensão com que o menino absorvia os elementos da paisagem, onde a própria matéria

---

<sup>4</sup> Em sua dissertação de mestrado, Marcos Vinícius Teixeira discorda da data de 1926, até então adotada pela maioria dos críticos, e argumenta que a gênese de *João Ternura* se dera anos antes, talvez em 1919. Cf. TEIXEIRA, 2005, p. 10-11.

inanimada adquiria uma dimensão nova, características humanas. [...]. (PEREZ, 1965, p.xxiii)

A relação entre o personagem e os elementos da natureza em *João Ternura* é significativa. O menino absorve esses elementos. A pedra é como se fizesse parte dele e o vento como que o acompanha em todos os momentos marcantes de sua vida. O narrador relata o cotidiano do personagem, fazendo com que o leitor se atente a cada detalhe, destacando os momentos em que a natureza age no ambiente e como influencia a vida do menino desde o nascimento.

Em 1984 Maria Augusta Bernardes Fonseca em sua tese de doutoramento em literatura brasileira intitulada *Vento, gesto, movimento - A poética de Aníbal M. Machado* analisou alguns contos e a obra *João Ternura*. Na introdução de sua tese, afirma:

Sua temática [de Aníbal] se vincula às relações do homem com a cidade grande, centrando-se em personagens saídas do interior, dos vilarejos, do campo, dos bairros periféricos. A vida urbana é apresentada com enfoque no cotidiano. O universalismo e os problemas oriundos do progresso da cidade grande são talvez heranças que lhe ficaram do modernismo. (FONSECA, 1984, p.2)

Pode-se observar que Maria Augusta observou esse traço característico de Aníbal em transitar seus personagens do interior para a cidade grande como ocorre com João Ternura, o personagem central da obra homônima. Maria Augusta ainda aborda em seu estudo um dos elementos importantes para o desenvolvimento dessa análise que é o vento como podemos notar a seguir:

Em Aníbal Machado o percurso do vento, sua atuação sobre a natureza e a imitação deste movimento, conseguido pelo gesto humano, trançam fios diversificados que se deslocam nos caminhos particulares de cada narrativa, de cada texto poético, mas que sem dúvida são linhas de um único desenho (FONSECA, 1984, p.51).

Assim, pode-se notar, de acordo com Maria Augusta, que Aníbal utilizava o vento com objetivo de trazer o movimento da natureza em momentos que são essenciais na narrativa e na vida do menino. Nos instantes em que o vento e a pedra aparecem é notável a relação metafórica ligada ao protagonista como afirma a autora da tese:

Os gestos, juntamente com os movimentos da natureza, provêm, no artista da perseguição quase obsessiva da mobilidade: o vento, o meneio das bananeiras, a dança das personagens e de objetos personificados [...] a metamorfose menino-vento e a própria construção que dissolve o ritmo uniforme da narrativa. (FONSECA, 1984, p.13).

Em entrevista, Lúcia Machado de Almeida, por sua vez, afirma para Maria Augusta que o vento era uma obsessão nas obras do autor: “Acho que é uma obsessão poética. Porque o vento é uma coisa poética, sem dúvida. E ele era sensível a esse elemento.” (FONSECA, 1984, p.171)

Ao analisarmos a obra *João Ternura* podemos observar que é dividida em quatro livros. No primeiro livro é relatada a infância do protagonista João Ternura. É nesse momento da narrativa que a pedra e o vento surgem, sutilmente, de início, porém já se associando ao personagem principal da obra. Liberata, a mãe de João Ternura, em certo momento está às margens de um rio com uma amiga, uma curiosa personagem chamada Dona Maria, que aterroriza a gestante com especulações a respeito de como seria a aparência do bebê ou de como ele poderia não ser saudável. Nesse momento Liberata está sentindo as primeiras dores do parto e “ouviam-se o barulho sedoso dos bambuais” (MACHADO, 1965, p.7), ou seja, nota-se aí já uma presença leve do vento. No decorrer da narrativa as especulações de Dona Maria tornam-se insuportáveis para Liberata, que, apavorada, exclama: “— Para, Dona Maria, para! Calaram as duas. Cessou o canto das lavadeiras. Só a fonte prosseguiu no seu rumorejo. Os olhos de Liberata umedeceram-se. Por fim, uma onda de exaltação reanimou-a. Ergueu-se da pedra lisa”. (MACHADO, 1965, p.8). Nesse momento a pedra aparece como que fazendo às vezes de suporte para essa mãe, que ao se levantar passa a sentir que as dores do parto aumentam e a intensidade do vento na narrativa passa a aumentar também como podemos observar na seguinte citação: “O vento agitava os cabelos de Liberata” (MACHADO, 1965, p. 9).

Helena Weiz Salles, em sua dissertação de mestrado em teoria da literatura comparada intitulada *João Ternura Testemunho das contradições de um projeto modernista*, realiza uma análise “do ponto de vista das contradições entre os projetos ideológicos do primeiro modernismo e os problemas trazidos pelo processo histórico nacional.” (SALLES, 2006, p. 2). Abordando também outras questões, Salles menciona a relação entre um dos elementos da natureza que muito interessa a este estudo: o vento. Em determinada parte, a autora afirma:

O silêncio das lavadeiras indica o fim do dia de trabalho. Logo elas se aproximam recolhendo o linho. O vento, que antes se ouvia sedoso nos bambuais, agora agita os cabelos de Liberata, os bois vão sendo reunidos e as sombras começam a percorrer a várzea. Nesse fim de tarde, ao pavor supersticioso da cena inicial se sobrepõe a harmonia mítica, em que os fenômenos internos da gestante encontram correspondência nos fenômenos naturais. Liberata volta para casa em trabalho de parto. (SALLES, 2006, p.24)

Podemos observar a relação entre a velocidade do movimento do vento e o aumento das dores de Liberata no momento em que afirma para Dona Maria: “— De muito longe ele [João Ternura] vem vindo... Como este rio, como este vento... Ninguém sabe de onde vem esse vento, Dona Maria.” (MACHADO, 1965, p.9). A pedra tem participação fundamental nesse momento também como podemos notar na seguinte citação: “[Liberata] Foi se encaminhando para o mistério, em direção ao quarto. Ouvia o rumor da fonte, de mistura com o barulho das águas do próprio corpo. As dores de seu ventre distribuíam-se pelas raízes das árvores, pelas pedras...” (MACHADO, 1965, p.9). Neste momento ocorre uma ligação entre a dor que Liberata estava sentindo e a pedra, como que se Liberata dividisse com essa pedra a sua dor.

No decorrer da narrativa as horas passam e João Ternura demora a nascer<sup>5</sup>. Então nesse momento de expectativa em torno do nascimento do menino, o vento novamente surge como que influenciando o ambiente e o tornando propício ao parto quando “Uma janela abriu-se deixando soltar gemidos, e como o vento a forçasse facilitando a entrada do luar, Nossa Senhora do Bom Parto ficou sem o clarão das velas” (MACHADO, 1965, p. 11). E em seguida nasce o menino João Ternura “finalmente, mirrado, peludo e indignado da vida”.

Encontramos, nesta parte do romance, um texto de forte dimensão modernista chamado “Embolada do crescimento”. Neste, a passagem do tempo é narrada sem vírgulas, mostrando, ao mesmo tempo, o cotidiano da família que cuidava e dava subsídios para que o menino crescesse bem e saudável dando a sensação através da leitura ininterrupta que nos remete como o tempo passa sem pausas e as coisas acontecem rotineiramente.

A pedra reaparece na narrativa quando João Ternura já crescido acorda, abre a porta e vai em direção ao rio, pois afirma ouvir a voz de uma pedra que o chama, como podemos notar na seguinte citação:

Desceu à praia, viu ao longe uma pedra ‘Desconfio que ela está me chamando’, Correu até lá, apanhou-a, molhada, fresquinha, quase carnal. Parecia que acabara de nascer. Apertou-a contra o peito, sentiu-lhe a consistência húmida [...] Teria vindo [a pedra] de longe, no tempo e no espaço [...] Segurou-a com fervor e a pôs no bolso. Subiu correndo. Sentiu que ela transmitia ao corpo os estremecimentos de uma matéria milenar [...] Era uma pedra de uma presença que transcendia sua aparência de pedra. (MACHADO, 1965, p. 51)

---

<sup>5</sup> Podemos associar essa demora no nascimento do personagem com a demora do autor em publicar esta obra. Em um trecho podemos observar que “Esperado para as cinco da tarde, até às onze da noite Ternura ainda não tinha nascido” Cf. MACHADO, 1965, p. 10.

Podemos observar que o encontro apaixonante do menino com a pedra, que ele carregará consigo pelo resto de sua vida, nos permite defini-la agora não mais como mera substância da natureza, mas como um elemento intrinsecamente ligado ao personagem. Essa pedra, que com sua matéria sólida passa pelo tempo além dos outros elementos e resiste a todas as manifestações da natureza, é, para o personagem que tanto a estima, uma metáfora de seu coração.

Helena Weisz Salles faz uma comparação entre João Ternura e Macunaíma, personagens protagonistas das obras de mesmo nome de Aníbal Machado e Mário de Andrade, que têm um elemento marcante em comum: a pedra. Em sua análise Salles menciona essa aproximação entre Macunaíma e João Ternura com o elemento pedra e faz uma observação a respeito dos momentos em que a pedra se torna importante e depois dos momentos em que deixa de ser fundamental para ambos.

Quando Macunaíma formula o seu “não vim no mundo para ser pedra” final e sai de cena também sem morrer, há uma recusa do herói em se identificar com o mundo da mercadoria. Na obra de Aníbal Machado a pedra também muda de figura no último livro, passando de “mensagem de antigas eras geológicas” a símbolo de seu coração e por fim a objeto inútil destituído de sentido. Se a pedra do livro I pulsava cheia de vida, como deveria ser o coração do protagonista infantil, o coração que ele oferece a Luisinha já é um coração enrijecido, mineralizado. [...] (SALLES, 2006, p. 92)

Em 2005, Marcos Vinícius Teixeira, em sua dissertação de mestrado em letras intitulada *João Ternura: Romance de uma vida* fez uma relação que também aponta para a pedra, Teixeira afirma que “Um elemento importante do livro consiste em uma pedra que metaforiza o coração e a vida de João Ternura. Encontrada no rio da chácara paterna, essa pedra acompanha o personagem desde a infância.” (TEIXEIRA, 2005, p.87). Em *João Ternura* o protagonista absorve a pedra como parte de si. O narrador afirma que “Sem mais nem menos, no meio da conversa, entrava numa pedra, transformava-se nela. Muitos então pensavam que estava aborrecido ou triste. Não: Estava numa pedra.” (MACHADO, 1965, p. 134). A significação dessa pedra na vida de João Ternura se inicia como ponto de partida para uma vida que se apresentava ao menino como que o encorajando a seguir o caminho que ele tanto desejava, porém, ao crescer e conhecer o mundo, o personagem que antes tinha um deslumbramento com a cidade grande em que tudo acontece e onde o mundo gira como o vento, percebe que o que antes era sólido, imbatível, agora já não pode mais conter a ação da realidade em sua vida.

Ao observarmos o período em que João Ternura passa no Rio de Janeiro, onde vive como vagabundo, decepçiona-se e sofre de amores, notamos que o vento sempre está presente, principalmente nos momentos mais tensos da vida do personagem, tanto para denotar e/ou ampliar o sentido de sofrimento que ele passa nas adversidades que enfrenta. Quando observa um prédio arranha-céu, por exemplo, pergunta: “Ó vento, teria sido você o drástico do edifício?” (MACHADO, 1965, p.72). Em seguida afirma: “Se vier vento mais forte, ele vai se desprender e começará a voar”. Assim nota-se que por mais admirado que João Ternura esteja com a grandiosidade do prédio, para ele, o vento sempre terá mais poder.

No decorrer da narrativa o personagem, que já teve de enfrentar situações que ainda não estava apto a encarar, afirma: “Eu queria ser que nem um gigante para poder fazer tudo sem esforço, vencer os obstáculos, esmagar os estúpidos. Mas assim como sou, como é que posso?” (MACHADO, 1965, p.79). Em seguida João Ternura afirma que gostaria de ter uns setenta quilos “... para suportar a pressão do mundo em meu peito, receber a ventania sem perder o equilíbrio...” (MACHADO, 1965, p.79). A ventania aqui pode ser interpretada como as adversidades desse novo mundo, que já não tem mais a paz e a tranquilidade do interior.

Outro episódio significativo ocorre quando, por conta de um beijo dado em uma moça menor, Ternura é levado preso. Na delegacia após enfrentar muita burocracia de assinatura de papéis para responder pelo ato considerado obsceno notou que “Pontas de cigarro no corredor se levantaram em renovada atrás dele. Tinha quase certeza de que eram movidas por intenção maligna, não pelo vento.” (MACHADO, 1965, p.92). O vento, para ele, era sempre um aliado como no caso com Marilene, mulher por quem ele se apaixona, mas que de repente desaparece e que em um momento o faz lamentar: “Ah, Marilenezinha, nem que seja pelo ar, pelo vento, ou por telepatia! Dá um sinal, diz onde estás... e se ainda me amas!” (MACHADO, 1965, p.134).

E, entre tantos amores, como o de Rita, que arrebatava-lhe o coração, João Ternura sentirá um amor profundo por Luisinha, a quem dá seu bem mais estimado, sua pedra. Vejamos o excerto no qual o protagonista conversa com sua amada:

Uma vez, Luisinha, eu era menino, acordei de madrugada, corri à praia, e vi uma pedra. Ela parecia me chamar de longe. Eu me aproximei pra apanhá-la. Devia estar rolando há séculos no leito do rio. Eu acho que ela se escondia dos outros, e se enterrava na areia toda vez que alguém a via ou que a correnteza ameaçava levá-la. Era uma coisa viva, diferente. Só faltava falar. Eu tinha certeza de que essa pedra me esperava. Toda a vida me fez companhia. E está

aqui comigo. Eu a trouxe para você, Luisinha. Fique com ela pra sempre. É como se fosse o meu coração. (MACHADO, 1965, p.200)

Em 2009, Márcia Azevedo Coelho, em sua tese de doutoramento em literatura brasileira intitulada *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*, analisou os elementos da natureza em relação aos personagens dos contos de Aníbal, o que mostra a utilização desses elementos pelo autor em outros gêneros literários. Márcia afirma que:

É conhecida a aproximação mítica entre a pedra e a alma, desde a lenda de Prometeu; ‘existe entre a alma e a pedra uma relação estreita’. Estranhamente, o penoso caminho do autoconhecimento percorrido por José Maria, não altera seu modo de ver as coisas. Fixo e duro como a pedra na qual se encontra o aposentado não se modifica. No conto, essa ausência de movimento interior é indicada pelo próprio pensamento do funcionário ao estranhar a ausência de vento em um lugar denominado ‘Riacho do vento’: ‘Estranhava o ar parado numa serra que trazia o nome de Riacho do vento’. O vento, que, simbolicamente representa movimento, mudança, indício de energia, ali está ausente. (COELHO, 2009, p.176).

Pode-se notar que o vento é um elemento que se faz presente na vida dos personagens de Aníbal Machado não apenas em *João Ternura* como nos vários contos em que esse elemento, assim como a pedra, aparecem. A pedra e o vento, um se relacionando com a alma, outro com o movimento, são também no romance do autor com grande intensidade de sentimento, poesia, e, carregados de intenções, trazendo o insólito e o imaginário tornando a obra ainda mais interessante.

De acordo com Marcos Teixeira, em sua tese, há uma dualidade presente na obra que transparece nos elementos da natureza. O autor afirma que “Outra dualidade está no fato de a pedra ser retirada da água, somando-se assim dois elementos díspares. Água e terra se contrapõem, por outro lado, como início e fim.” (TEIXEIRA, 2011, p.247). E é assim que a obra se encerra, com a presença do vento e da pedra nos momentos finais da narrativa e com relação intrinsecamente ligada ao personagem central, João Ternura, como podemos notar quando o narrador afirma que:

O mundo mudava, e a Ternura não interessava mais viver depois que tudo ficara diferente. [...] Haviãam desaparecidos os pontos de referência.[...] À janela dos apartamentos, mulheres velhas e homens aposentados se imobilizam. *O vento cessa*. [...] De repente seus olhos deixam de avistar os últimos sinais da terra. E ele segue para o nada, levando saudades deste mundo. Assim termina o sonho de sua vida. (MACHADO, 1965, p.224. grifo nosso.)

Assim como o vento esteve presente no nascimento do personagem auxiliando no parto, o vento aparece também no momento em que esse personagem deixa de existir. O

vento cessa e uma vida se interrompe. Podemos observar a relação entre a pedra e João Ternura, relação esta tão intrínseca que a pedra que ele encontrou no rio anos mais jovem e dera a Luisinha torna a aparecer na narrativa como podemos observar a seguir nos textos finais do livro:

NUMA CASA DE SUBÚRBIO, a moça de nome Joanita, neta de Luísa, casada com um mecânico do aeroporto, encontra no porão uma caixa com os guardados da avó. Fios apodrecidos, rendas, vidros vazios, papéis amarelados. No fundo, envolta em papel de seda, uma pedra. Lisa, negra, um risco marrom atravessando-a de lado a lado.

Para que, aquilo? Guardado em papel de seda, por quê?

A moça atira a pedra pela janela. E a pedra, caindo na encosta de uma colina, voltou à terra.

Nesse instante, Ternura desapareceu definitivamente.

Sem nada, sem ninguém que o lembrasse, era como se nunca tivesse existido. (MACHADO, 1965, p.224)

Essa relação intrínseca entre a pedra e o personagem é corroborada no encerramento da narrativa, com o desaparecimento de ambos. João Ternura deixa de existir assim que a pedra, que ele considerava como seu coração, é jogada fora. A relação metafórica entre a pedra e o coração do personagem, a corporificação deste elemento, o vento enfatizando a cena final no momento em que cessa, ou seja, a partir daí o vento não movimentava mais, não impulsionava mais o personagem, não há mais o que estimular, João Ternura e sua pedra já não existem mais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: João Ternura. 3. ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1978, p.xiii-xxii.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. 2009. Tese (Doutoramento em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento A poética de Aníbal M. Machado*. 1984. Tese (Doutoramento em teoria literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: *João Ternura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, xv-xxxv.

SALLES, Helena Weisz. *João Ternura: Testemunho das contradições de um projeto modernista*. 2006. Dissertação (Mestrado em teoria literária e literatura comparada) – Universidade de São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. 2011. Tese (Doutoramento em literatura brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *João Ternura: romance de uma vida*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

## **A POESIA DE AGENOR BARBOSA NAS REVISTAS *VITA* E *A VIDA DE MINAS***

Nelise Pereira da Silva Pacheco<sup>1</sup>  
Marcos Vinícius Teixeira<sup>2</sup>

RESUMO: Apresentado por Menotti del Picchia como um “poeta futurista”, visão que é reafirmada em seguida por Oswald de Andrade, Agenor Barbosa nos chegou como um personagem significativo nos antecedentes da *Semana de Arte Moderna*. No entanto, dada a ausência de livros, sua poesia permaneceu desconhecida do público atual. Mais desconhecida ainda é a sua poesia escrita em época anterior, quando publicava nas revistas mineiras *Vita* (1913-1915) e *A vida de Minas* (1915-1916) e o escritor vivia uma fase passadista na qual se observa em seus versos uma dimensão simbolista, muito distante portanto do que chegou a ser chamado de “futurismo paulista”. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é apresentar as revistas mineiras situando, por meio de análise, alguns poemas de Agenor Barbosa.

PALAVRAS-CHAVE: Agenor Barbosa, *Vita*, *A vida de Minas*, Simbolismo.

O presente trabalho visa apresentar as revistas mineiras *Vita* (1913-1915) e *A vida de Minas* (1915-1916), situando, por meio de análise, alguns poemas de Agenor Barbosa. O escritor mineiro Agenor Barbosa está inserido no universo cultural das revistas, pois publicou seus versos em diversas edições dos periódicos, além de ter exercido o cargo de secretário de redação da revista *A vida de Minas*, na qual recebeu destaque por suas atividades na edição 01, de 15 de julho de 1915.

O estado de Minas Gerais até o final do século XIX possuía a cidade de Ouro Preto como a capital. Em 1897 foi inaugurada a cidade de Belo Horizonte que, desde a sua construção, foi planejada para sediar a nova capital mineira. Belo Horizonte, também conhecida como “Cidade Jardim” por suas paisagens, possui um rico acervo histórico que preserva o seu processo de construção. As revistas literárias e culturais *Vita*, com edição mensal, e *A Vida de Minas*, com edição quinzenal, circulavam em Minas Gerais e são exemplos de acervo histórico que retratam o universo cultural da época abordando os acontecimentos da vida social e intelectual, os eventos relacionados à política, economia, esporte, moda e literatura.

As revistas possuíam uma seção dedicada a homenagear as autoridades da alta sociedade como médicos, juízes, advogados, desembargadores, engenheiros, políticos entre outros. Em homenagem às mulheres, a revista *Vita*, a partir da edição número cinco,

---

<sup>1</sup> Acadêmica do 4º ano de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) - Unidade Universitária de Jardim-MS.

<sup>2</sup> Professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) – Unidade Universitária de Jardim-MS / FUNDECT.

de 30 de novembro de 1913, passou a instituir uma nova seção intitulada “A Hora Chic” destinada a registrar os assuntos relacionados à moda e ao que era produzido pelos melhores *ateliers* de costura da capital mineira.

No cenário político os periódicos publicavam relatórios e editais dos órgãos públicos mineiros. Informações sobre o governo como as atas da Assembleia Geral e as mensagens do presidente do estado eram publicadas na íntegra. Algumas edições informavam aos leitores todas as obras realizadas até o término do mandato, bem como as solenidades realizadas em comemoração ao aniversário do governo. Mas as revistas também abriam espaço para crítica. Por meio de quadras, por exemplo, um escritor nomeado como Fritz usava expressões simples com linguagem popular e riqueza temática para manifestar reclamações ao governo.

QUADRA

Para conjurar a crise

E a falta de numerários

Basta que o Congresso corte

Nos meses extraordinários. (VITA, 1913, n. p.)

Os assuntos dedicados à arte eram muito abordados nas revistas proporcionando uma atenção para divulgação dos artistas e às suas produções. Os espetáculos, apresentações de orquestra e encenações teatrais, eram divulgados pelos periódicos e constituem um bom exemplo de diversão da sociedade da época. Outra atração divulgada nas páginas das revistas era a exposição de obras de arte.

Como revista literária, *Vita* e *A vida de Minas* apresentam diversos autores como Mamede de Oliveira, Edgard Matta, Ramos Arantes, Mendes de Oliveira, Costa Brasil, Abilio Barreto, Rodolfo Machado, Vargas Junior, Baptista Brasil, Hermes Fonte, Assis Vianna, Bernardo Guimarães, Agenor Barbosa, Mário de Azevedo, Gastão Itabirano, Paulo Brandão, que abriram caminho com a publicação de diferentes poemas, muitos inéditos para as edições dos periódicos. Dentre os poetas mineiros consagrados encontram-se Alphonsus de Guimaraens, Archangelus de Guimaraens e José Severiano Resende.

O poeta Alphonsus de Guimaraens, cabe ressaltar, é um dos maiores representantes do Movimento Simbolista no Brasil. Sua poesia é marcada pela mística e pela religiosidade católica. Segundo Bosi:

Alphonsus de Guimaraens foi poeta de um só tema: a morte de sua amada. Nele centrou várias esferas do seu universo semântico: a natureza, a arte, a crença religiosa. Mas não devemos cair na tentação de chamá-lo poeta

monótono, a não ser que se dê à monotonia o valor positivo que ela assume em poetas maiores, um Petrarca ou um Leopardi, que souberam aprofundar até às raízes o seu motivo inspirador, permanecendo-lhe sempre fiéis. (BOSI, 2015, p. 296)

A edição nº 05 da revista *Vita* de 30 de novembro de 1913 relata grande homenagem ao poeta Alphonsus de Guimaraens.

Merece a solidariedade de todos os intelectuais mineiros a ideia feliz que tiveram alguns beletistas de Juiz de Fóra, chefiados por Belmiro Braga, Alberto Olavo (Mario Mattos) e Franklin Magalhães, de se realizar ali uma grande homenagem a Alphonsus de Guimaraens, o excelso artista do misticismo, o cinzelador de *Dona Mística*. O glorioso poeta, recolhido ao seu retiro de Mariana, opulenta diuturnamente o patrimônio literário de Minas, burilando versos impecáveis suavíssimos, que são uma delícia para os que cultuam a grande Arte, a entendem e a estimam. (VITA, 1913, n. p.)

Maior prestígio, no entanto, contou o poeta parnasiano Olavo Bilac, que foi destaque nas edições das revistas. As edições da revista *A vida de Minas* publicaram alguns de seus poemas e cartas endereçadas ao diretor da revista. A edição nº 25 apresentou ampla e rica reportagem com todos os acontecimentos sobre a visita de Olavo Bilac a Belo Horizonte, desde a sua chegada, onde estavam presentes muitos admiradores, sua estadia na capital mineira e as atividades que realizou, encerrando com sua despedida na estação de trem.

Ainda sobre o universo literário, a primeira edição da revista *A Vida de Minas*, de 15 de julho de 1915, exibiu a tradução de dois poemas, “*Nascer*” e “*Morrer*”, do escritor indiano Rabindranath Tagore, premiado com o Nobel de literatura de 1913. Já a revista *Vita* organizava o Concurso Literário para as traduções dos poemas de escritores estrangeiros.

As revistas *Vita* e *A vida de Minas* apresentam também informações do ensino, com fotos das professoras e seus alunos nas escolas de várias cidades do estado de Minas Gerais. A pedido dos leitores a revista *Vita* criou a Seção Gramatical, uma coluna destinada a ensinar a falar e escrever adequadamente, em que estimulava os leitores a enviarem suas dúvidas e realizava o modelo de análise lógica de uma oração. As edições da revista *A vida de Minas*, respondendo também ao desejo dos leitores, estabeleceu uma coluna com resumo das regras gramaticais, como na edição nº 19, de 15 de maio de 1916, que apresenta o resumo das regras de colocação dos pronomes direcionado às professoras primárias do estado.

Os periódicos apresentam um valioso registro das poesias de Agenor Barbosa, em que é possível analisar e identificar as características dos versos publicados pelo poeta.

Para uma melhor compreensão de sua inserção nas revistas, faremos uma breve contextualização biográfica. Agenor Barbosa nasceu em 1896 na cidade de Montes Claros. Em 1912 mudou-se para Belo Horizonte e iniciou seu trabalho na imprensa. Escreveu em jornais como *Diário de Minas* e *Estado de Minas*. Em seguida, em 1916, transferiu-se para São Paulo onde trabalhou no jornal *Correio Paulistano*. No ano de 1926 se formou em Direito e realizou trabalhos como advogado. Além de atuar como jornalista e advogado Agenor Barbosa foi um poeta que atuou em dois momentos distintos da literatura brasileira. Primeiramente, seus versos publicados nas revistas *Vita* e *A vida de Minas*, no período entre 1913 a 1916, apresentam características ao movimento simbolista. O segundo momento, o poeta apresenta poemas vanguardistas ligados ao movimento modernista publicados no jornal *Correio Paulistano*. Parte da trajetória de Agenor Barbosa encontra-se na obra *Efemérides Montesclarenses*, de Nelson Vianna, o livro reúne o registro de personalidade e fatos que ocorreram em Montes Claros nos séculos XIX e XX.

Segundo Bosi, Agenor Barbosa ao lado de Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, entre outros, foi um poeta que fez parte do grupo de escritores que participaram da *Semana de Arte Moderna*. As poesias de Agenor Barbosa publicadas no *Correio Paulistano* apresentam ligação com a primeira fase do Modernismo no Brasil, momento em que o escritor é tido como futurista por Oswald de Andrade e por Menotti Del Picchia. Bosi destaca ainda que na *Semana de Arte Moderna*, Agenor Barbosa obteve aplausos ao declamar o poema “Os Pássaros de Aço”. Já Mário da Silva Brito destaca como Agenor Barbosa era descrito por Menotti Del Picchia:

[...] Menotti ainda revela a poesia de Agenor Barbosa, afirmando que o autor “é, certamente, entre os ‘novos’ de São Paulo, dos maiores poetas, dos mais atuais, dos mais sentidos”, apontando seu “senso real de arte nova” e exaltando a sua condição de “avanguardista, de bandeirante do credo novo”. (BRITO, 1997, p. 212)

Ao analisar o período anterior ao jornal *Correio Paulistano* nota-se que o poeta Agenor Barbosa tem uma inclinação voltada para o Simbolismo. Os poemas “No S. Francisco” e “Soneto” publicados na revista *Vita* são exemplos da escrita do poeta destacando o momento em que vivia a fase passadista na qual se observa em seus versos a dimensão simbolista.

## NO S. FRANCISCO

Para Columbano Duarte

Nesta noite de lua é que o luar da saudade  
Ronda o meu coração, meu coração povoa...  
A aza da Nostalgia estende-se... A canoa  
Resvala e essa tristeza agônica me invade...

E eu que trago o meu peito assim, na obscuridade,  
Como a face estagnada e erma duma lagoa,  
sinto a onda luminosa e fecundante e boa  
rolar do coração de luz da imensidade...

E o rio vai descendo: arfa, soluça e chora...  
Uma vela se esfuma, ao longe, o luar descora  
E a viola anda a gemer, sonâmbula, chorando...

No silêncio de em torno, ao brando murmúrio  
da canção que agoniza, o soluçar do rio  
é a alma de Paulo Affonso, estática, rezando!...  
(VITA, 1914, n. p.)

Ao iniciar a leitura do poema, o título chama a atenção do leitor para uma apresentação do cenário imagético, carregado de simbologia e inserindo o leitor em um universo poético repleto, de imagens, musicalidade e sensações. O título relata um importante curso de água do território brasileiro, o Rio São Francisco, sua nascente está localizada na Serra da Canastra em Minas Gerais passando por cinco estados brasileiros.

O poema apresenta características marcantes do movimento simbolista como a linguagem sugestiva. O Simbolismo buscou estabelecer uma relação entre o mundo abstrato e concreto, assumindo uma estética marcada pela subjetividade. Alfredo Bosi afirma que nesta estética ocorre “A passagem da tônica, no nível das intenções: do objeto, nos parnasianos, para o sujeito, nos decadentes, com toda a sequela de antíteses verbais: matéria-espírito; real-ideal; profano-sagrado; racional-emotivo” (BOSI, 2015, p.285).

Retomando a leitura do poema de Agenor Barbosa, a subjetividade está presente na primeira estrofe, em que o eu lírico associa a lua ao luar da saudade. Naquela noite de luar é que a saudade se fez mais forte intensificando a dor. No verso “Nesta noite de lua é que o luar da saudade” o poeta evoca a lua para expressar o sentimento, transmitindo um estado de espírito correspondente a paisagem noturna. Seguindo a composição da paisagem, o sentimento é disseminado e prolongado, nos dois últimos versos da primeira estrofe “A aza da Nostalgia estende-se... A canoa” e “Resvala e essa tristeza agônica me invade...” o conjunto de palavras forma uma sequência de significados sugerindo que o

eu lírico segue nesta canoa e desce suavemente as águas do rio embalado por uma tristeza que o agoniza.

A segunda estrofe apresenta uma continuidade ao sentimento de tristeza. Nesse quarteto, o eu lírico compara a tristeza com as águas de uma lagoa, que são contidas em um espaço restrito com pouco fluxo; as águas não correm por outro caminho, isso aumenta a impressão de isolamento e solidão. É quando surge um sentimento bom comparado a uma onda luminosa que faz contato com outros sentimentos.

Os simbolistas renovaram a linguagem poética ao trabalhar a sonoridade, de acordo com Afrânio Coutinho. O movimento simbolista, segundo ele, aproximou artes distintas buscando elevar a condição da poesia.

Além do símbolo, como representação da vida, a poesia simbolista retirava grande efeito dos elementos musicais, tonais e rítmicos, bem como da cor. Foi uma das características da época simbolista a fusão da música, pintura e literatura. Reintroduzir a música na poesia, realizar por palavras o que as notas faziam na música, através da sugestão e evocação, criando uma atmosfera, eis o que idealizava o simbolista. (COUTINHO, 2002, p. 322)

Na sequência do soneto, temos os sentimentos representados por um rio que corre, se movimenta mesmo aos prantos. A imagem da vela que se apaga remete à morte, em um espaço de penumbra deixado pelo luar que se descora. No verso “e a viola anda a gemer, sonâmbula, chorando...” é possível observar a melodia que influencia os sentimentos do eu lírico causando melancolia. A viola faz uma referência nítida a um instrumento musical popular da cultura brasileira. A relação da viola com o rio que vai descendo pode ser associado as diversas formas de afinação que o instrumento possui, uma delas é a afinação “viola rio abaixo”<sup>3</sup>, com uma sonoridade única faz menção a um encantador de almas presente nas lendas dos violeiros. A tristeza orienta o curso das águas do rio.

Ao final do soneto, o eu lírico revela que o curso do rio é a alma de Paulo Afonso. As quedas de água que formam a cachoeira de Paulo Afonso se espalham e revelam a obscuridade de uma alma inerte. A cachoeira soluça como quem chora fazendo alusão a uma pessoa que deixou saudade. Assim como a vela que se esfuma, a canção agoniza, o que possui duplo sentido: por um lado, temos uma canção triste, por outro, é uma canção que morre, como um moribundo que agoniza diante da própria morte. O poema, nesse

---

<sup>3</sup> O livro *Uma viola rio abaixo*, do autor Angelim, relata informações sobre a famosa afinação de viola “Rio Abaixo”.

sentido, exprime intuições que nos revelam pouco a pouco uma tristeza agônica de um eu lírico que segue para sua própria morte.

Outro soneto de Agenor Barbosa, que possibilita observarmos em seus versos uma linguagem e um tratamento do tema ligados à estética simbolista, traz em seu título a denominação do próprio gênero. Vejamos:

#### SONETO

Era minha ambição, pelas estradas  
Que assim vou palmilhando, hoje sozinho,  
ir, contigo, filhinha, de mãos dadas,  
todo envolvido pelo teu carinho.

Volto de horas de febre já passadas  
Estupefato, trêmulo, velhinho,  
vendo a juncar-me as ilusões quebradas,  
toda a larga extensão do meu caminho.

Triste, esboroado o sonho no meu peito,  
hei de seguir sonâmbulo, chorando,  
transfigurado, pálido, desfeito,

para a Ventura que não conheci...  
para onde vejo, eterna, me acenando,  
toda a esperança, toda, que eu perdi !... (VITA, 1914, n. p.)

Publicado na revista *Vita*, os versos são marcados pela aflição e decadência de um eu lírico que tenta afastar o descontentamento da própria realidade, manifestando o lamento, a desilusão e o transtorno. Logo no primeiro verso o eu lírico anuncia seu intenso desejo de viver uma vida diferente da sua realidade. O descontentamento de trilhar a estrada da vida, agora sozinho, revela o sofrimento com a ausência da filha, o fato de lhe ter sido furtado viver ao lado dela, repleto de carinho e atenção.

Imagem significativa no soneto está no entrelaçamento das mãos, que permitiriam ao pai prosseguir pelas estradas, que agora caminha esvaído de sentido, de maneira outra, venturosa. Ao signo da mão vazia, a pendular sem vida no ritmo do andarilho, soma-se um outro entrelaçamento, mas agora marcado pelo verbo juncar, que, de junco, revela um caminho dificultoso em que a vegetação se revela um obstáculo a quem ousa prosseguir. Neste caso, o juncar se refere à figura do pai, que, envolto a ilusões do passado, se vê caminhando numa estrada de larga extensão, o que apenas aumenta a sua solidão e sofrimento na vida que não se finda. As horas de febre, no entanto, ficaram para trás,

apesar de o homem que segue não ter mais motivos para viver. A perda da filha recebe, no poema, um tratamento delicado pelo uso do diminutivo, podendo traduzir também a ideia de criança pequena e, nesse sentido, a significação de vida interrompida.

Se ao ser visto pela sua exterioridade, este pai caminha por uma estrada que lhe é refratária e possui o semblante estupefato, o corpo trêmulo e velho, pelo seu interior não é diferente e o leitor encontrará um universo infindável de tristeza, pois o sonho, que o alimentava feito chama de vida, desmoronou-se. À vida da filha que começava e foi interrompida liga-se o sonho golpeado e destruído. Os versos que caracterizam o ser que vai só possuem riqueza sonora que vale notar: “ei de seguir sonâmbulo, chorando, / transfigurado, pálido, desfeito”. Verifica-se aí um esquema bastante interessante na utilização das assonâncias. Os dois versos são heroicos e podem ser divididos em duas partes cada um em relação ao seu universo sonoro. As quatro primeiras sílabas poéticas do primeiro revelam um trabalho com os fonemas *e* e *i*, enquanto que no restante do verso predomina a assonância com os sons das vogais *a*, *o* e *u*. No verso seguinte, esta musicalidade aparece ao contrário, permitindo um quadro sonoro preciso, bem ao gosto da estética simbolista. Enquanto o primeiro terceto demonstra, tanto por seu aspecto musical quanto pela semântica dos termos enumerados, o estado de tristeza em que caminha a figura do pai, pintando-lhe o caminhar, no último terceto, marcado pela preposição para, aponta-se o destino inexistente, marcado pela negatividade.

Verifica-se assim, por meio dos sonetos que acabamos de comentar, que a poesia de Agenor Barbosa encontrada nas revistas mineiras do início do século XX permitem situar uma fase passadista do escritor em que o universo simbolista é evidenciado de forma importante. Desconhecida hoje dos leitores e da própria crítica literária, essa fase contribui para que haja um resgate do universo literário deste escritor, sempre lembrado pela ideia do futurismo paulista que Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia buscaram ver na nova poesia que antecedeu a *Semana de Arte Moderna*. O termo passadista surge para essa fase do autor não como uma diminuição da estética simbolista, posto que sua poesia ligada ao Simbolismo é rica e merecedora de um resgate maior que permita a sua avaliação crítica, mas pelo fato de sabermos que este poeta trilhará caminhos diferentes pouco tempo depois em sua atividade literária e que já havia condições nos anos de publicação das revistas de encontramos já textos pré-modernistas ou mesmo ligados à estética Art Nouveau, como propõe José Paulo Paes ao repensar uma avaliação estética desta mesma época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELIM. *Uma viola rio abaixo*. Brasília: Thesaurus, 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correia. In: *Leitura de poesia*. Organização Alfredo Bosi. Ática, 2003.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era realista era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, v.1, 1987.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIANNA, Nelson. *Efemérides Montesclarenses – 1707-1962*. Rio de Janeiro: Irmão Pongetti Editores, 1964.

VIDA DE MINAS. Belo Horizonte: [s.n], 1915-1916. Quinzenal. Não paginado.

VITA. Belo Horizonte: [s.n], 1913-1915. Mensal. Não paginado.

## TUDO O QUE A CANÇÃO PODIA SER: UMA ESCUTA PARA LER, OUTRA LEITURA PARA ESCUTAR

Adner de Almeida Sena<sup>1</sup>

RESUMO: No artigo “Nada ficou como antes”, de Ivan Vilela, nos são apresentadas 12 inovações ou novidades no fazer cancional brasileiro por parte do movimento denominado Clube da Esquina em relação aos movimentos predecessores, tais como a Bossa Nova, o Tropicalismo, etc. Apesar do grande reconhecimento internacional da musicalidade singular de cada um de seus integrantes (Milton Nascimento, Toninho Horta, Tavinho Moura e muitos outros) e de sintetizar, no disco *Clube da Esquina I*, os procedimentos de criação cancional dos movimentos precedentes, tais novidades e inovações até então não haviam sido creditadas a eles. Dentre todas estas inovações, interessa-nos principalmente uma que se relaciona e se integra diretamente com os demais procedimentos e diz respeito ao que aqui chamaremos de *narratividade*. É a partir dos anos 80 que o mundo acadêmico se dedica, pela primeira vez, a desenvolver uma metodologia para abordar aquela que é uma importante (quicá a maior) expressão da nossa cultura: a canção popular. Os estudos de Luiz Tatit em torno daquilo que ele próprio denomina *semiótica da canção* inauguram uma busca por uma metodologia baseada na relação entre letra/melodia ou ainda na composição a partir da prosódia da fala. Desde então, outros autores, numa mesma busca metodológica, passaram a observar e a enfatizar outras materialidades, tais como a voz, a performance, o arranjo, a não expansão, etc. A proposta deste trabalho é observar como a configuração singular do disco *Clube da Esquina I* acaba por exigir destas metodologias uma redefinição de seu objeto e seus limites.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina; Canção Popular Brasileira; Crítica; Limites; Literatura.

### 1 Introdução

A música popular brasileira, hoje aclamada por músicos, pesquisadores, críticos e apreciadores do mundo inteiro, ocupa um lugar de destaque dentre as expressões de nossa cultura. Com uma geografia sonora riquíssima, o Brasil das festas populares, do folclore, da música popular rural e urbana, dos litorais e sertões, dos registros fonográficos, exhibe uma variedade de ritmos e sotaques quase “incatalogável”. Esta musicalidade, que é formada, desde os primórdios da colonização portuguesa e seu encontro com os povos originários e das inúmeras diásporas subsequentes, a partir da fusão e “miscigenação” de elementos sonoros de diversas culturas, inspirou e inspira a pesquisa e a obra de grandes nomes de nossa gente, como Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Egberto Gismonti, Marco Pereira e tantos outros. O país de maior expressão em cultura popular do mundo teve na segunda metade do século XX a marca de inúmeros movimentos: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália, as canções de protesto na figura central de Geraldo Vandré e o Quarteto Novo, a Vanguarda Paulistana, o Clube da Esquina, enfim, um cenário musical e cancional plural e raro.

---

<sup>1</sup> UFSC / CNPQ.

Entretanto, é somente a partir dos anos 80 que o mundo acadêmico se dedica, pela primeira vez, a desenvolver uma metodologia para abordar aquela que é uma importante (quicá a maior ao lado da nossa literatura) expressão da nossa cultura: a canção popular. Os estudos de Luiz Tatit em torno daquilo que ele próprio denomina *semiótica da canção*, baseado na semiótica tensiva de Claude Zilberberg, inauguram uma busca por uma metodologia baseada na relação entre letra/melodia ou, ainda, na composição a partir da prosódia da fala. Desde então, outros autores, numa mesma busca metodológica, passaram a observar e a enfatizar outras materialidades, tais como a performance, a voz, o arranjo, a resistência a expansão, as técnicas de gravação de estúdio, etc.

Muitas destas materialidades da canção foram abordadas de forma pontual em um livro intitulado *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, publicado em 2008, fruto do II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, em 2006 no Rio de Janeiro, em que reúne ensaios de diversos autores que nos permitem uma visão sobre as inúmeras perspectivas disponíveis para o entendimento da canção e seu universo. Um traço que distingue a leitura que proponho das demais se deve ao fato de que em todo estudo sobre canção até então se escolhem canções de diversas fontes, separadas ou mesmo sem levar em conta a “obra” em que aparecem. Neste sentido, creio que o pensamento literário pode colaborar para uma *visão* mais clara do objeto em questão e suas dimensões. Porém, neste caminho, não se deve de modo algum subsumir a canção em suas particularidades fundamentais em detrimento de uma *visão* ou *leitura* que não leve na mais alta consideração a *escuta*. Ou melhor, antes que qualquer interpretação conduza uma experiência de escuta, deve-se permitir que a própria escuta, na sua dimensão mais corpórea e selvagem, atravesse, modifique e transforme nosso olhar e nossa interpretação que, inevitavelmente, se voltam à escuta e, da mesma forma, a atravessam, modificam e transformam e assim indefinidamente.

A abordagem aqui proposta não visa apenas a uma escuta/leitura de canções isoladas do disco *Clube da Esquina I*, mas também, e principalmente, a importância da sequência e da ordem “cronológica” em que as canções aparecem no disco. O que podemos escutar em seu *devir*? Partiremos do pressuposto de uma certa crítica literária que sentencia que a análise não pode descuidar daquilo que faz a obra “uma progressão criadora, avanço irreversível de uma ordem em devir”, evitando tratá-la como uma “extensão homogênea, imóvel, como algo que sempre está certo, cuja significação, procurada independente do sentido de seu movimento, descuida em particular do

movimento pelo qual foi realizada a obra” (BLANCHOT, 1990, p. 108). Esta sentença, que remete ao universo estritamente literário, se mostra de grande valia na abordagem aqui proposta, pois como menciona Ivan Vilela, no seu trabalho intitulado *Nada ficou como antes*: “Ronaldo Bastos falava muito de um disco onde as músicas se transformassem umas nas outras, ou seja, a passagem de uma faixa a outra tivesse um porquê. Assim, o disco flui como se a costura que liga uma música a outra fosse feita por pontos invisíveis”(VILELA, 2010, p.22) . Esta é a única menção a respeito daquilo que chamaremos *narratividade* presente no *Clube da Esquina I* em toda a literatura que se dedicou a comentar o disco. E esta é apenas 1 das 12 inovações ou novidades trazidas por este movimento artístico. Vamos nos ater, devido à escassez quase absoluta de referência a este aspecto, exclusivamente a esta dimensão.

O que aqui chamamos de *narratividade* se distingue daquilo que poderíamos entender por *narrativa*. Não se trata aqui de uma estória, ou um enredo, mas sim de um devir que se constrói sem descuidar da sequência de suas etapas. Para penetrarmos nestes ares é primeiramente necessário compreender a obra como um sistema regido por regras próprias na construção e no desvelar-se do seu sentido. É preciso, pois, assumir e confiar na *cronologia* desse devir. Devemos nos perguntar: Como as canções são encadeadas? Quais elementos orientam e estruturam seu devir? Quais regras determinam o lugar *cronológico* de cada canção? Nosso objetivo com esta proposta é tornar visíveis estes pontos até então invisíveis, procurando demonstrar como uma canção modifica o sentido da outra. Isto exige, silenciosamente, a atenção ao movimento que se dá por cima dos significados momentâneos de cada canção e impõe, também silenciosamente, uma experiência que transborda os limites da canção através de uma radicalidade rumo à liberdade, ao novo, à superação do medo e ao infinito.

## **Disco I**

A obra se organiza como um devir do título da primeira canção. *Tudo o que você podia ser* insiste repetida e obsessivamente em dizer algo que não quer ser ouvido e cujo medo provocou o esquecimento e a interdição das vontades e potências: “Sei um segredo/ você tem medo”; “tudo o que você devia ser sem medo”; “você não quis deixar que eu falasse de tudo/ tudo o que você podia ser”. Já “Sol e chuva”, “a porta” e “o anel de Zapata” se referem àquilo que é interdito, ou seja, o desejo de viver as paisagens e suas incertezas, o sonho, a aventura e a revolução social. A canção se inicia trazendo imagens

da natureza, o que é recorrente ao longo de todo o disco, mas que posteriormente apresentará uma função muito distinta da simples composição de cenários ou paisagens naturais.

A segunda canção, *Cais*, dividida em duas partes, tem seu sentido construído a partir da oposição e relação entre ambas. Na primeira parte, com letra, ouve-se a voz, em primeira pessoa, de um sujeito inventando um mundo em que possa sonhar e ser feliz. Todo o significado em torno da relação letra/melodia, suas repetições que soam como as ondas de um mar triste, necessariamente inventado, dizem de desejos e sonhos interditados, incorporando o efeito do medo que paralisa o corpo, mas que se movimenta na imaginação e nas angústias que tal interdição provoca: “Para quem que se soltar, invento um cais/ Invento mais que a solidão me dá/ Invento lua nova a clarear”; “Eu queria ser feliz, invento o mar/ Invento em mim o sonhador”; “Para quem quer me seguir, eu quero mais/ Tenho o caminho do que sempre quis/ E um saveiro pronto pra partir/ Invento o cais e sei a vez/ De me lançar”. A segunda parte é um corte que interrompe o pulso inseguro das ondulações e repetições do violão e efeitos de percussão da primeira parte, impondo um ritmo bem marcado ao piano solo, que por sua vez conduz para a gradativa entrada de uma voz que acompanha o piano e que se torna, progressivamente, repetitivo e distante. Este corte provoca o efeito de “lançar”. As repetições que marcam a primeira parte nos sugerem uma inércia angustiada típica dos desejos castrados e da morte. A melodia sem letra que se segue nos *lança* para fora das palavras, porém para dentro do canto e o que dele é indizível.

*Cais*, juntamente com *Um Gosto de Sol* (também presente neste disco) e *Que Bom, Amigo*, foram estudadas de forma específica por um cantautor/pesquisador de uma geração recente de compositores mineiros, Kristoff Silva, em um trabalho intitulado *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. Neste trabalho, que foi co-orientado por Luiz Tatit, há, ainda que de forma bastante discreta, a sugestão de uma ampliação do princípio de análise baseado na relação letra/melodia proposta pelo co-orientador.

Nossa intenção foi a de investigar por quais recursos o pensamento musical atua na configuração e ampliação do sentido cancional, observando os deslizamentos de sentido que o arranjo provoca numa composição, ao acentuar um ou outro dos diversos aspectos envolvidos na relação letra/melodia. (SILVA, 2011, p. VI)

O autor, grosso modo, observa que o tema instrumental, que é a segunda parte da música, “configura” o sentido geral da canção. A minha escuta não se opõe a escuta de Kristoff Silva, muito pelo contrário. Porém, procuro evitar uma intoxicação conceitual no que tange à definição de canção. O autor nos diz que seu “principal objetivo foi aplicar os mesmos conceitos que estão na base da Semiótica da Canção ao estudo dos elementos do arranjo” e ainda afirma que estas “são canções que apresentam no arranjo a mesma passagem melódico/harmônica, interpretada com instrumentações diferentes e de diferentes maneiras, integrando a estrutura da canção” (SILVA, 2011, p. VI). Ao compreender a canção como constituída fundamentalmente pela relação letra/melodia, tal como previsto pela Semiótica da Canção de Tati, ele enxerga a parte B da música como uma passagem melódico/harmônica que constitui o arranjo e se integra, como uma estrutura externa, à canção (letra/melodia). Minha escuta supõe que a parte B da música constitui não só o arranjo, mas a própria canção nesta performance. Ela não se “integra” à canção, mas sim é elemento constitutivo dela. Minha escuta não se opõe à de Kristoff Silva quando ele assinala um “deslizamento” que esta passagem provoca. Porém, ele associa o deslize ao arranjo (como se fosse um elemento externo que se acopla à canção) e eu escuto o próprio deslize como construção fundamental desta canção: o lançar-se, ou o querer lançar-se, para fora si, para fora do significado de interdição que a letra e a melodia da primeira parte constroem.

Já em *Trem azul*, com uma introdução realizada por uma guitarra que imita o cantar do vento, uma “onomatopeia instrumental”, tem-se uma estrofe cantada onde novamente vemos a tematização de uma interdição e onde já é possível sublinhar o papel que as imagens da natureza (vento/sol) passam gradativamente a desempenhar na construção do sentido e movimento das canções: “Coisas que a gente se esquece de dizer/ Frases que o vento vem às vezes me lembrar/ Coisas que ficaram muito tempo por dizer/ Na canção do vento não se cansa de voar”. A canção do vento, espaço de livre fluxo das lembranças esquecidas, se contrapõe àquilo que “a gente se esquece de dizer” ou “ficaram por dizer”, provocados pelo medo, proibições, normas, que são os pilares daquilo que denominamos *cultura*. A dicotomia ou contraste entre cultura/natureza, homem/animal, civilizado/selvagem, percorre, ainda que em variadas e diferentes nuanças, o chamado pensamento ocidental desde seus primórdios com Platão e Aristóteles, até os pensadores como Descartes, Freud, Levi-Strauss, etc. O refrão explicita um traço marcadamente psicodélico e com certo clima “surrealista”, através tanto da instrumentação com

guitarras e efeitos, como das sequências elípticas que alternam o sujeito nas frases e desestabilizam semanticamente seu significado através de ambiguidades que se acumulam nos versos: “Você pega o trem azul/ O sol na cabeça/ O sol pega o trem azul/ Você na cabeça/ O sol na cabeça”. As imagens do trem, da estrada, do rio, do caminho aparecem e reaparecem obstinadamente no decorrer do disco. Nesta canção se nota uma tendência, ou um desejo, à fusão ou à profunda identificação com a força do sol e a liberdade do vento.

Eis que então surge, pela primeira vez, a vinheta Saídas e Bandeiras nº1, que aparecerá também noutro momento e que acentuará a dimensão da *narratividade* da obra e a importância cronológica das canções. Com o compasso de 5 tempos, raríssimo na música popular brasileira, seu título remete diretamente aos grupos que colonizaram os sertões do Brasil interiorano em busca das riquezas minerais e da expansão do território, seguindo sempre o curso dos grandes rios. A letra nos apresenta, mais uma vez, a temática da interdição, porém anuncia uma reação a ela ao indagar: “O que vocês fariam dessa coisa que não dá mais pé/ O que vocês fariam pra sair dessa maré/ O que era sonho vira terra/ Quem vai ser o primeiro a me responder?”. A voz então nos responde, agora em primeira pessoa, em sua segunda estrofe: “Sair dessa cidade, ter a vida onde ela é/ Subir novas montanhas, diamantes procurar/ No fim da estrada e da poeira/ Um rio com seus frutos me alimentar”. Este trecho contrasta a cidade e o sertão e prevê, na estrada da sua aventura e coragem, novas paisagens e a nutrição com a natureza das águas. O Rio, Caminho/Natureza, nutre o Homem/Caminhada. O homem se transforma naquilo que o alimenta.

Depois de Saídas e Bandeiras, que se refere aos movimentos de expansão territorial do nosso passado colonial e à aventura do homem colonizador em paisagens selvagens, as imagens ou elementos da natureza tomam a voz na canção Nuvem Cigana: “O meu nome é nuvem, ventania, flor de vento”. A gradativa incorporação destas imagens que vão se tornando as motivações de cada passo nesta estrada rumo à libertação do medo e da paralisia, encontra aqui um ponto alto. Tudo é possível de se ver no contorno das nuvens. Tudo é passageiro e irreversível. Não haveria melhor metáfora para designar a própria obra, singularmente rica no uso das mais diversas fontes e gêneros musicais, tanto e tão excessivamente que, ao mesmo tempo em que podemos ouvir e distinguir muitas delas, o disco soa como algo novo e completamente distinto de suas fontes. O adjetivo “cigana”, para classificar esta nuvem, realça este mesmo sentido. Uma nuvem “filha do

vento”. Uma indomável força que a tudo atravessa, apropria, contorna, contrasta e dança, indefinidamente. A voz desta natureza convida para essa estrada rumo ao desconhecido e ao novo, dando como única condição deixar o coração bater sem medo. Trata-se da simultaneidade de ser estrada e quem nela caminha.

O devir do disco revela progressivamente os movimentos e as forças da natureza como uma possível “cura” para um mal estar civilizatório. Estes mesmos movimentos e forças motivam os temas obstinadamente rumo a uma libertação das interdições do corpo em estado de inércia, de um tempo de longa espera e com movimento semelhante à morte. Por meio de uma personificação ou animismo, escutamos a humanidade das forças da natureza convidando, sensualmente, o homem adoecido de civilização para a libertação de seus medos, suas interdições pessoais, sociais e políticas, seu mal estar.

Esta relação humanidade/natureza se aproxima mais do perspectivismo ameríndio, ou multinaturalismo, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (em que a humanidade é a natureza ou substância comum entre todas as coisas que existem) do que dos pensamentos que ocupam a vasta prateleira da estante da cultura ocidental a este respeito. Entretanto, cabe uma diferenciação: enquanto os ameríndios enxergam a identificação do homem com a humanidade de outra espécie ou natureza como algo de grande risco, reservado apenas aos Pajés ou Xamãs, ou mesmo uma doença para o homem comum, no Clube da Esquina I, a humanidade das coisas inanimadas e a gradativa identificação com elas é a cura para um corpo interditado, conquistado pelo medo. Porém, devemos mencionar também que o princípio que rege este devir e a trama destas forças se dá pelo princípio de *alteridade*, assim como os ameríndios, em detrimento da *identidade*. Isto se dá desde o uso das inúmeras fontes musicais e artísticas apropriadas sem que haja uma identificação absoluta em relação a elas, como na própria trama temática deste progressivo processo de cura.

Em *Cravo e Canela*, estas forças e imagens da natureza encarnam na figura de uma mulher cigana, que tempera não com cravo ou canela, mas o próprio “cheiro do cravo”, “a cor de canela”, assim como “a lua morena”, “a dança dos rios”, “o mel do cacau” e “o sol da manhã”. A gradação destas motivações pelas imagens ou forças da natureza é também um gradativo processo de descolonização da linguagem e do pensamento, mas sobretudo da voz e do corpo.

Não arbitrariamente, a canção que abre o lado B do disco 1, bolero do compositor espanhol Carmelo Larrea, nos remete às nossas heranças ibéricas, que muito

influenciaram a música mineira. A rearmonização feita por Milton Nascimento no violão e a forma de acentuar no dedilhado e nas batidas imprimem um forte caráter de mineiridade, bem distinta das inúmeras interpretações desta canção. A voz, o violão e os efeitos constroem uma atmosfera sombria junto a uma musicalidade que remete às músicas ciganas, que nos conduzem, por sua vez, a um passado distante e além mar. Este amor não consumado dos versos “Estan clavadas dos cruces/ En el monte del olvido/ Por dos amores que han muerto/ Sin haberse comprendido” faz retornar o tema do esquecimento e da impossibilidade de realização de um desejo que logo será contrastado pela canção subsequente *Um girassol da cor de seu cabelo*.

Com uma letra bastante incomum na música popular brasileira de então, esta canção apresenta um caráter fortemente psicodélico. A construção da letra se dá por um processo chocantemente surrealista: “Vento solar/ Estrelas do mar/ terra azul/ seu vestido/ Bom dia! Como vai você?/ Verde vento solar “. Lembro muito de uma máxima surrealista (que na verdade é de Lautréamont): “O encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda chuva”. Os elementos da letra são aparentemente desconexos, mas tem uma direção para um sentido totalizante tal como um sonho: “O meu pensamento tem a cor de seu vestido/ Ou um girassol que tem a cor de teu cabelo”. Não há uma organização lógica das imagens dos versos e sua sequência de eventos. Porém, ao escutarmos sabemos que se trata do tema amoroso. Os versos, radicalmente incomuns, parecem se orientar sobretudo por aliterações e assonâncias que, juntamente com seu caráter psicodélico, constroem uma “viagem” que remete aos estados de consciência alterada pelo uso de psicoativos. Esta viagem pinta o pensamento e o desejo com as cores de uma natureza indomável, necessariamente distorcida, surreal.

*San Vicente* traz de volta o caráter raiz latino americano. Sugestivamente inicia com os versos: “Coração americano/ Acordei de um sonho estranho”. Ao lembrar o sonho diz: “Um gosto, vidro e corte/ um sabor de chocolate/ no corpo e na cidade/ .../ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte”. Ao mesmo tempo em que fica claro o caráter regionalista, San Vicente é nome de diversas cidades, vilas e lugarejos por toda América Latina, como no Brasil, Argentina, El Salvador, etc, o que indetermina e atribui uma dimensão “universal” a um cenário marcadamente regional.

*Dos Cruces, Um Girassol Da Cor De Seu Cabelo, San Vicente, Estrelas e Clube da Esquina n°2* compõem o Lado B. O disco se organiza por uma lógica de alternância, tanto dos temas, como de andamentos, texturas e estilos: rock/raiz;

memória/esquecimento; real/sonho; noite/dia; lento/rápido. Essa alternância se dá por contraste, como sugestivamente está impresso na capa do disco na figura das duas crianças, uma branca e outra preta, agachadas sob um fio de arame farpado, juntos ao verde das plantas e ao amarelo da estrada.

A canção que fecha o Lado B do Disco I é *Clube da Esquina n<sup>o</sup>2*. Esta canção merece uma atenção especial nesta perspectiva que venho esboçando. A letra foi censurada pela ditadura militar, mas mesmo assim foi gravada por Milton Nascimento com a voz e o violão dobrando a melodia. A ausência de letra e a permanência da canção causa um problema central de definição. Como devemos “ler” uma canção sem palavras?

Adriana Cavarero, filósofa italiana contemporânea, em seu livro *Vozes Plurais*, nos apresenta um caminho fortuito para esta questão. Para ela, de Platão a Derrida, “o grande elenco de filósofos vai aos poucos se configurando como uma esquadra surpreendentemente bem treinada e comprometida com que a autora classifica de ‘surdez’ da filosofia” (CAVARERO, 2011, p.10). Isto se configura desde a afirmação de um logos contra os riscos que a poesia oral e cantada, carregada de “sonoridades perturbadoras”, oferecia à República. Já Aristóteles definia a linguagem em função de sua dimensão semântica ao estabelecer a fronteira entre o homem e o animal, em que o primeiro possui linguagem (phoné semantiké), enquanto para o segundo restaria apenas a voz (phoné). Cavarero propõe esta como a razão principal para a conhecida expulsão do poeta da cidade de Platão, visto que para o filósofo não foi a forma da poesia em particular que oferecia tais riscos, mas sim a “indistinção hierárquica entre voz e palavra, típica do trabalho poético-musical” (CAVARERO, 2011, p.12). Em suma, o *logocentrismo*, pilar central da chamada cultura ocidental, pressupõe a voz destinada à palavra, diferentemente das muitas culturas não ocidentais cuja própria voz, independente da linguagem, é quem ocupa o centro de seu universo cultural. “A voz é som, não palavra” (CAVARERO, 2011, p.28). A voz excede a palavra. Para ela, a “filosofia se tornou incapaz de perceber que, como som, a voz provém de uma garganta e, nessa condição, vincula irremediavelmente palavra e corpo” (CAVARERO, 2011, p.29). Esta surdez da filosofia se estende aos “pós-modernos”, incluindo Derrida, ácido crítico da cultura ocidental, que fora “homenageado em um apêndice bastante polêmico em que é discutida a famosa equivalência entre logocentrismo e fonocentrismo” (CAVARERO, 2011, p.10).

Voltemos à questão. Como “ler” uma canção sem palavras nesta perspectiva que viemos esboçando? A partir da nossa leitura podemos dizer que se trata da resistência do

corpo (Voz) contra a legislação da linguagem que interdita as palavras (Lei, Ordem, Estado).

Adriana Cavarero recorre também a Julia Kristeva e Hélène Cixous que, ao tratar da *chora semiótica* e da dimensão feminina da linguagem, esboça em termos psicanalíticos suas dimensões. Segundo a primeira:

“De profunda raiz corpórea e ligada à totalidade indistinta de mãe e criança, ela precede o sistema *simbólico* da linguagem, esfera do semântico que reina a sintaxe e ao conceito, isto é, a ordem paterna da separação entre o *si* e o *outro*, entre a criança e a mãe, entre o significante e o significado”. (CAVARERO, 2011, p. 161)

Para ela, estas autoras chamariam a atenção para o enfoque no “registro libidinal da vocalidade” (160), que remete ao período pré-edipiano quando a criança não se distingue da mãe e, assim sendo, o cantar materno e o leite se confundem no mesmo prazer, no mesmo corpo. Resumamos este caso particular nos termos acima: o Pai (a Lei, a Ideia, o simbólico, a ordem), castra e cala o Filho (materialidade da palavra), mas não cala a voz do corpo, Mãe das palavras e da própria lei.

Esta forma de ler a dimensão vocálica, torna-se ainda mais extrema e interessante ao escutarmos a canção *Lilia*, no Lado B do Disco 2. Se na canção *Clube da Esquina nº 2* ainda existe uma dimensão da prosódia, visto que se mantém com fidelidade a melodia que sustenta a letra censurada, em *Lilia*, que também é nome da mãe adotiva de Milton Nascimento, não houve censura, pois originalmente não há letra. A segunda parte desta canção se resume a grunhidos, gemidos, gritos, que estariam além e aquém da musicalidade das palavras. Segundo o compositor, esta canção em homenagem à sua mãe não possui letra pois ele próprio “não têm palavras para dizer do amor que sente por ela”. Nesta mesma canção, em sua primeira parte há ainda outro aspecto importante. O final da frase melódica recupera o tema de *Cravo e Canela*, canção que encerra o Lado B do Disco 1.

## **Disco 2**

O Disco 2 recupera tanto os temas musicais (como acontece na canção *Um Gosto de Sol* em relação à *Cais*), como a temática das letras, tal como a vinheta *Saídas e Bandeiras nº2*. A canção *Me deixa em paz*, única voz feminina da obra, mais que um lamento puramente amoroso, nos soa agora como uma resposta ao slogan: Brasil: ame-o ou deixe-o. *Os Povos* recupera a temática colonialista e suas interdições: “Portão de ouro,

aldeia morta, solidão/ E eu reconquistado, vou caminhando/ Caminhando e morrer/ A cordilheira de sonhos que a noite apagou/ Meu povo, meu povo, pela cidade a morrer só”. *Nada será como antes* surge como impulso irreversível de botar o pé na estrada: “Resistindo na boca da noite um gosto de sol”. E a última canção, *Ao que vai nascer*, sintetiza e coroa toda a obra, recuperando todos os temas e etapas deste tempo de longa espera e interdição: “Memória de tanta espera/ Teu corpo crescendo, salta do chão/ E eu já vejo meu corpo descer/ Um dia te encontro no meio da sala ou da rua/ Não sei o que vou contar// Respostas virão do tempo/ Um rosto claro e sereno me diz/ E eu caminho com pedras na mão/ Na franja dos dias esqueço o que é velho/ O que é manco e é como te encontrar/ Corro a te encontrar/ Um espelho feria meu olho e na beira da tarde/ Uma moça me vê/ Queria falar de uma terra com praias no norte e vinhos no sul/ A praia era suja e o vinho vermelho/ Vermelho, secou/ Acabo a festa, guardo a voz e o violão/ Ou saio por aí/ Raspando as cores para o mofo aparecer //Responde por mim o corpo/ De rugas que um dia a dor indicou/ E eu caminho com pedras na mão/ Na franja dos dias esqueço o que é velho/ O que é manco/ E é como te encontrar/ Corro a te encontrar”

Entretanto, esta síntese e coroamento da obra são ambíguos, pois ao acelerar e correr para o encontro ao novo, se lançar para dentro dele e encerrar o disco, a obra encontra seu começo. A última música se conecta com a primeira até mesmo na tonalidade. Os elementos de uma canção são expandidos em outras.

Tal dinâmica pressupõe ruptura e retomada. As imagens e temas (musicais e poéticos) sempre retornam, porém modificados. Tudo repete sem repetir. Por outro lado, a obra é um desvelar-se gradativo. Isso acontece em níveis distintos, tanto no tocante às canções em si, como na narratividade do disco. Esta repetição de processos se alterna em níveis e funções distintas, gerando um jogo de espelhamento que provoca o efeito *mise en abyme*. O destino da voz e do corpo descolonizado é o próprio canto, não as palavras. Podemos então percorrer seu movimento. Os temas e motivos são circulares (por alternância), entretanto, esses temas e motivos mudam de níveis e deslocam seu centro. Este centro por sua vez é deslocado por uma força que impulsiona seu devir, que *lança* a voz para fora das palavras e pra dentro de si mesma. O dentro da voz é fora. Ao percorrer a estrada, torna-se a estrada. Sentido que começa e termina em si mesmo. Mas não só. A mecânica deste movimento que busca e desloca seu centro sugere algo similar à natureza do *redemoinho* (haveria nele um Diabo?): sempre circular, mas que a cada giro ganha um novo eixo e um centro distinto, devido a uma força propulsora que é resultante do

contraste de dois ventos. A própria materialidade do disco de vinil é sugestiva, pois a agulha busca o centro que é invertido ao trocar de lado e depois deslocado ao trocar de disco e assim por diante. Essa dinâmica gradual, que parte do *fraco* para o *forte* e se lança, existe tanto no interior de algumas canções como na narrativa da obra. Há também outro fato. A voz de Milton, que ao finalizar a obra encontra a própria obra, seu recomeço, lança-se também para fora: *O Milagre dos Peixes (1973)*, *Minas (1975)*, *Geraes (1976)*, *Clube da Esquina II (1978)*, etc. A imagem que este movimento cria é a do infinito. Para cada limite encontrado nesta estrada, seja o medo, o velho, a canção ou a própria obra, uma nova travessia.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México: Breviarios, 1990.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento – 2011*.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.
- VILELA, Ivan. *Nada ficou como antes*. Revista USP, São Paulo, n. 87, p. 15-27, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*. *Mana*, 2(2): 1993.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

## SILVIANO SANTIAGO E A AMIZADE POLÍTICA: FICIONALIZAR É TEORIZAR

Pedro Henrique Alves de Medeiros  
Edgar César Nolasco

RESUMO: Este texto propõe o olhar da crítica biográfica fronteira na ficção romanesca de Silviano Santiago, sobretudo, na obra *Mil rosas roubadas* (2014). Sendo assim, pretende-se trabalhar a perspectiva ficcional de Santiago aquilatada na formação de seu perfil intelectual biográfico além de questões biográficas pertinentes à herança, à (auto)biografia e à amizade que é tanto da ordem do distanciamento, quanto da proximidade. Para isso, nos utilizaremos do recorte epistemológico engendrado pela crítica biográfica fronteira à luz de Edgar César Nolasco em *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* (2014) e “Políticas da crítica biográfica” (2010), de Eneida Maria de Souza em *Janelas indiscretas* (2011), “Teorizar é metaforizar” (2010) e *Crítica cult* (2002), de Francisco Ortega em *Para uma política da amizade* (2000) e Jacques Derrida em *Políticas da amizade* (2003).

PALAVRAS-CHAVE: (auto)biografia; romance; amizade; crítica biográfica fronteira.

### 1 A metáfora de (re)contar uma vida

[...] penetro no buraco escuro. Vendo minha sombra a meus pés se fundir nas trevas, tenho a impressão de estar mergulhando numa água gelada.”  
(SARTRE, 2011, p. 42)

Discutir e teorizar sobre um dos maiores críticos e escritores brasileiros contemporâneos não é uma proposição de caráter simplório. Exige muito daquele que se dispõe a enveredar a ficção labiríntica (auto)ficcional de Silviano Santiago. Nesse sentido, a epígrafe que abre este texto faz-se autoexplicativa, pois, através das minhas sensibilidades de sujeito que lê e pensa de um lócus fronteira, a imersão em uma literatura circunscrita por vários “eus” assemelha-se a um mergulho em águas frias, deslocando-me do conforto crítico. Assumo a posição de *sujeito suposto saber* que se propõe desvendar os segredos de outrem.

Leio, penso, falo e produzo a partir de um lugar específico, tanto territorial, quanto, sobretudo, epistemológico: a fronteira-Sul. Um ambiente marcado por aproximações, mas, principalmente, por afastamentos. Situo-me em Campo Grande, capital do estado de Mato Grosso do Sul, fronteira com países limítrofes: Paraguai e Bolívia. Assim sendo, minha leitura é totalmente atravessada por esse lócus extrínseco aos eixos culturais dominantes. No Brasil, São Paulo x Rio de Janeiro e estrangeiro, Europa x Estados Unidos.

O olhar que erijo à ficção de Santiago está sob o crivo de uma epistemologia outra, a qual se fundamenta no distanciamento de binarismos e na não (re)produção de conceitos modernos e estetizantes (literatura/não literatura, bom/ruim). A visada está diretamente relacionada ao meu biolócus (*bios* + lócus), minhas sensibilidades locais são substanciais para sustentar meu discurso epistêmico. Segundo Edgar César Nolasco:

Para um discurso crítico que se situa nas fronteiras dos saberes críticos conceituais dos centros como o que postulo aqui, saber que tal articulação periférica deve passar por fora de qualquer dualidade crítica redutora é tão importante quanto reconhecer que o surgimento e a articulação de uma crítica pós-colonial na fronteira passa pelas “sensibilidades locais” (MIGNOLO) ou sensibilidades biográficas de todos os envolvidos na ação. Foi por priorizar isso que procurei agregar, ao recorte epistemológico pós-colonial, uma abordagem da crítica biográfica brasileira (SOUZA), bem como não descartar a importância de uma delimitação territorial [...] (NOLASCO, 2013, p. 15)

À luz do pensamento de Nolasco, é válido pontuar que a articulação teórica a qual me proponho é substancialmente cultural. Há a expansão do modo como se lê a literatura. Se antes, a visada analítica era sumariamente binária, linguística e estetizante. Agora, sob o crivo das minhas sensibilidades biográficas, opera-se a metáfora. A leitura metafórica e transdisciplinar é uma das principais características do recorte epistemológico o qual me utilizo. Eneida Maria de Souza em *Crítica cult* (2002) afirma:

[...] contribui para a diluição de fronteiras disciplinares quanto para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativos e como procedimento de escrita. O objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e se expande para outras áreas, numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das *belles-letters*. (SOUZA, 2002, p. 115)

Sendo assim, em *Mil rosas roubadas* (2014), do escritor brasileiro Silviano Santiago, há a narrativa da amizade entre Silviano e Zeca. A partir do clube de cinema aos sábados e de encontros espontâneos pela grande Belo Horizonte, ambos os rapazes desencadeiam um relacionamento que é, partindo de uma visada derridiana, altamente política. Ao passo que a aproximação entre os jovens vai se estabelecendo, o distanciamento é sempre latente. Pois, só a partir dele, que Zeca e Santiago podem ser críticos um com o outro.

O confronto, a discussão e o desacordo são situações (re)correntes nos relacionamentos entre os amigos. Dessa forma, tais comportamentos trazem à tona discussões acerca do conceito de amizade. Em discursos cotidianos esse tipo de relação social se funda na cordialidade, na fraternidade, na não-crítica e no acordo: sempre. Entretanto, atravessada por uma visada filosófica proposta por Jacques Derrida, a amizade se dá através do distanciamento que, por sua vez, é altamente político e jamais fraterno.

Derrida, sob a ótica do conceito de amizade extrínseco à fraternidade, o define como *revolução do político; uma revolução sísmica no conceito político de amizade herdado*. Isto é, há o mito social de que a amizade está associada apenas às noções fraternalistas e comodistas; contudo, Derrida desloca tal crença, visto que não há como falar de amizade sem passar pela perspectiva do político – relações sociais pressupõem

política. A partir disso, no romance *Mil rosas roubadas*, há uma *teorização* da amizade através da articulação ficcional de Santiago:

Demonstrava coragem suficiente para afirmar – diante de possível e inconveniente ruptura na amizade – que a discórdia entre amigos não deve ser considerada como algo de estranho à expansão infinita dos sentimentos fraternos. Aliás, acrescentava que, no terreno apimentado dos afetos, há sempre que abrir espaço para os desentendimentos passageiros e profundos. (SANTIAGO, 2014, p. 215)

Há a proposição de uma amizade política imbricada pelas tensões, contradições: fatores que não anulariam as diferenças entre os amigos. Assim, Francisco Ortega, relendo os pensamentos nietzschianos, critica a postura dos bons amigos: aqueles que sempre se posicionam a favor do amigo e nunca estabelecem críticas, fortalecendo, desse modo, o caráter uno do ser – uma unidade identitária. A amizade enriquece-se quando há a transformação, o agonismo, o desenvolvimento das diferenças, podendo funcionar como uma unidade de aperfeiçoamento: uma *ascese*.

Porém, tomar como base uma amizade agonística, transformadora, não quer dizer que esta estará sempre atravessada pelo conflito, pelo dissenso. O que se deve estabelecer é o questionamento. As relações em que não há o questionamento, pouco se fazem transformadoras. Pretende-se fugir da noção canônica de amizade enquanto consensual, acrítica e consolidada pela conformidade. Por estar engendrada sob um viés político, o caráter transformacional, deve fazer-se presente:

Uma nova noção de amizade iria contra o ideal clássico (aristotélico-ciceroniano) da amizade, entendida como “igualdade e concordância”; pois, no amigo, não devemos procurar uma adesão incondicional, mas uma *incitação, uma desafio para nos transformarmos*. Tratar-se-ia de sermos capazes de viver uma amizade cheia de contradições e tensões, que permitisse um determinado agonismo e que não pretendesse anular as diferenças. [...] Nietzsche critica os “bons amigos”, que sempre dizem o que queremos escutar, sempre concordam [...] Esses amigos são “preguiçosos em excesso, pois, na condição de amigos, acreditam ter direito à comodidade”. (ORTEGA, 2000, p. 90)

A escrita de Silviano Santiago em *Mil rosas roubadas* articula-se na diluição das fronteiras entre teoria e ficção, na medida em que, ao narrar sua história com o amigo e “biógrafo” Zeca, o escritor engendra uma teorização da amizade à luz dos postulados derridianos. Tanto os comportamentos dos amigos entre si, quanto as digressões que o narrador possui, caminham para uma teoria da amizade sustentada por pilares ficcionais.

Segundo o professor e crítico Edgar César Nolasco, no texto “Políticas da crítica biográfica”, *as vidas se complementam na diferença*. O autor, ao tecer tal consideração,

referia-se ao elo crítico-objeto. Contudo, na discussão crítica proposta neste texto, a citação se mostra muito pertinente, visto que as vidas de Santiago e Zeca se aproximavam e se complementavam, por excelência e, substancialmente, na diferença.

A diferença é essencial para se pensar a semelhança. Os sujeitos amigos se mostravam totalmente distintos entre si; todavia, tal contraponto é pujante para que exista a correspondência entre ambos. Enquanto um é mais recluso e até ríspido (em alguns momentos), o outro é mais comunicativo e sentimentalesco. Esses posicionamentos acerca do *bios* dos personagens se entrelaçam no labirinto teórico-ficcional proposto por Silviano Santiago no romance (auto)biográfico *Mil rosas roubadas*:

Ao narrar apressadamente detalhe original de seu temperamento, não consigo desvincilhar-me, desgrudar-me do meu próprio temperamento, que lhe era oposto na falta de singularidade. Não adianta mais tergiversar. Somos o que somos porque nos tornamos um. A admiração é a negação da solidão irremediável a que cada um de nós está condenado. [...] Zeca me aprontava para o exercício pleno da vida como oportunidade, enquanto eu, mais recatado e menos incisivo, mais douto e menos atrevido, o municiava de novas e preciosas informações para a escrita artística da vida. (SANTIAGO, 2014, p. 53)

Na esteira da citação supracitada, podemos identificar que ao narrar o temperamento do amigo, Silviano não consegue desvincular-se do seu. Logo, ao falar do outro, o escritor cumpre o papel de falar de si – utilizo-me da rubrica “escritor” por estar tecendo uma leitura metafórica da obra. Em diversos momentos da escrita ficcional-teórica do mineiro, a proposta de narrar a vida do outro derrapa e esbarra no caráter (auto)biográfico. Eneida Maria de Souza em *Janelas indiscretas* afirma: “No caminho tortuoso da autoficção – a fabulação autobiográfica – o escritor embaralha as pessoas do discurso, finge falar do outro para falar de si, ou mesmo que se coloque especularmente no texto, se comporta de modo distanciado, irônico e oblíquo.” (SOUZA, 2011, p. 182)

Da mesma maneira em que Silviano Santiago se propõe a relatar a amizade com Zeca, focando na vida do amigo e suposto biógrafo, a todo momento há a (auto)biografia do autor mineiro latente no romance. Os limites entre as esferas ficcionais e teóricas são diluídas assim como as barreiras entre o que é da ordem do outro e o que é da competência de si mesmo. A característica de transpor fronteiras discursivas é algo comum na escrita de Silviano Santiago. Mesclam-se teorias e ficções ou até biografia e autobiografia que dão suporte para uma leitura transdisciplinar, metafórica e cultural como a que proponho. Com base em *Mil rosas roubadas*:

Em matéria de biografia, a busca de objetividade só é insuspeita por parte de quem a escreve. A opção (inconsciente? presunçosa? deletéria? – apostem suas fichas, senhores e senhoras) pela subjetividade realça apenas a sinceridade, ou a autenticidade do relato autobiográfico que este historiador assim como biográfico. Confesso. O relato que lêem pouco alimenta a arte da biografia, cujos parâmetros de confiabilidade estão no ato de o escritor se deixar armar e se desdobrar em dois e em muitos pela vontade de retratar o outro na sua singularidade (SANTIAGO, 2014, p. 141)

Há um constante deslize biográfico em que Santiago tenta se deter à vida do outro, mas que a todo momento retorna ao seu *bios*. A imagem de si é enxergada no reflexo do outro. Por uma suposição de caráter óbvio, explicitar a vida de um amor ou de um amigo é realizada sob o crivo da nossa imagem. Entretanto, o escritor mineiro vai além, tornando a escrita biográfica relacionada a Zeca uma (auto)biografia literária e sumariamente teórica. As digressões do personagem são possibilidades de teorizações acerca das relações humanas e, especificamente, sobre amizade:

A escrita biográfica não comporta balbucio nem titubeio. Seu exercício flui naturalmente do próprio sangue de quem escreve. Inunda o coração, deságua na mente e, ao bater à porta das teclas do computador, já delegou às mãos o direito ao julgamento peremptório. (SANTIAGO, 2014, p. 67)

Diante desse cenário de biografias e (auto)biografias, o leitor pode se questionar até que ponto a realidade e a ficção se encontram opostas. Em que lugar está fronteira entre esses polos. No entanto, se lembrarmos a perspectiva não binária citada anteriormente, a qual a leitura crítica deste texto se vale, tais diferenciações não são essenciais para o debate. Pois, segundo preceitos da crítica biográfica, há a problematização das diferenciações entre esses “antagonismos” e, a partir de uma leitura metafórica, a proposição realidade/ficção não é pertinente:

Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores de saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas. A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre fato e ficção. (SOUZA, 2002, p. 111)

Sob a percepção cultural e das pontes metafóricas, ganha-se teoricamente quando a leitura não é dualista. A leitura horizontal é um avanço no modo de ser ler literatura. Reforça-se que o texto literário não é mais objeto unicamente da crítica literária. Houve a diluição das barreiras transdisciplinares e o que é da competência real ou ficcional não

se apoia mais em preceitos sólidos. As metáforas entre fato e ficção permitem maior liberdade ao crítico em seu exercício teórico.

Segundo Nolasco, em “Políticas da crítica biográfica”, existem razões de princípio e as razões do coração que seriam “[...] as amizades pessoais, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras [...]” (NOLASCO, 2010, p. 36). Nessa óptica, o romance *Mil rosas roubadas* está aquilatado de maneira substancial em questões do coração. Há a transferência entre os amigos, a vida no ápice da subjetividade, a dívida que um sujeito tem para com o outro e, essencialmente, a morte. A morte de Zeca ressoa por toda a narrativa, pois é a partir dela que tudo se desenvolve. O motivo de Santiago escrever a biografia, que, no fim, é uma (auto)biografia, se apoia, com solidez, na morte do amigo.

Ainda sob a égide das razões do coração, há uma herança que permeia a relação entre os amigos. O romance inicia-se após a morte de Zeca, até então, biógrafo de Santiago. Assim, ao ser afligido por uma doença e ir a óbito, o papel de escrever a biografia inverte-se. Nesse caso, o amigo em vida se propõe a fazer a biografia daquele que morreu. É nessa tentativa que há constantes derrapagens na (auto)biografia por parte do autor mineiro. Há uma vontade explícita por parte de Santiago de ser biografado que, por artifício da escrita ficcional, tenha sido, momentaneamente, efetivada .

O que Santiago faz é se utilizar da herança deixada pelo amigo revitalizando-a. O autor não apenas a aceita, mas a mantém viva através da escrita. Nolasco afirma: “Não se trata somente de aceitar tal herança escolhida, mas de mantê-la viva no presente. Não escolhemos essa ou aquela herança; antes é ela que nos escolhe [...]” (NOLASCO, 2010, p. 37) E é justamente o que Santiago fez, manteve a imagem de Zeca viva a partir da construção de uma (auto)biografia criada. O escritor mineiro, ao se propor a narrar e trabalhar a outra de outrem, vive aquela vida que se complementa na diferença:

Na verdade, quem sou eu a escrever esta biografia? [...] A escrita só está sendo minha – ou passou a ser minha a partir da luta de boxe entre a imaginação e a razão – porque detenho amigavelmente a posse da biografia do amigo querido. [...] Do ponto de vista estrito do modo de organizar a vida e de direcioná-la, nós dois éramos irmãos inimigos. [...] Eu costumo usar calça de tropical e camisa social. Ele só usava jeans e T-shirt com dizer escandaloso estampado ou desenho um tanto obsceno. Sou professor, ele artista. Agora, o professor veste calça jeans e T-shirt com desenho um tanto obsceno. E toca o barco. (SANTIAGO, 2014. p. 173-174)

Dessa forma, assim como os *bios* dos amigos Zeca e Santiago se entrelaçam na diferença, meu *bios* enquanto crítico e pesquisador do autor mineiro é latente na leitura que erijo do meu objeto de pesquisa. Teorizar acerca da vida de Silviano Santiago, tratá-la demoradamente, inscreve em uma admiração crítica latente na qual seu *bios* encontra-se com o meu de crítico. Nessa lógica, utilizo-me de Souza para sustentar essa percepção: “[...] difícil tarefa de falar de si através do outro [...]” (SOUZA, 2011, p. 181)

Como discutido anteriormente em relação à amizade de Zeca e Santiago, não há como falar de outrem, sem passar pelo crivo do próprio “eu”. Essa relação não se diferencia quando pensamos no tratamento crítico biográfico-objeto. Em síntese, eu, enquanto sujeito crítico que penso a partir da fronteira, epistemológica e territorial, erijo uma leitura acerca do escritor mineiro. Consequentemente, meu *bios* está aquilatado em toda a discussão. Falo de mim através do recurso metafórico e biográfico proporcionado pela crítica biográfica.

O que sustenta essa possibilidade é o distanciamento dos binarismos já citados anteriormente; a leitura se dá através da horizontalidade em que “análises” estruturais e estritamente linguísticas são empobrecedoras. A reflexão crítico-biográfica oriunda da cultura permite o estabelecimento de pontes metafóricas não só entre fato e ficção no âmbito do autor, mas também do crítico que se propõe a investigar a vida do outro. Em “Teorizar é metaforizar” Souza pontua:

O estatuto paradoxal da teoria – e da literatura – investe-se contra o raciocínio binário e exclusivo das definições, dilui a separação entre polos considerados distintos, como ficção e teoria, arte e ciência, obra e vida, com vistas a redimensioná-los e repensá-los. A proposta teórica defendida por grande parte dos estudiosos não se restringe a escolher um objeto único, mas se dispersa em outros de igual importância para o estabelecimento de redes comparativas e interdisciplinares. (SOUZA, 2016, p. 217)

Sendo assim, a rede de possibilidades é vasta e multifacetada. Da mesma maneira como Santiago foi herdeiro de Zeca, eu, enquanto leitor e crítico do mineiro, também me faço herdeiro. Meu exercício crítico é atravessado pelas relações transferenciais entre a minha vida e a de Silviano Santiago. Como exposto no início deste texto, encontro-me na posição de *sujeito suposto saber* o qual investiga e teoriza acerca da vida de Santiago e, conseqüentemente, de sua literatura.

Por fim, segundo Nolasco, tratar criticamente da vida de outrem é encontrar-se em constante análise. Na condição de *sujeito suposto saber* e à luz do olhar metafórico, eu

invento, descubro e desvendo a vida de Silvano Santiago como se esta fosse minha.  
Invado-a, decifro-a, teorizo-a.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOLASCO, Edgar César. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2013.

NOLASCO, Edgar César. Políticas da crítica biográfica. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica*. v. 2, n. 4 Campo Grande: Editora UFMS, 2010, p. 35-50.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANTIAGO, Silvano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Teorizar é metaforizar. In: CECHINEL, André (org.). *O lugar da teoria literária*. Criciúma: Ediunesc, 2016 p. 217-224.

## VIVÊNCIAS DE (RE)LEITURAS DOS FUNDAMENTOS LINGUÍSTICOS E DISCUSSÕES SOBRE A INTRODUÇÃO À LEITURA DO CURSO DE LINGUÍSTICA GERAL – CLG ALGUNS PERCURSOS

Adélia Maria Evangelista Azevedo<sup>1</sup>

Jefferson Machado Barbosa<sup>2</sup>

Michele Serafim dos Santos<sup>3</sup>

**RESUMO:** O objetivo central desse *paper* é o de apresentar releituras do *Curso de Linguística Geral – CLG*, à luz de discussões em Normand (2000), Fiorin, Barbisan e Flores (2013) e demais pesquisadores que conduzem às discussões e os caminhos de leitura tanto da obra clássica, *CLG*, quanto dos *Escritos de Linguística Geral* (2000), recentemente traduzida para o Brasil e outros escritos saussurianos. Lidamos com as (re)leituras de diferentes fontes saussurianas com vistas aos desdobramentos da própria ciência e na sequência a formação acadêmica de profissionais da área de Letras e de pesquisadores, ou seja, leitores da graduação e pós-graduação que se dedicam aos fundamentos gerais da ciência. Para a realização de tais reflexões, partimos do pressuposto de que a Linguística Moderna é uma ciência que ao longo dos anos renova-se, isso ocorre por causa da natureza do seu objeto, dos fundamentos gerais definidos por Ferdinand de Saussure durante os três *Cours*, em Genebra, e demais produções acadêmicas deixadas pelo mestre genebrino, e, principalmente, por causa das possibilidades de (re)leituras e pesquisas empreendidas a partir da heterogeneidade das fontes saussurianas disponíveis. Outra justificativa está na efemeridade do campo epistemológico da linguística, na autonomia ocupada pela ciência da linguagem e a importância do seu lugar entre as demais ciências. Os resultados estão em evidência, tem-se o surgir de linguísticas e uma infinidade de trabalhos publicados ao longo das décadas a partir dos postulados do mestre genebrino compilados no *CLG* e demais fontes disponíveis para (re)leituras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguística Moderna; CLG; Saussure; Brasil.

### 1. Considerações iniciais

Apresentamos algumas experiências de incentivo à leitura dos fundamentos gerais da Linguística, em atividades relacionadas à Monitoria e ao Projeto de Ensino, ações que estão integradas à disciplina de Introdução aos Estudos Linguísticos – Curso de Letras, de modo específico, para a leitura de textos científicos da área de Linguística Moderna para acadêmicos das séries iniciais do Curso de Letras – UEMS – Unidade de Jardim, de modo singular, o *CLG*.

As ações de (re)leitura relacionam-se com a integralização entre diferentes leitores, uma vez que congrega leitores iniciantes aos estudos linguísticos e os demais profissionais da área de Letras que juntos buscam a troca de experiências da obra clássica, em espaços e horários distintos da sala de aula.

---

<sup>1</sup> Letras - UEMS - Jardim-MS/FUNDECT.

<sup>2</sup> Letras - UEMS - Jardim-MS/FUNDECT.

<sup>3</sup> SED - Jardim-MS/UFMS.

A intenção é apresentar alternativas de estudo e introdução aos fundamentos teóricos da área, em diferentes circunstâncias. Seguimos com a orientação inicial em Flores e Barbisan (2009) de que se faz necessário o esclarecimento de alguns *mal-entendidos* que decorrem da leitura do *CLG* e de questões pertinentes à introdução aos estudos linguísticos.

Na esteira da discussão, os linguistas brasileiros enumeram três pontos que precisam ser esclarecidos, atualmente, considerando que foram tomados como verdades tanto para a leitura da obra quanto para questões de formação inicial na área de Letras. O primeiro equívoco apontado por Flores e Barbisan (2009, p.08) decorre da afirmação de que o livro *póstumo*, *CLG*, foi escrito por ex-alunos, quando na verdade os editores, Charles Bally e Albert Sechehaye, não participaram dos três *Cours* proferidos por Saussure. Para esclarecer sobre tal fato, os linguistas destacam trechos específicos dos próprios editores, retirados do *Prefácio a Primeira Edição* do *CLG* que comprovam tal afirmação.

O segundo mal-entendido ocorre em relação ao fato de associar o uso da palavra *estrutura* aos fundamentos gerais, quando na verdade, o genebrino opta pela palavra *sistema*. O termo *estrutura* só irá aparecer quase duas décadas depois da publicação do *CLG* (1916), de modo específico, após o Congresso Internacional de Linguística de Haia, em 1928, com os herdeiros do mestre genebrino.

O terceiro mal-entendido, apontado por Flores e Barbisan (id.,ib.,p.8-9), está na compreensão *stricto sensu* das dicotomias saussurianas, para cada par opositivo há que se considerar a presença do terceiro elemento, por exemplo, para significado e significante há signo. Os estudiosos reafirmam a necessidade da leitura mais atenta do clássico: “[...] A leitura atenta do *CLG* permite dizer que Saussure parece não ter tomado essas dicotomias de modo *stricto sensu*. Ao contrário, tudo indica que Saussure insiste num terceiro elemento, mediador da relação binária.” (FLORES; BARBISAN 2009, p.8). Por seguirmos na esteira da necessidade da leitura mais atenta da obra clássica, incentivamos as constantes leituras e práticas na formação do futuro profissional da área de Letras.

Além disso, discutimos algumas situações de humor, no cotidiano, em relação à Linguística, ciência da linguagem, e as inúmeras dificuldades encontradas pelos acadêmicos do Curso de Letras, nas séries, no que diz respeito, à leitura e à compreensão dos princípios gerais da ciência à luz das fontes de Ferdinand de Saussure. Reconhecemos a necessidade contínua de (re)leitura e que elas estão no dia a dia da sala de aula,

principalmente, nas disciplinas específicas do Curso e fora dela, nos corredores, e nos espaços de sala de aula, neste caso, na internet.

Para ilustrarmos, parte da visão de que se tem do *CLG*, apresentamos o seguinte *post* produzido o ambiente virtual, direcionada ao público de estudantes de Letras. A produção nasce a partir da capa da obra organizada por Charles Bally e Albert Sechehaye, *CLG*, publicada em 1916, com autoria atribuída a Ferdinand de Saussure. O objetivo central é motivar o humor nos leitores. No entanto, o material proporciona também reflexões, ou outras, manifestações que são validas para repensarmos a respeito da leitura dos fundamentos gerais. Leiamos:



(Fonte: Letras da Depressão – Facebook – Acesso: 22 Jun.2017)

É possível observarmos que o *post* traz a capa original da edição traduzida do *CLG* para a língua portuguesa, ao final da década de 60, no Brasil. Esta imagem da obra é nacionalmente reconhecida pela cor laranja, assim, a recriação do *CLG* mantém o não-linguístico padrão para o livro. Para o nome do autor, tem-se a subversão, ou substituição, do sobrenome, *Saussure*, por *Salsicha*. Esta palavra recupera o sentido de uma espécie de embutido específico que no geral relaciona-se alimento industrializado. O mesmo processo criativo de subversão de sentido ocorre no título da obra, uma vez que há a grafia “Curso de” Linguística por *Linguiça Geral*. Aqui, o fenômeno criativo ocorre tanto no aspecto fonético de aproximação existente entre *linguística* e *linguiça* por conta da questão do trema para as duas palavras. O autor do *post* demonstra conhecimento ortográfico das palavras, visto que não há o uso do trema em *linguiça*. Outra questão está no uso de palavra, *linguiça*, que recupera o sentido de outro tipo de alimento.

O *post* do *CLG* inclui ainda duas marcas de empresas ligadas ao gênero de produtos industrializados, no Brasil, mecanismos que reforçam o humor e o comentário

do autor “*Churrasco da langue*”. A ironia presente no *post* aponta para inúmeras possibilidades de comentários e incentiva a criação de outros materiais audiovisuais a partir da temática de questões da obra clássica e da ciência.

Outro exemplo que ilustra a reflexão dos postulados do mestre genebrino de modo lúdico, divertido e que, em grande medida, contribui para a formação e posição de leitores iniciantes do *CLG* com outras fontes produzidas a partir da fonte primária, é o do vídeo disponível no *YouTube*<sup>4</sup>, produzido pelas acadêmicas do Curso de Letras/Inglês da UEMS de Jardim-MS, Gabriela Melo Felix, Kettlyn Ferreira Martins, Nádia Cristina Lima e Fransislainy Guedes, que também fazem parte do Grupo de Estudo do *CLG* na UEMS de Jardim-MS.

O vídeo “*Funk do Saussure*” foi produzido como atividade final da disciplina de Introdução aos Estudos Linguísticos, disciplina do 1º ano de Letras, com o objetivo de incentivar a leitura contínua do *CLG* e a aproximação de acadêmicos aos princípios gerais da Linguística.

Assim, a partir do direcionamento em rever pontos da recepção do *CLG* e dos fundamentos gerais, elaboramos o seguinte questionamento: Como integralizar momentos de leitura e (re)leitura das fontes saussurianas no cotidiano de acadêmicos do Curso de Letras e demais profissionais da área de Letras de forma a refletir a respeito?

Na tentativa de conduzir as discussões e respondermos ao questionamento, organizamos o presente artigo nos seguintes itens: reflexões a respeito da leitura e críticas às ideias saussurianas na fonte, *CLG*, no Brasil. No segundo momento, apresentamos testemunhos das vivências de (re)leituras em contexto de Monitoria da disciplina de Introdução aos Estudos Linguísticos e em grupos de estudos. Na terceira, apontamos alguns pontos abertos que conduzem para a constância das (re)leituras e, outras discussões de pesquisa.

Reconhecemos a complexidade de tais questões e dos percursos de leitura, mesmo, empreendemos esforços em prol do incentivo às (re)leituras e às contínuas inserções nas questões linguísticas.

### **1.1. Algumas discussões a respeito do incentivo à leitura do *Cours* em oposição à leitura recorte da obra**

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64IHXiSEuCo>. Acesso em: 31 Jun. 2017, às 23h: 45min.

O *Prefácio à Edição Brasileira* escrito por Isaac Salun, edição traduzida do *CLG*, para a língua portuguesa, por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, traz trilhas fundamentais para o percurso da recepção e incentivo constante às (re)leituras das ideias saussurianas. Destacamos de modo especial a seguinte passagem:

Mas a frequência das reedições e traduções do *Cours* nesta década de 60 que acaba de expirar mostra que já era tempo de fazer sair uma versão portuguesa dessa obra cujo interesse cresce com o extraordinário impulso que vêm tomando os estudos linguísticos entre nós e em todo o mundo. Já se tem dito, e com razão, que a Linguística é hoje a “vedete” das ciências humanas. Acresce que o desenvolvimento dos currículos do nosso estudo médio nestes últimos anos impede que uma boa percentagem de colegiais e estudantes do curso superior possam ler Saussure em francês. Verdade é que restaria ainda a versão espanhola, que é excelente, pelo prólogo luminoso de Amado Alonso. Mas, agora, o interesse público em Saussure cresce, e uma edição portuguesa se faz necessária para atender à demanda das universidades brasileiras. (SALUM, 2016, p. XIV) (grifos nossos).

Salun aponta que as constantes traduções da obra clássica da Linguística para diferentes países e continentes, até o final da década de 60, reafirmavam o sucesso e o alcance da ciência da linguagem. Assim, eis que surge a necessidade da versão da obra, em língua portuguesa. A demanda da tradução, no país, foi impulsionada por interesses externos “[...] extraordinário impulso que vêm tomando os estudos linguísticos entre nós e no mundo”; “[...] a Linguística é hoje a “vedete” das ciências humanas”. Acrescido aos interesses externos da fama e a notoriedade da Linguística, no campo das ciências, incluindo as ciências humanas, havia, na época, grandes dificuldades na formação de estudantes brasileiros, no ensino médio, no que diz respeito à leitura do *CLG* em francês, e/ou no espanhol: “Acresce que o desenvolvimento dos currículos do nosso estudo médio nestes últimos anos impede que uma boa percentagem de colegiais e estudantes do curso superior possam ler Saussure em francês” (SALUM, id.ib.). Com isso, a tradução do *Cours* para a língua portuguesa atendia à demanda nas instituições de ensino superior e das questões de formação nos cursos de Letras e outras áreas.

No *Prefácio da Edição Brasileira* há direcionamentos ao leitor iniciante ao caráter atemporal e de leitura constante dos fundamentos saussurianos a partir da obra póstuma. Destacamos algumas passagens: “[...] [CLG] é um clássico. Não é uma “bíblia” da Linguística”. Outra importante dica do prefaciador: “Nunca Saussure esteve mais presente do que nesta década, em que ele é às vezes declarado “superado”. Só há, porém, um meio honesto de superá-lo: é lê-lo, repensar com outros os problemas que ele propôs, nas suas célebres dicotomias” (grifos nossos). O contexto de recepção ocorre num

contexto distinto do europeu e de outros países. O primeiro está no reconhecimento de Salum para a necessidade da versão do *Cours*, em língua portuguesa, por considerar o alcance dos fundamentos gerais propostos por Saussure.

Por outro lado, havia a questão de que para alguns estudiosos da academia as discussões empreendidas pelo mestre genebrino, ao final da década de 60, já estavam “superadas”. O prefaciador usa palavra “superada” entre aspas por conta da influência da Linguística norte-americana. Essas ideias atingiram diretamente a formação de linguistas nos cursos de Letras.

Para tal situação antagônica, aparente superação e necessidade primordial, Salum reafirma, no *Prefácio à Edição Brasileira*, a leitura de Saussure com o objetivo de repensar a respeito dos problemas propostos a partir dos fundamentos gerais de base dicotômica. Outro alerta está para o fato de que há distinção entre ler o *Cours* a respeito dos fundamentos gerais saussurianos e a questão da *pesquisa em Saussure*. Leiamos as considerações:

[...] Mas é conveniente que numa edição brasileira do *Cours* se note o fato, para que nossos estudantes não sejam tentados a “superá-lo” sem tê-lo lido diretamente. É na verdade que entre nós o que parece ter acontecido é uma supervalorização do *Cours*, transformado em fonte de “pesquisa”. Às vezes à pergunta feita a estudantes que já conseguiram aprovação em Linguística se já leram Saussure, obtemos a resposta sincera de que apenas “fizeram pesquisa” nele. E à pergunta sobre o que querem dizer com a expressão “pesquisa em Saussure”, respondem que assim dizem porque apenas leram o que ele traz sobre língua e fala. (SALUM, 2006, p. XVII)

O iniciante aos estudos linguísticos poderá sentir se desafiado em contestar os fundamentos gerais propostos pelo mestre genebrino, nada mal, ao contrário deverá fazê-lo, segundo Salum, pela leitura direta do *CLG*. O estudioso brasileiro ainda adverte na questão da *supervalorização* da fonte a ponto de transformá-la em obra de “pesquisa”, esta situação é denominada de “pesquisa em Saussure”, com restrições específicas de assuntos: língua e fala. Compreendemos a respeito de uma prática metodológica empreendida nos cursos de formação, principalmente, em eleger algumas páginas, ou assuntos específicos da obra clássica, tal ação pedagógica incentiva a reafirmação de conceitos superficiais e questões deslocadas do contexto.

Por seguirmos também na esteira das observações pontuais de Flores e Barbisan (2009) que incentivam a leitura do clássico, com vistas à elucidação de equívocos. Em Salum, prefaciador da versão brasileira da obra, na qual incentiva a leitura direta e não a *pesquisa*, ou leitura recorte, da obra clássica, procedemos escolhas de leitura teórica em

Normand (2009), Fiorin (2013), Flores e Barbisan (2009) demais pesquisadores, uma vez que os estudiosos seguem na orientação de leituras e releituras constantes, com vistas ao incentivo aos encontros de estudo da obra e de discussões. Além disso, oportunizamos espaços de leitura do *CLG* que integram leitores iniciantes e demais colaboradores.

Destacamos, aqui, as considerações de Normand (2009, p. 21-22) a respeito da dificuldade existente na formação acadêmica a respeito da leitura do *Cours*. A primeira está em questões relacionadas ao dilema entre o avaliar entre o *verdadeiro ou falso Saussure*, visto que a fonte mais reconhecida entre os países e continentes, desde a origem, 1916, sempre foi considerada uma obra sob suspeita, tanto que em muitos momentos, foi desprovida de credibilidade. O norte está em incentivar momentos de leitura da obra clássica da Linguística Moderna e em diferentes momentos da formação.

Por isso, no próximo item, iremos apresentar as experiências de leitura em momentos distintos que se relacionam em prol da leitura direta de postulados saussurianos.

## **2. Experiências em grupos de estudo a respeito de postulados do mestre genebrino**

As experiências compreendem atividades de encontros abertos, não obrigatórios, que visam aproximar temáticas dos postulados do mestre genebrino à convivência no ambiente universitário. As ações em grupo complementam-se em torno da leitura do *CLG* e de diferentes *fontes saussurianas*, entre as *Conferências de 1981* e demais herdeiros do mestre genebrino.

A atividade acadêmica, Monitoria, é fundamental, ela vem concomitante às experiências da disciplina Introdução aos Estudos Linguísticos, doravante IEL, no 1º ano de Letras – UEMS – Unidade de Jardim. É um espaço de integralização entre as leituras e a vivência acadêmica. Durante os encontros na Monitoria, há a presença direta de 02, monitores, alunos que já foram aprovados na disciplina Introdução aos Estudos Linguísticos, do 1º ano de Letras e o professor titular da disciplina de IEL. As atividades de Monitoria têm por objetivo criar espaços de aproximação dos calouros aos textos de natureza científica, específicos da área da Linguística, correspondentes aos autores e obras obrigatórias da Ementa.

Além da Monitoria, é oportunizado encontros quinzenais, outro espaço acadêmico, ou seja, é Projeto de Ensino, denominado de Grupo de Estudo, que reúne acadêmicos de diferentes séries do curso de Letras, docentes e membros da comunidade

externa com o objetivo de ler diretamente as fontes saussurianas e demais materiais relacionados aos fundamentos gerais da Linguística.

Nos encontros do Grupo de Estudo, discutimos, dentre outros parâmetros, a herança teórica postulada por Saussure e o foco é oxigenação, ou seja, o intercâmbio de saberes frente às diversas fontes que se aproximam do *CLG* no período caracterizado como pós-colonial.

Além disso, os momentos de leitura incentivam aproximações entre níveis distintos de leitura e conhecimento sobre os princípios gerais da Linguística Moderna. Há diálogos entre docentes, acadêmicos e professores que atuam na rede, compreendendo a necessidade do perfil de pesquisadores, a construção de diálogos com outros cenários acadêmicos que vão além das discussões realizadas dentro do Grupo, uma vez que promovem o surgimento de temas para publicações e pesquisas acadêmicas.

A coordenação do Grupo é constituída pela professora doutora Adélia Maria Evangelista Azevedo, pesquisadora e executora do Plano Estratégico do Curso de Letras/Inglês da UEMS de Jardim-MS, Fundect; pelo professor mestre Jefferson Machado Barbosa, pesquisador e executor do Plano Estratégico do Curso de Letras/Inglês da UEMS de Jardim-MS e pela professora mestre Michele Serafim dos Santos, Supervisora de Gestão Escolar da Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso do Sul.

A foto rememora os coordenadores do Grupo de Estudo sobre os postulados de Saussure e demais fontes a partir da fonte primária, *CLG*, durante a sessão na VII Semana de Letras: “Ensino e pesquisa na área de Letras: desafios e perspectivas”.



(Fonte: Adélia Maria E. Azevedo. Perfil *Facebook*. Acesso em 01 Ago. 2017)

A sessão coordenada apresentada pelos respectivos coordenadores se insere na área de Letras-Linguística e cumpre ações e metas em prol da transposição entre a teoria e à prática de sala de aula, prevista no Plano Estratégico do Curso de Letras/inglês da UEMS de Jardim-MS, Edital Fundect/UEMS nº 025/2015, Projeto Fundect 160/2016. Além disso, a foto ilustra, dentre outros parâmetros, o comprometimento do Grupo de Estudos acerca dos postulados de Saussure no sentido de promover e realizar a interseção das reflexões do Grupo a eventos, em especial, de caráter científico.

O Grupo de Pesquisa, ou Estudo, constitui-se de acadêmicos do Curso de Letras/Inglês, distribuídos entre bolsistas e não-bolsistas. A foto a seguir revive um dos encontros com alguns membros do Grupo.



(Fonte: Adélia Maria E. Azevedo. Perfil *Facebook*. Acesso em 02 Ago. 2017)

Os momentos de estudo dos fundamentos linguísticos a partir de (re)leituras do *CLG* proporcionam aos pesquisadores, distribuídos entre docentes e discentes, a oxigenação e intercâmbio de saberes. Além disso, os momentos de descontração merecem destaque, visto que auxiliam, em especial, na formação do leitor saussuriano inicial, no sentido de tornar a leitura densa da obra mais dinâmica e descontraída, sem perder de mente um dos principais focos do Grupo: formar bons leitores da Obra e demais fontes do mestre genebrino.

### **3. Observações conclusivas e projeções para novos percursos**

É de nosso conhecimento os inúmeros estudos sobre Saussure e seu legado, e também as muitas críticas, ou elogios, que emergem na academia, uma vez que os

estudiosos questionam, colocam em dúvida o *Cours* e os manuscritos deles provenientes, ou ressaltam com louvor suas teorias.

Segundo Fiorin (2013, p.99), o *Curso*, da maneira como foi redigido e publicado em 1916, teve o papel de discurso fundador da Linguística Moderna, definindo a língua como seu objeto, estabelecendo-se como base do pensamento sobre a linguagem. Em textos *Porque ainda ler Saussure? e Saussure está morto! Viva Saussure!* Entendemos cada vez mais a importância dos constantes retornos ao *CLG*, e a importância da inclusão de outras *fontes saussurianas* e os diferentes desdobramentos da Linguística em diferentes décadas.

Por isso, empreendemos práticas pedagógicas de incentivo constante, elas são diversas e contínuas para que se possa compreender que o perfil do futuro profissional da área de Letras, não está em conformismos, mas em atualizações e isso é o que incentivamos seja nas disciplinas específicas da formação e em ações de Monitoria, ou no Grupo de Estudos.

Neste sentido, ressaltamos que os fundamentos gerais da Linguística Moderna que nos são apresentados no *CLG* e em outras fontes, constituem perspectivas a serem tomadas, ou seja, é o *ponto de vista que cria o objeto*, se faz importante não só para o curso de graduação em Letras, como também para a pós-graduação, visto que o clássico, mesmo após inúmeras (re)leituras, ainda não se esgota em múltiplas interpretações e percursos a serem explorados.

Neste momento de Observações Finais, incluímos as palavras de Saussure ao final do Capítulo II, *Matéria e Tarefa da Linguística: suas relações com as ciências conexas*:

Mais evidente ainda é a sua importância [Linguística] para a cultura geral: na vida dos indivíduos e das sociedades, a linguagem constitui fator mais importante que qualquer outro. Seria inadmissível que seu estudo se tornasse exclusivo de alguns especialistas; de fato, “toda a gente dela se ocupa pouco ou muito; mas – consequência paradoxal do interesse que suscita – não há domínio onde tenha germinado ideias tão absurdas, preconceitos, miragens, ficções. Do ponto de vista psicológico, esses erros não são desprezíveis; a tarefa do linguista, porém, é, antes de tudo, denunciá-los e dissipá-los tão completamente quanto possível. (SAUSSURE, 2006, p. 14 – grifos nossos)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBISAN, Leci Borges; FLORES, Valdir do Nascimento (orgs.). Sobre Saussure, Benveniste e outras histórias da Linguística. In: NORMAND, Claudine. *Convite à Linguística*. Trad. BIRCK, Cristina de Campos Velho *et al.* São Paulo: Contexto, 2009.

FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir do Nascimento e BARBISAN, Leci Borges (orgs.). *Saussure: a invenção da Linguística*. São Paulo: Contexto, 2013.174 p.  
NORMAND, Claudine. *Saussure*. Trad. ALENCAR, Ana de; DINIZ, Marcelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SALUM, Isaac Nicolau. Prefácio à Edição Brasileira. In: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (Org.). Trad. CHELINI, Antônio; PAES, José Paulo; BLIKSTEIN, Izidoro. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (Org.). Trad. CHELINI, Antônio; PAES, José Paulo; BLIKSTEIN, Izidoro. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

*Curso de Linguística Geral*. Letras da Depressão – Facebook – Acesso: 22 jun.2017

*Funk do Saussure*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64IHXiSEuCo>. Acesso em: 31 Jun. 2017, às 23h: 45min.

## PRÁTICA TRANSLÍNGUE: ESTUDANTES SURDOS NO FACEBOOK

Nelson Dias<sup>1</sup>  
Alexandra Ayach Anache<sup>2</sup>  
Ruberval Franco Maciel<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este estudo é fruto de uma investigação de mestrado em Educação que teve como objetivo identificar e analisar o uso das translinguagens do Facebook por estudantes surdos. A pesquisa é qualitativa fundamentada na perspectiva histórico-cultural. As questões norteadoras desse trabalho perpassam pelos aspectos da construção de sentido dos estudantes na rede social, o uso de gif, emoticons, imagens e vídeos e outras translinguagens. Dois estudantes surdos da educação básica aceitaram participar do estudo, foram analisadas as páginas do Facebook que foi devidamente autorizada pelos respectivos estudantes. Para isso, utilizamos na coleta de dados, a técnica da netnografia de Kozinets (2015) por meio de *prints* de tela. A Análise dos dados foi realizada por meio das categorias da translinguagem: *Envoicing*, *Recontextualização*, *Interacional*, *Entextualização*. Os estudos revelaram que a construção de sentido é realizada por meios das diversas translinguagens presentes na ferramenta do Facebook e que com a prática translíngue, é possível ampliar as possibilidades comunicativas dos estudantes surdos no processo de produção, ampliação e negociação de sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Translinguagem; Estudantes Surdos; Construção de sentido.

### 1 INTRODUÇÃO

Ao sujeito surdo é garantido pelo Decreto Federal 5626/2005 uma educação bilíngue que segundo Lacerda (2015) “a escola que os surdos precisam, defendida no Decreto nº 5626 e a escola real oferecida aos surdos ainda são bastante diferentes” (LACERDA, 2015, p.27). Quando analisamos o percurso educacional do sujeito surdo percebemos que “a história da educação dos surdos é marcada por conflitos e controvérsias” (LACERDA e LODI, 2009, p.11). Santos e Gurgel (2015) lembram que os obstáculos que são impostos ao surdo no convívio social são fatores que dificultam sua constituição como sujeito. O acesso/contato à língua de sinais acontece muitas vezes de forma tardia, já que “as famílias de surdos constituem contextos monolíngues em língua portuguesa pelo fato de que as crianças surdas, em mais de 95% dos casos, são nascidas e criadas em meios ouvintes” (FERNANDES; MOREIRA, 2014, p.58).

Os desafios de comunicação dos sujeitos surdos começam antes mesmo de ingressarem na escola. O problema de comunicação inicia com a descoberta da deficiência. Dessa forma, o surdo não tem o *input* de informações que a maioria das pessoas possui, e, mesmo que possua todos os outros sentidos perfeitos, a falta do

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

<sup>3</sup> Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

auditivo não o permite desenvolver a fala. Nessa perspectiva, por muito tempo tentou-se ensinar o surdo a falar, a ordenar os sons, que produzia, em oralidade.

O fator biológico da deficiência é inegável, mas o mais importante a discutir aqui não é a deficiência em si, mas sim, os efeitos sociais causados pela deficiência. Vygotski (1997) faz uma comparação entre as relações de um organismo com a relação social, para o autor: “assim como a vida de todo organismo está orientada pela exigência biológica da adaptação, a vida da personalidade está orientada pelas exigências do ser social” (VYGOTSKI, 1997 p. 45). Neste caso, a condição social do surdo é a diferença comunicacional ocasionada pela deficiência e não a deficiência por ela mesma.

Nesse sentido, visando superar essa questão dos desafios comunicacionais do sujeito surdo as tecnologias na produção e ampliação de sentidos desses sujeitos.

## **2 METODOLOGIA**

Para realizar a pesquisa fizemos um mapeamento das escolas estaduais que tinham estudantes surdos matriculados no ensino regular.

Foram levantadas as seguintes informações: competência linguística em Libras, faixa etária, tipo de redes sociais que utilizam modo de acesso às redes sociais (smartphones, tablets, notebooks, etc) e ano que está cursando na educação básica, estes dados foram organizados em tabela distinguindo as etapas em Ensino Fundamental e Ensino Médio. Importante salientar que esse procedimento ocorreu no início do ano letivo de 2016. No Ensino fundamental estavam matriculados cinco alunos, todos eles têm acesso às tecnologias, seja pelo celular (smartphone) ou computador de mesa. No Ensino Médio estavam matriculados quatro estudantes surdos, todos também com acesso às tecnologias e redes sociais.

Dois estudantes aceitaram participar da pesquisa. Foi realizada uma entrevista livre com objetivo de obter acesso aos perfis do Facebook das estudantes, esta foi feita por meio da técnica conversacional de González Rey (2005), para este autor a dinâmica conversacional pressupõe que o diálogo desperta o sentido subjetivo do sujeito, resgata suas experiências pessoais por meio da sua fala reflexiva. Dessa forma a conversação possibilita ao pesquisador alcançar os sentidos subjetivos do sujeito pesquisado, através do surgimento de processos simbólicos e da emoção que emergem desse processo. Dessa

forma, a conversação rompe com o impacto que é causado entre pesquisador e sujeito, deixando-o mais a vontade para dialogar.

A pesquisa é de natureza qualitativa, envolvendo, análise de imagens referente às postagens dos estudantes em seus respectivos Facebooks. Para esse fim, a netnografia é indicada para estudos práticos de comunicações mediadas por sistemas informacionais, comunidades virtuais, trata-se de um método qualitativo que amplia as possibilidades de estudos na comunicação e na cibercultura (MONTARDO; ROCHA, 2005).

Com este método é possível coletar informações por meio dos *print de tela* dos dados desejados, oferecendo a opção ao pesquisador de se distanciar do seu objeto de estudo se assim desejar ou ser participativo. Entretanto é necessário estar atento quando se refere à ética na abordagem metodológica netnográfica. De acordo com Kozinets (2015) existem duas formas básicas de capturar dados online, a primeira é usar um método de captura que seja legível no computador, ou seja, salvar a página de forma que possa ser aberta em um programa editor (texto, planilhas, páginas da web). A segunda é capturar “como uma imagem visual de sua tela que aparece quando você vê os dados” (KOZINETS, 2015 p.95). O autor afirma ainda, que quando os dados a serem capturados possuem muita diversidade como texto, imagens, links, como as redes sociais, o melhor método a ser usado é o de captura de tela. O procedimento do *print de tela* é feito pelo teclado apertando diretamente a tecla *Print Scream* que copia a tela toda do computador em formato de imagem, esta pode ser colada direto em um editor de imagem e ser salva no formato de arquivos *JGP*. Em seguida, as capturas podem ser organizadas em pastas.

Foram realizados prints de tela do Facebook das estudantes durante três meses e estes foram analisados pelas categorias da translíngua de Canagarajah (2013).

### **3 DISCUSSÃO DAS CATEGORIAS**

Construímos as categorias de análise baseada nos princípios da translíngua, considerando a característica visuo-espacial da Libras. A primeira categoria é nomeada de *Envoicing*. Nesta categoria a estratégia é a codificação a partir da identidade e localização, em qual contexto social o texto, fala e sinalização estão sendo utilizados. A zona de contato é entendida na particularidade social e cultural. No caso do sujeito surdo, a sinalização não é apenas suporte para a comunicação, mas sim, toda a comunicação.

Para Canagarajah (2013) a *envoicing* utiliza-se dos recursos linguísticos da própria história de cada um.

Nessa categoria, separar a identidade e a representação do significado é uma tarefa muito difícil, pois o que se estabelece como significado tem haver com as relações criadas com outros indivíduos e grupos sociais envolvidos nesse processo. Em uma perspectiva translíngue, a mistura de recursos linguísticos para uma negociação nas zonas de contato, envolve escolhas estratégicas, ou seja, os usuários de uma língua precisam estar bem conscientes dos recursos linguísticos que seus interlocutores trazem com ele. Nessa perspectiva, o sujeito surdo se apropriará de recursos visuais e da utilização do espaço para a *envoicing*. Este recurso é proveniente da própria língua de sinais.

Sendo assim, podemos considerar a *envoicing* como os aspectos linguísticos da própria língua de sinais. Estão incluídos nesse processo os pares mínimos da formulação de sinal: configuração de mão, ponto de articulação, movimento, orientação e expressões não-manuais. Inclui-se nessa categoria também os classificadores e intensificadores da Libras e os conhecimentos situados dos estudantes, bem como sua cultura e seu contexto social.

A segunda categoria é a *Recontextualização*, esta absorve as estratégias da *envoicing*. Aqui é necessário chegar a um equilíbrio adequado na negociação para: o que significa. Nas zonas de contatos entre línguas podem ocorrer ambiguidades e isso pode gerar confusão na interação dos grupos. Nesse caso a estratégia está ligada no negociar e renegociar para atingir um alinhamento.

Quando um falante de outra origem social e cultural usar da Libras para tentar alcançar um significado é preciso estar atento ao significado que o interlocutor atribuiu ao sinal utilizado e muitas vezes essas negociações precisam ser continuamente renegociadas na conversa. Não significa que o outro precisa aceitar sempre a base referencial do negociante. É importante que ambas as partes sintam-se confortáveis com suas diferenças.

Interlocutores pode comunicar com o conhecimento que ambos irão usar diferentes quadros culturais ou normas de linguagem, e ambos têm de estar preparados para alcançar a inteligibilidade através destas diferenças. Em outras palavras, eles irão enquadrar o evento como aquele em que normas diferentes de ambos os interlocutores têm para ser reconhecido e base igualitária adotado (CANAGARAJAH, 2013, p.84).

Os diferentes conhecimentos de cada um, vão sendo alinhados até que um significado seja alcançado. Entre o contato de um surdo e um ouvinte as estratégias de cada língua podem se unir para atingir uma significação no processo comunicacional. O surdo poderá usar de apontamentos e expressões faciais, que são próprios da gramática da língua de sinais e o ouvinte poderá usar desses mesmos recursos e de outros da língua portuguesa para buscar um significado que se deseja atingir. Escrever, mostrar imagens, recorrer às tecnologias, todos esses recursos podem ser utilizados para ampliar os sentidos de algum significado.

Nesse sentido, a *recontextualização* apoia-se na utilização da língua fonte para construir sentido, o surdo pode usar sinais quando não souber o léxico proveniente da língua portuguesa ou mesmo utilizar palavras que se aproximem do significado que pretende dizer.

A terceira categoria é a *Interacional*, esta é definida a partir de uma construção compartilhada, uma atividade social, as adaptações são recíprocas e colaborativas. Os participantes nesse processo não precisam necessariamente usar as mesmas estratégias, estas podem ser complementares ou resistentes à outra na negociação de significado. Interessante que essas estratégias trazem com os interlocutores além do idioma os recursos da cultura, objetos e ecologia comunicacional para a construção do significado.

Alguns exemplos podem ser citados para compreender essa categoria, que envolvem: antecipação lexical, sugestão lexical, correção lexical, solicitação de repetição, solicitar esclarecimento, deixa passar algo que não entendeu, ouvir a mensagem, soletrar a palavra, evitar referências locais. Canagarajah (2013) reforça que o ponto fraco de criar uma lista no processo de interação é que a interacionalidade possui estratégias muito dinâmicas. Os interlocutores precisam pensar no contexto além do localizado, precisa considerar a trajetória espaço-temporal em que essas estratégias foram construídas, pode haver diferentes significados com a mesma estratégia quando utilizados em outros contextos e diferentes localizações.

Nesse caso em questão, o estudante surdo precisa compreender que o mundo do ouvinte é construído de maneira diferente do seu. O ouvinte possui o *input* auditivo e muitas representações do surdo que possui predominantemente um *input* visual e não fará sentido na construção do ouvinte, é nesse sentido que a interação, respeitadas essas diferenças, pode promover um espaço de construção do significado. Ambas as culturas

devem ser consideradas nesse processo: a cultura visual e a cultura auditiva. É comum o surdo reclamar que o ouvinte não leva em consideração seus aspectos culturais, mas, nesse entrave, acontece o mesmo com o ouvinte, o surdo também não leva em consideração os aspectos culturais do ouvinte, muitas vezes o surdo considera que o ouvinte é quem deve aprender a língua de sinais e vice-versa. É aqui que essa relação de poder pode ganhar uma nova perspectiva, a interação entre língua brasileira de sinais e língua portuguesa pode ganhar outro significado quando se leva em consideração esse choque cultural existente entre surdos e ouvintes.

A quarta e última categoria é a *Entextualização*, esta aborda sobre a produção do texto, fala e sinalização. Essa categoria revela como os falantes, escritores e sinalizadores monitoram e gerenciam o processo produtivo através da relação espaço tempo na dimensão do texto, ou seja, o contexto em que um texto foi produzido. Canagarajah (2013) afirma que esta revela mais sobre seus desdobramentos, intenções retóricas e sociais na comunicação. Interessante que essa análise pode ser mais convincente na produção escrita, pois temos a vantagem de editar, omitir, rever os léxicos, a gramática e as escolhas sintáticas.

Quando os surdos produzem um texto escrito é comum encontrar resistência de expô-los, afinal, o receio de não ser entendido faz com que os surdos evitem a escrita. Karnopp (2015) revela que os surdos deixam de escrever por medo dos erros de léxicos ou gramaticais que podem ocorrer durante a produção, entretanto, no processo de *entextualização*, o surdo tem a possibilidade de rever o que escreve e juntamente com o ouvinte, no ato da produção textual, poderá entender o que o símbolo significa para o ouvinte e poderá incorporar a significação para si.

Essas estratégias ocorrem também em uma conversa face-a-face, entretanto as revisões ocorrem em tempo real, os falantes lançam mão de símbolos e expressões para *Entextualizar* suas intenções com maior cuidado. Canagarajah (2013) afirma que essas estratégias são importantes na Translinguagem, pois, revelam a *performace* de escolhas não convencionais, eles podem atestar a absorção do interlocutor.

Percebemos aqui, como essas categorias estão interligadas, ou seja, elas acontecem simultaneamente em uma conversa que envolva duas ou mais línguas, a *envoicing* como a identidade, a recontextualização partindo de um equilíbrio das negociações de ambas as partes, o interacional promovendo contato entre duas culturas

e promovendo negociação entre os pares e a entextualização buscando um alinhamento e uma sedimentação da produção de sentido das línguas envolvidas.

#### 4 RESULTADOS

Para preservar as identidades das estudantes serão elas serão chamadas de Clara e Ana.

A Estudante Clara no total das produções posso dizer que pouco se produziu usando a escrita como forma predominante de comunicação, apenas sete postagens, sendo duas delas na forma de cumprimento: *boa tarde a todos pessoal* e *boa noite um todos pessoal ;/*. Observo que a palavra *um* é usada como preposição para ligar o *boa noite* e *todos pessoal*. A confusão do uso dessa palavra pode estar relacionada a uma aula de artigo definido e indefinido onde são apresentadas “A” como artigo definido e “UM” como artigo indefinido. Em algum momento de sua produção escrita, Clara pode ter lembrado que tanto o *A* quanto o *UM* estão em uma mesma classe gramatical (artigo), entretanto o *A* na primeira frase tem função de preposição. Acontece que na língua de sinais as preposições não aparecem como sinais separados, mas sim, como parte incorporante do sinal, por isso, o surdo faz confusão na hora de usar as preposições e artigos na produção de uma frase. Importante notar que tanto na primeira e segunda frase o sentido está preservado, a confusão ao utilizar o conectivo de forma errada não tira da frase o sentido que quis se passar para os amigos da rede social.

Percebemos que a estudante Clara procura negociar o sentido da produção ao utilizar um conectivo que na língua de sinais não aparece como sinal específico, ao utilizar o *A* e o *UM* ela busca *Recontextualizar* sua produção para aproximar o sentido na escrita já que na língua dos sinais os conectivos não apareceriam.

Seguindo na análise da frase: *Tempo chuva logo começou la saber feito #Deus# certeza!* Trata-se de uma postagem de uma condição do tempo que está prestes a acontecer: a chuva. Mesmo que o verbo *Começar* indica na frase uma ação já iniciada, o que faz entender que a chuva ainda não aconteceu é o adverbio de tempo *logo* que antecede o verbo. Na língua de sinais os verbos não são flexionados no próprio sinal, como explicamos no capítulo primeiro, um dos desafios da comunicação do sujeito surdo está relacionada nessa modalidade das línguas. A flexão verbal está na movimentação do sinal que representa o verbo, o movimento faz a flexão, entretanto o

sinal não se altera, por isso que o surdo escreve os verbos sempre no infinitivo, ou quando escreve com flexão há grande probabilidade de errar.

Dessa forma, em uma análise na perspectiva translíngua, a estudante adiciona o marcador temporal *logo* para negociar a flexão verbal que não acontece em Libras, isso significa que ela procura a partir da *Envoicing* recursos da língua de sinais para *Recontextualizar*, para que os usuários surdos e ouvintes possam alcançar o significado da sua postagem. Assim, é possível inferir que a estudante produz as suas postagens para os usuários que utilizam a língua brasileira de sinais e a língua portuguesa, pois a forma que ela escreve se mantém em uma configuração na língua de sinais e ainda adiciona os conectivos e marcadores de tempo para *Recontextualizar* seu texto para quem utiliza a língua portuguesa como primeira língua.

A estudante Ana utilizou predominantemente de imagens para interação no Facebook, a comunicação escrita é mínima, poucas postagens nessa modalidade e algumas interações nos comentários na página do seu perfil. O que mais predomina são compartilhamentos de páginas relacionados a receitas, roupas infantis, jogos, decoração infantil, atividades artesanais. O total de postagens foram 40, dessas, 23 são de compartilhamento de páginas, *posts* predominantemente escrito nenhum, 2 com *emoticons*, 5 de fotos de perfil, 7 que envolvem convergência de translinguagem e 3 postagens do recurso do Facebook da ferramenta *como você está se sentindo hoje?*

Interessante ao observar as postagens da Ana é notar que o maior número é de compartilhamento com conteúdo que expressam o cotidiano da própria estudante, é possível que a estudante se apoie nos compartilhamentos das páginas porque possui um grande número de imagens, e por meio dessas pode expressar o que deseja.

Como as experiências do sujeito surdo são visuais, os compartilhamentos podem ser um poderoso recurso na produção de sentido e, sobretudo dizem muito sobre sua identidade (*Envoicing*), aproveitar o uso das imagens na negociação de sentido de um texto escrito, associá-la com sua representação na escrita, também é uma forma de *recontextualizar* e buscar *interação* entre os usuários das redes sociais,

Aproveitando o recurso que o Facebook possui para informar aos seus amigos conectados na sua rede de relacionamentos, o usuário pode usar dos símbolos disponíveis na ferramenta para expressar os seus sentimentos ou que está fazendo sem mesmo digitar uma palavra. A estudante Ana utilizou este recurso para informar na sua rede social que estava almoçando com sua família. Este recurso interessa pelo fato de possuir ícones de

representam a ação desejada, nesse exemplo em questão os ícones são os talheres que faz referência à refeição. Estes recursos são interessantes porque podem servir no processo de *Recontextualização* para produzir e negociar sentidos.

Retomando, em outra ocasião, a estudante Ana posta a seguinte frase: *boa noite ☺saúde*. Novamente observa-se restrição na comunicação escrita, e toda postagem vem acompanhada de um *emoticon* para representar um estado de espírito. Notamos também que não possui conexão entre a palavra *boa noite* e a palavra *saúde*, o que leva a inferir que a estudante desconhece a estrutura gramatical da língua portuguesa para formar um sentido que se considera correto. Entretanto, em uma análise na perspectiva translíngua, é possível que a estudante utilize a palavra *saúde* e o *emoticon* para dizer que está tudo bem consigo mesma. Percebemos que a *Envoicing* está muito presente na nesta postagem, pois a escrita da estudante aproxima-se com a possível sinalização que poderia ser feita em uma conversa face a face. É comum, no diálogo entre pessoas surdas expressões sem os conectivos, como por exemplo: ao invés de perguntarem: *como você está?* Perguntam: *como saúde?* Nesse sentido seria necessário *Recontextualizar* para o contexto do ouvinte ou o ouvinte *Recontextualizar* para o contexto do sujeito surdo. Isso aconteceria no momento da *Interação* com ambos sujeitos, buscado alinhamento e sedimentação dos conceitos utilizados pela *Envoicing* de cada um.

## 5 CONCLUSÃO

Ao aproximarmos da perspectiva da translíngua, abrimos possibilidades de compreendermos outras formas de linguagem inclusive às provenientes da tecnologia. Discutir formas de negociação e produção de sentido partindo do contexto social e do conhecimento situado que cada estudante tem, faz parte de uma construção de conhecimento mútua entre os envolvidos. Percebemos, também, que a dominação linguística e cultural que existe é fruto de uma orientação monolíngua que remonta séculos, com a justificativa da formação da identidade de um povo com o lema de um *povo, uma língua e uma nação*.

Observamos que os sentidos produzidos pelos estudantes no Facebook são realizados com a utilização das diversas linguagens provenientes da tecnologia. Os *emoticons* e as imagens foram as mais utilizadas por ambas as estudantes. A linguagem

escrita disponível no Facebook é acompanhada de *emoticons* para a construção e ampliação de sentido. Observamos também que a língua brasileira de sinais é marcante nas publicações de ambas as estudantes, é possível notar que as estudantes utilizam a estrutura da Libras quando registram a forma escrita da língua portuguesa, e durante esse processo notamos em várias ocasiões que as estudantes *Recontextualizam* suas produções na tentativa de produzirem sentido em outra língua, no caso a língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANAGARAJAH, Suresh. *Translingual practice*. New York: Routledge, 2013.
- FERNANDES, Sueli; MOREIRA, Laura Ceretta. *Políticas de educação bilíngue para surdos: o contexto brasileiro*. Educar em Revista, Editora UFPR. Curitiba, Brasil, Edição Especial n. 2, p. 51-69, 2014.
- KARNOPP, Lodenir Becker. Práticas de leitura e escrita em escolas de surdos. In: FERNANDES, Eulalia (org.). *Surdez e Bilinguismo*. Porto Alegre/RS: Editora Mediação 7. ed., 2015.
- KOZINETS, Robert V. *Netnografia: Realizando Pesquisa Etnográfica Online*; Tradução: Bueno, D; Revisão técnica: TOSI, T.M; JUNIOR, R.R,J. Porto Alegre: Editora Penso, 2015.
- LACERDA, Cristina B.F. *Intérprete de Libras: em atuação na educação infantil e no ensino fundamental*. 7. ed. Porto Alegre: Mediação, 2015.
- LACERDA, Cristina B.F; LODI, Ana Claudia B. A inclusão escolar bilíngue de alunos surdos: princípios, breve histórico e perspectivas. IN: LODI, Ana Claudia B.; LACERDA, Cristina B.F. *Uma escola, duas línguas: letramento em língua portuguesa e língua de sinais nas etapas iniciais de escolarização*. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2014.
- MONTARDO, Sandra Portella; ROCHA, Paula Jung. *Netnografia. Incursões metodológicas na cibercultura*. Revista E-compós, 2005, v. 4, Brasília.
- GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. *Pesquisa qualitativa e subjetividade: Os processos de construção da informação*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SANTOS, Lara Ferreira dos; GURGEL, Taís Margutti do Amaral. O instrutor surdo em uma escola inclusiva bilíngue. IN: LODI, Ana Claudia B.; LACERDA, Cristina B.F. *Uma escola, duas línguas: letramento em língua portuguesa e língua de sinais nas etapas iniciais de escolarização*. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2014.
- VYGOTSKI, Lev Semenovitch. *Obras Escogidas V: Fundamentos de defectología*. Madrid: Visor, 1997.

## UMA LEITURA DAS MARCAS DE SUBJETIVIDADE NO POEMA “QUEM SOU EU?” DE LINO VILLACHÁ

Elenir Ximenes<sup>1</sup>  
Adélia Maria Evangelista de Azevedo<sup>2</sup>

RESUMO: Interessamo-nos pela leitura das marcas de subjetividade, em instância de discurso, no poema, *Quem sou eu?* de Lino Villachá. O percurso teórico segue por fundamentos da Linguística da Enunciação, à luz do pensamento de Émile Benveniste (1995), a partir da seleção de dois estudos retirados da obra *Problemas de Linguística Geral – PLG*, volume I, e de diálogos desses fundamentos, com o conceito de *testemunho*, em Agamben (2008). A escolha do percurso de leitura explora as experiências de linguagem por conta da passagem de locutor a sujeito no discurso e os efeitos de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Subjetividade; discurso; sujeito.

### 1. Percursos introdutórios para uma leitura sob o viés da Linguística da Enunciação, à luz de Émile Benveniste

Dedicamo-nos a apresentar uma leitura das marcas enunciativas deixadas pelo sujeito na língua, o objeto do enunciado, à luz de Émile Benveniste (1995), na poesia “Quem sou eu?” de Lino Villachá. A tarefa é complexa, uma vez que para o conceito de enunciação em cada capítulo teórico do livro, *Problemas de Linguística Geral*, doravante PLG I, tem-se uma complexidade inerente ao conjunto de definições.

Flores (2013, p.19) destaca que “é difícil ler Benveniste” porque sua obra apresenta ideias que ultrapassam o campo da enunciação, sendo necessário que o leitor busque focar o estudo em parte da obra, em uma temática isto porque “as fontes de Émile Benveniste são muitas e, através delas, o autor diz muito sobre fonologia, sintaxe, semântica, morfologia, pragmática e sobre outros tantos níveis de análise linguística” (FLORES,2013, p.22).

Para este momento, selecionamos o estudo, *A Natureza dos pronomes*, organizado no PLG I. O estudo foi publicado, em 1956, para *For Roman, Jakobson, Mouton & Co, Haia*. O segundo percurso teórico é o estudo, *Da Subjetividade da Linguagem*, também da mesma obra de Benveniste (1995) publicado, em 1958, para o *Journal de Psychologie*. As escolhas dos trabalhos teóricos de Benveniste são necessárias, visto a complexidade do conceito de enunciação.

Retiramos do capítulo 20, *A Natureza dos pronomes*, a interpretação de categoria de pessoa, enquanto signo que tem valor na passagem da língua em discurso, enquanto

---

<sup>1</sup> Especialização em Estudos da Linguagem – Letras-UEMS/Jardim-MS.

<sup>2</sup> Letras - UEMS/Fundect-MS.

*instância de discurso*. Somente no uso do sistema que o indivíduo passa a locutor. Isso ocorre quando este se apropria da língua para instaurar-se no discurso. Leiamos a seguinte passagem:

Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. Assim, os indicadores *eu* e *tu* não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância de discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor. (BENVENISTE, 1995, p. 281)

Desse modo, a cada vez que “eu” instaura no discurso por meio da enunciação remete-se a um “eu”, distinto e singular, este por sua vez dialoga com um “tu” também diferente e complementar por conta da relação de proximidade existente entre o “eu/tu” no discurso. Para Benveniste (id. ib., p.281) a chave será o “eu”. A relação interlocutiva entre eu/tu é sempre atualizada no discurso e marcam lugares distintos das instâncias.

De acordo com Azevedo (2014), Émile Benveniste investiga os processos enunciativos presentes no ato individual da fala “pela qual o locutor apropria-se da língua para transformá-la em discurso” (AZEVEDO, 2014, p.12) no estudo de 1958, *Da subjetividade da linguagem*, encontramos na subjetividade as marcas de lugares enunciativos em que cada lugar o *eu* manifesta-se de forma única na instância de discurso. Selecionamos, para este trabalho, o capítulo 21, de PLG, volume I, *Da subjetividade da linguagem*. Deste estudo de 1958, recortamos o seguinte princípio enunciativo de Benveniste (1995, p. 286)

A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as forma linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua “pessoa”, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*. A instância de discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito e das quais apenas designamos sumariamente as mais aparentes. (BENVENISTE, 1995, p. 289)

A compreensão de subjetividade, no fragmento acima, está no fato de que na linguagem, aqui, compreendido língua há formas *vazias*, elas são responsáveis por provocar a *emergência da subjetividade* quando do uso no discurso pelo sujeito. A categoria de pessoa, no *exercício de discurso* remete à subjetividade no discurso, é o que define o sujeito. Assim, é na instância do discurso, na enunciação, que emerge o sujeito.

Além das discussões sobre a categoria de pessoa e a da subjetividade na língua(gem) com Benveniste (1995), relacionamos às discussões enunciativas às de base filosófica com Giorgio Agamben (ano), isso é possível, uma vez que se tem na possibilidade do *testemunho* nas marcas de categoria de pessoa, estas por sua vez fazem a passagem de locutor a sujeito quando do uso de pronomes pessoais na instância do discurso. Neste caso, o locutor passa a sujeito, uma vez que ele usa da língua para falar e viver o *homem na língua*.

### **1.1. Algumas trilhas de leitura a partir de fundamentos da Enunciação e da Filosofia**

Em Agamben (2008), o conceito de *testemunho* há duas interpretações, a primeira aquela pessoa que se coloca como terceira na fala, ela dá testemunho do outro, ou do fato que o outro viveu. A outra noção de *testemunho* está na primeira pessoa, alguém que vivenciou algo e que dá seu testemunho. Nesta linha de pensamento Agamben (2008) afirma que:

[...] As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudo testemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta.[...] os submersos nada têm a dizer, nem tem instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. (Agamben, 2008 p. 43)

Iniciamos destacando os ambientes retratados por Agamben (2008) e por Villaça (1976), eles são distintos. O primeiro dedica-se às análises de base filosóficas e linguísticas de versos do poeta Primo Levi, sobrevivente da tragédia humanitária do Holocausto. O filósofo italiano reflete sobre o testemunho e as categorias de testemunhas existentes. O ambiente do campo de concentração era um espaço de destruição de judeus em nome da purificação social e étnica, tanto um quanto o outro havia o perigo eminente.

Em Villaça, encontramos no poema “Quem sou eu?”, a experiência de linguagem por meio de instâncias enunciativas do “eu” e das marcas de sobrevivência em testemunhos do processo de isolamento vivido pelos doentes no leprosário. O isolamento e a morte sempre presente por causa do bacilo da hanseníase e a morte social. Em comum, há as exclusões vividas em graus de violência distintas, marcas do sofrimento.

Grégis (2006, p.02), linguista, defende que “no caso do monólogo, o *eu* e o *tu*, mesmo estando dentro de um mesmo ser, estão sempre inseridos em uma sociedade”, colocando se como sujeito de forma subjetiva como um *eu* em seu próprio discurso. Podemos perceber que no poema de Lino Villachá “Quem Sou eu?” temos a execução de um monólogo com as mesmas características descritas por Benveniste (1995) e por Grégis (200). Isto ocorre, porque o poeta utiliza-se da enunciação para promover “um maior autoconhecimento, e esse autoconhecimento necessita do outro para se desenvolver. Esse outro pode ser uma outra voz dentro de nós mesmos” (GRÉGIS, 2006, p.3), no caso apresentado temos ações enunciativas que se apresentam através do uso do eu para apresentar a reflexão do eu-lírico.

Em síntese, as discussões de *instâncias de discurso* a partir das marcas subjetivas do “eu” no discurso e de questões de *testemunhos* orientam para a leitura do poema do item 2, deste artigo.

## 2. Leitura do poema “*Quem sou eu?*” a partir das marcas de subjetividade

Apresentamos o *corpus de pesquisa* compreendendo o poema enquanto *instância de discurso* como um todo que se revela na unidade de enunciativa.

QUEM SOU EU?  
Quem sou eu?  
Um menino que aos doze anos ficou doente  
e foi internado em um leprosário  
em estado avançado.  
Não sabia da gravidade do seu mal  
foi até uma felicidade poder brincar  
com outros meninos, caçando, pescando,  
brincando de Tarzan no córrego de Botas  
Vinte e cinco depois,  
em sucessivas cirurgias,  
perdera os pés;  
as mãos se paralisaram,  
uma perna amputada...  
A impossibilidade de usar perna mecânica  
lhe trouxe uma cadeira de rodas,  
que passou a ser suas pernas.  
Mas como sempre encontrou uma maneira  
de sentir-se útil aos outros  
e, sobretudo, porque ama e é amado,  
é imensa e entusiasticamente feliz.  
Quem sou eu, então?  
- Um galho decepado pela tempestade,  
que rebrotou ao pé do tronco  
para estar presente na primavera...  
Quem seria eu?

Quem seria se tivesse as pernas,  
se tivesse as mãos,  
se fosse perfeito,  
se não precisasse arrastar-me pelo chão?  
Eu seria um outro,  
precisando desesperadamente saber  
que um galho arrancado pelo brotar,  
só pé do tronco,  
outra vez, ainda a tempo de viver...  
Quem sou eu?  
Um galho ou todos os galhos arrancados  
que renasceram ao pé do tronco  
ainda a tempo da primavera...  
Eis aqui minha flor...  
Por isso é preciso  
que a semente desse entusiasmo voe,  
que a semente desta fé Deus  
(que colhi com minhas mãos em garra)  
seja levada pelo vento, pelos pássaros,  
pelo vento voando como semente de capim  
e brote em todos os campos,  
para dar vida as novas vidas...  
É preciso  
que o sorriso que agora sorrio  
vá adiante sorrindo...  
E que a dor e a tristeza  
sejam como folhas mortas  
prostradas a meus pés...  
como minha lágrimas.

Assim após a apresentação do *corpus de pesquisa* procedemos num segundo momento, identificando o *corpus de análise*, com os recortes enunciativos, ou como denominaremos de *instâncias de discurso*.

Na primeira, *instância de discurso*, a 1ª pessoa “eu”, é marcada pela categoria de pessoa que enuncia o passado: “menino”, “doze anos”, “doença”, De acordo com Benveniste (1995, p. 278) “*eu* significa a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém “*eu*”.

Quem sou eu?  
Um menino que aos doze anos ficou doente  
e foi internado em um leprosário  
em estado avançado.  
Não sabia da gravidade do seu mal  
foi até uma felicidade poder brincar  
com outros meninos, caçando, pescando,  
brincando de Tarzan no córrego de Botas

Encontramos na leitura o uso do tempo verbal é o presente da fala, sendo este classificado pelo linguista sírio como o tempo verbal da enunciação. Benveniste (1995, p.289) ao apresentar uma reflexão sobre o uso da língua e a linguagem esclarece sobre a

questão do tempo da *instância do discurso*: “[...] de uma ou de outra maneira, uma língua distingue sempre ‘tempos’: quer seja um passado e um futuro, separados por um ‘presente’”. O locutor apropria-se do sistema e realiza a passagem a sujeito, com isso o faz com o tempo da enunciação, ou seja, atualiza a língua no discurso.

Ao analisarmos o poema podemos destacar também uso da preposição “até” que indica uma escalaridade semântica como foi o primeiro momento no leprosário: “Não sabia da gravidade do seu mal/foi até uma felicidade poder brincar/com outros meninos, caçando, pescando/brincando de Tarzan no córrego de Botas”. O eu-menino dá testemunho de momentos alegres, da convivência em sociedade, amigos e mesmo diante da situação viver parte de sua infância. Aqui, encontramos, o sujeito, distinto do “eu-menino” citado por Agamben (2008), nos versos de Primo Levi. A criança judia descrita nos versos de Primo Levi era marcada pela dor, angústia e pelo sofrimento desde os primeiros momentos nos campos de concentração. O filósofo italiano afirma que eram seres humanos “cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo” (AGAMBEN 2008, p. 46).

Na primeira *instância de discurso*, encontramos o “eu-menino” num diálogo interno com o “tu” - leitor, memórias das emoções e lembranças. O locutor passa a sujeito quando se apropria de formas vazias. É pelo uso que faz da língua e nas experiências de linguagem que o indivíduo coloca-se como sujeito. Aqui, recuperamos o princípio enunciativo de Benveniste

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de A "subjetividade" de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como "sujeito". Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência... (BENVENISTE, 1995, p.286)

O ato individual, ou o exercício da linguagem, é que se tem a experiência de uso da língua seja pela categoria de pessoa seja pelo presente do ato de fala. No processo de enunciação a subjetividade marca pela atualização do “eu” a marca de muitos sujeitos no discurso.

Na segunda *instância de discurso*, realizamos a leitura de outros “eus”, eles emergem no discurso, isto porque o ao usar o *eu* tem-se os atos do discurso de forma

individual e para cada realização há o exercício da subjetividade. (BENVENISTE, id. ib., p.288)

eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. E um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual eu designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre

Fato este claramente enunciado no poema através das expressões “25 anos depois”, “perdera os pés”, “paralisaram as mão”, “sempre”, percebemos uso de indicadores de tempo. As marcas da enunciação remetem a realidade no espaço e no tempo. Na instância do discurso, abaixo podemos perceber o uso do verbo no pretérito mais que perfeito (perdera), indicando que o sujeito deixa de possuir algo concreto, parte de seu corpo, apresentando assim as marcas subjetivas temporais para descrever as fases vividas no passado, usando assim da unicidade, tempo e espaço citados por Flores (2013, p.40) para através do ato da fala o eu que se transforma na língua:

Vinte e cinco depois,  
em sucessivas cirurgias,  
perdera os pés;  
as mãos se paralisaram,  
uma perna amputada...  
A impossibilidade de usar perna mecânica  
lhe trouxe uma cadeira de rodas,  
que passou a ser suas pernas.  
Mas como sempre encontrou uma maneira  
de sentir-se útil aos outros  
e, sobretudo, porque ama e é amado,  
é imensa e entusiasticamente feliz.

Aqui tem-se o “ele”, a terceira pessoa, há um afastamento do “eu” para que se possa descrever mais sobre o ele – menino que foi para o leprosário, que dá o seu testemunho apresentando fatos comuns para os sobreviventes da doença apresentando elementos que fazem parte do processo de reabilitação do doente. O eu-homem é apresentando por meio do ato de fala e das muitas transformações físicas decorrência da hanseníase destacando também as marcas do homem na língua. Para Azevedo (2014), o homem se situa e se inclui em relação à sociedade, apresentando em sua enunciação marcas linguísticas. Identificamos nos versos do poema: “A impossibilidade de usar perna mecânica/lhe trouxe uma cadeira de rodas”. Quais outras marcas emergem?

Na terceira *instância enunciativa*, encontramos o “eu” que se mostra pela relação da aparência física, e as perdas ocorridas, por causa do avanço doença. Há no ato do discurso, marcas de uma subjetividade de sentimentos positivos, pois se sentia útil apresentando uma força psíquica e características emocionais como felicidade e entusiasmo: “é imensa e entusiasticamente feliz.”. Além desses sentimentos há outros, tais como o amor e a esperança.

Leiamos os versos “Mas como sempre encontrou uma maneira de sentir-se útil aos outros e, sobretudo, porque ama e é amado.”. Nesta *instância*, é possível a leitura do questionamento: “Quem sou eu, então? A resposta é a de homem mutilado pelo agravo da hanseníase, por meio da metáfora entre o sujeito ‘eu’ e um “galho decepado”, “pé do tronco”, trazendo ao leitor a imagem da primavera ao qual as árvores e os troncos mesmo mutilados se transformam, evoluem, ressurgem. Afirmando que tanto a enunciação quanto a natureza passam por mudanças constantes.

Quem sou eu, então?  
- Um galho decepado pela tempestade,  
que rebrotou ao pé do tronco  
para estar presente na primavera...

Na quarta *instância do discurso* podemos destacar a presença de outro *eu*, isto porque eles estão a todo “instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito “árvore” ao qual se reduzem todos os empregos individuais de árvore”. A leitura permite afirmarmos que se relaciona ao ato de renovar-se, transformar-se superar-se, promovendo assim a transmissão da realidade vivenciada por meio do testemunho e das marcas de subjetividade.

Reportamo-nos a Flores, uma vez que o linguista brasileiro destaca que Benveniste, na obra de PLG I, confirma que não alcançaremos uma comunicação linguística se não considerarmos que a linguagem é usada para auxiliar na definição do próprio homem e nunca o atingiremos de forma solitária, porque “[...] não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem” (PGL I, p.285 *apud* Flores 2013, p. 43)

Na quarta *instância enunciativa* mostra a possibilidade “Quem seria eu?”, “tivesse pernas, mãos”.

Quem seria eu?

Quem seria se tivesse as pernas,  
se tivesse as mãos,  
se fosse perfeito,  
se não precisasse arrastar-me pelo chão?

Há marcas da primeira pessoa, eu, e de marcas da 3ª p.s., ele, ou o “outro”, não-pessoa para Benveniste (id.,ib., p. 282): “A terceira pessoa”, representa de fato o membro não marcado pela correlação de pessoa. [...] não-pessoa é o único modo de enunciação possível para instância de discurso que não devam remeter as elas mesmas [...]. Para o linguista sírio, a terceira pessoa é inteiramente diferentes de *eu* e *tu*, pela sua função e pela sua natureza, assumem, substituem outros elementos materiais do enunciado, revezando com eles.

Eu seria um outro,  
precisando desesperadamente saber  
que um galho arrancado pelo brotar,  
só pé do tronco,  
outra vez, ainda a tempo de viver...

Para destacar as marcas da subjetividade no poema, o locutor instaura-se como sujeito ao fazer uso da língua. Enuncia-se enquanto homem galho, usando da metáfora para apresentar ao “tu”, leitor, a possibilidade de renascer mesmo diante da dor que o acompanha, florescer a cada primavera mesmo que a vida lhe leve seus galhos.

Quem sou eu?  
Um galho ou todos os galhos arrancados  
que renasceram ao pé do tronco  
ainda a tempo da primavera...

O testemunho do sujeito no discurso descreve a “verdadeira testemunha”, aquela em que o sujeito relata a evolução da doença, deixando marcas psíquicas, físicas e emocionais durante toda a sua vida. Segue na esteira da discussão de Azevedo (2014) de que a testemunha tem seu lugar importante na enunciação isto porque considera o sujeito um sobrevivente aos fatos vivenciados. A pesquisadora destaca que “[...] o lugar de testemunha é fundamental na enunciação, considerando que o sujeito é o que sobrevive aos fatos e dá testemunho de si e dos outros. Por isso, é quem se desloca sempre como sujeito na instância do discurso.” (AZEVEDO, 2014, p.188). Portanto, o poema de Lino Villachá, apresenta vários *eus*, cada um representa uma fase na sua vida, momentos bons e ruins.

Identificamos no discurso que há a instauração do sujeito numa representação do sofrimento vivenciado pela grande maioria dos pacientes contaminados pelo agravo, não representando uma realidade mais atual na qual os pacientes contaminados ao tratarem a doença não possuem mais as cruéis reações adversas, alcançando a cura sem nervos e membros acometidos. Nesta circunstância, o sujeito dá testemunho de muitos outros casos de sobreviventes dos antigos leprosários no Brasil.

Assim, podemos perceber a importância do sujeito na enunciação, e o testemunho que permite saber dos acontecimentos, resgatando os sentidos das palavras e momentos de experiência do homem na língua, além de mostrar a importância do eu locutor e tu o alocutado. O Sujeito que emerge no poema são os vários *eus* quando se propõe como locutor de muitas outros *eus*, ou vozes no poema, designando um tu “na alocação”.

O poeta Lino Villachá trouxe no poema um olhar diferente sobre a superação, e, nós nas trilhas dos princípios da enunciação e conceitos da filosofia, propomos este percurso de leitura. Com a leitura pelo viés da *categoria de pessoa e Da subjetividade da linguagem*.

### **3. Algumas considerações finais**

Reconhecemos as fragilidades de iniciantes no processo de leitura teórica e de análise linguística das marcas de subjetividade, somos que temos muito a ler e a aprender sobre. O nosso encantamento está nas marcas de subjetividade que emergem nas *instâncias do discurso* com a presença de muitos *eus* da enunciação que se unem em torno da constituição do sujeito no discurso.

Ao observarmos as marcas deixadas pelo sujeito durante no processo de enunciação percebemos a relação de diálogo, no qual o sujeito remete-se a um “eu”, distinto e único, e do outro lado um “tu” também diferente e complementar por conta da relação de proximidade existente entre o “eu/tu” no discurso. O eu-menino emerge na *intância de discurso*, enquanto ato único e singular, demonstrando circunstâncias enunciativas que promovem no leitor a percepção.

Identificamos no processo de leitura, a questão da verdadeira testemunha que ocupa na enunciação diferentes lugares para falar das experiências de vida, apresentando

seus sentimentos de forma intensa e apresenta em seu testemunho uma demonstração com marcas enunciativas pessoais e temporais.

A nossa escolha pela poesia “Quem sou eu?” de Lino Villachá, não foi aleatória foi uma seleção orientada pelo axioma de Benveniste (1995), *o homem na língua*. A questão do valor do testemunho e das discussões que eles suscitam em sociedade. As leituras serão retomadas no campo da Linguística da Enunciação com o objetivo de relermos futuramente ainda mais nas questões de tempo e espaço para os percursos de leitura com base em tais discussões.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AZEVEDO, Adélia Maria Evangelista. *A experiência na e pela língua(gem) em testemunhos dos povos ameríndios: a instauração de lugares enunciativos*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. NOVAC, Maria da Glória; NERI, Maria Luisa. 4ª Ed. Campinas, São Paulo Pontes, 1976.

FLORES, V. do N. *Introdução à teoria enunciativa de Benveniste*. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2013.

GRÉGIS, Rosi Ana. A alteridade no monólogo. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. v. 4, n. 6, 2006.

SANTOS, Pedro. *Do signo, do olhar e do funcionamento da linguagem poética de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

VILLACHÁ, Lino. *Quem sou eu? A dor, o amor, e a vida na poesia de Lino Villachá*. Campo Grande. 1976.

## **A IMPORTÂNCIA DA LINGUAGEM NO PROCESSO DE ENSINO APRENDIZAGEM NA EDUCAÇÃO INFANTIL**

Jucileia Obregon Pires<sup>1</sup>  
Nelson Dias<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho vem abordar a importância da aquisição da linguagem no universo da educação infantil. O principal objetivo é discutir as múltiplas linguagens tais como expressão corporal, musical, plástica oral e escrita, sendo todas elas uma forma de comunicação na qual possa ser compreendida como percepção de ideias, sentimentos, desejos e evoluir para o processo de construção de significados, enriquecendo assim sua capacidade de expressão. É durante este processo de construção de conhecimento que as crianças utilizam-se das mais variadas linguagens e exercem a capacidade de desfrutar das suas hipóteses para desvendar seus mistérios. As crianças constroem o conhecimento a partir das interações sociais com as outras pessoas e com o meio em que vivem. Por isso importante salientar o papel do professor como mediador entre a criança e a linguagem gerando um ambiente propício de organização direcionando para situações de aprendizagens significativas. Este estudo é de caráter de relato de experiência traz discussões de artigos e teses no portal de bancos de dados da Capes. Este trabalho demonstra que é necessário levar em consideração os conhecimentos prévios no processo de aprendizagem destes alunos como ganho de significados nos anos iniciais da escolarização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação infantil; Múltiplas Linguagens; Aprendizagem.

### **Introdução**

Levando em consideração que todos os alunos não são iguais, tanto em suas capacidades, quanto em suas motivações, modo de aprendizagem, condições ambientais, é preciso valorizar o processo de interação ensino-aprendizagem. Sabe-se que este é um processo complexo em que estão inseridas diversas variáveis. Mas, a aprendizagem do aluno não depende apenas dele, e sim do grau que a ajuda do professor proporcionará a ele.

Para que as crianças tenham a capacidade de descobrir o caráter simbólico da escrita/ leitura é necessário proporcionar-lhes situações em que a escrita se torne elemento de seu pensamento. Este aprendizado é avaliado como fundamental, ao lado de outras habilidades.

A criança é um ser humano de pouca idade que sonha, deseja, tem objetivos, é um ser social de direitos, produz cultura e história e é produto delas. Nesse sentido, antes de começarmos qualquer reflexão acerca do que queremos para a educação infantil, é necessário considerar que as crianças têm suas próprias impressões e ideias, que elas têm suas próprias interpretações sobre o fazer artístico. Elas exploram, sentem, agem, refletem

---

<sup>1</sup> Secretaria Municipal de Educação de Jardim-MS.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

e elaboram sentidos de suas experiências e a partir daí constroem significações sobre como se faz, o que é, e para que serve sua produção.

Então surge a pergunta: como fazer com que a criança seja respeitada em suas manifestações de aprendizes e ao mesmo tempo como oportuniza-las ao contato com as múltiplas linguagens?

Nesse sentido, o objetivo desse artigo é refletir sobre esse questionamento e propor uma reflexão sobre a prática do professor e a valorização da utilização das múltiplas linguagens na educação infantil, pois, é preciso pensar primeiro que o educando, a criança não é o objeto do ensino e aprendizagem, mas, ter em mente que ele é o próprio sujeito dela.

## **Metodologia**

Este estudo é de caráter de relato de experiência para subsidiar a discussão fizemos uma revisão da literatura no banco de teses e dissertações da Capes com os descritores: Educação Infantil e Múltiplas linguagens.

Algumas experiências como professora da educação infantil são relatadas e discutidas ao longo do texto fundamentadas com autores relacionados à educação. O referencial teórico da suporte para abrir novos olhares quando discutimos sobre múltiplas linguagens na educação infantil. Quebrando a barreira de uma ideia exclusivamente orientada pela utilização de apenas uma linguagem, no caso em questão da linguagem escrita.

## **Discussão**

O conceito de múltiplas linguagens se refere às diferentes linguagens presentes nas atividades pedagógicas que possibilitam às crianças trocar observações, ideias e planos e que levam as crianças a perceber qualidades e características nem sempre evidentes, de modo mais profundo e significativo. Para Plestsch (2016)

Trabalhar com as múltiplas linguagens em Educação significa ajudar as crianças a perceber qualidades e características nem sempre evidentes, de modo mais profundo e significativo. Buscamos hoje uma visão de mundo em que prevaleça a crença na incompletude do saber, crença essa que nos impulsiona e desafia na busca do conhecimento. Sabe-se também que, somente

a partir da incerteza, pode-se ver sempre novos e diferentes ângulos e que é importante prestar-se atenção a tudo buscando “enxergar além”. (PLETSCH, 2016, p.2)

Segundo referencial Curricular Nacional para Educação infantil os pequenos devem saber como observar os fenômenos constantes e esporádicos, como distinguir luz e sombra, quente e frio, liso e áspero por isso muito importante o uso das diversas linguagens incorporadas na prática pedagógica.

Sabe-se também que, somente a partir da incerteza, pode-se ver sempre novos e diferentes ângulos e que é importante prestar atenção a tudo buscando enxergar além da escrita. No livro de literatura infantil “QUEM SOLTOU O PUM?” DE Charlie Harper propõe-se a desmascarar verdades tidas como indiscutíveis e relativizar as certezas afirmando que as coisas têm muitos jeitos de ser, dependendo do jeito da gente ver.

Nesse sentido, o texto de Harper representa um convite para adentrar este nosso mundo de múltiplas linguagens que ainda está por ser desbravado, conhecido e apropriado pelos educadores. Propõe uma necessidade de buscar novos caminhos e novas linguagens abrindo nossa escola e nossa sala de aula às diferenças, à promoção de um diálogo crítico e às manifestações e experiências culturais distintas.

Em uma das minhas práticas como docente na educação infantil, observei o dia a dia das crianças nos Centros Integrados de Educação Infantil - CIEIs e comecei a repensar minhas práticas enquanto profissional dessa área.

Enquanto muitos colegas ensinavam as vogais e os números colados na parede da sala ao lado, eu atentamente observava meus alunos construindo a história que ouviram minutos antes de saírem da sala, nenhum deles desenhou letras ou rabiscou o chão com giz, o que notei foram que os alunos utilizaram blocos de montar para construir dezenas de informações, tais como: a cesta da dona Maricota lido na sala de aula, o castelo do Gigante, as cadeiras da sala pareciam formar a parede do castelo, as mochilas espalhadas pelo chão eram o quarto da Rapunzel.

Então comecei a pensar quantas informações tinham na mente de cada criança elas até utilizavam a linguagem matemática para representar três lugares em volta da mesa marcando o lugar com três cadeiras, não escreviam o número mas expressavam naturalmente o conceito nos objetos da sala.

Uma menina me chamou atenção ao confeccionar com os blocos uma cama dizendo assim: “tem que ter o quarto e a cozinha, onde vamos cozinhar os alimentos?”

Neste momento visualizei o quanto de conteúdos assimilados por essas crianças sem nenhum rabisco ou grafia, mas elas sabiam expressar o conceito de casa, de família, de natureza e sociedade nas expressões do brincar.

Em uma manhã eu poderia enumerar milhares de conteúdos e eixos temáticos que pedem os Parâmetros Curriculares Nacionais para a educação infantil em pequenas brincadeiras criadas pelas crianças, ou seja, os pequenos autores e construtores do ensino e aprendizagem.

Em outro momento, retomando a leitura do livro *Quem Soltou O Pum*, as crianças mostram em suas brincadeiras a importância da imaginação, do criar, do fazer de conta.

Percebemos a construção de uma outra linguagem – o fazer de conta. Uma criança chama o colega para brincar de cachorro, começa a chama-lo como se fosse realmente um animal, pois ao final da história as crianças descobriram que o pum era um cachorro.

O que interessa chamar a atenção neste exemplo é que na história não descrevia a pelagem do animal e nem como se alimentava, mas as crianças inventaram variadas cores para descrever o personagem da história, além desta característica observei também que as crianças criavam o tipo de alimento que o personagem comia.

Consegui visualizar meus conhecimentos teóricos embasados nas leituras onde os indivíduos, com seus atos e ações modificam o ambiente em que vivem e isso se dá a partir da interação e convivência com outras pessoas, por meio da capacidade que os mesmos adquirem no que implica a observar, manipular objetos, refletir sobre suas ações entre outras.

Nesta perspectiva, Paulo Freire costumava dizer que é preciso que o aluno seja "sujeito da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo." (Freire, 1996, p. 29). Corroborando com esse pensamento Vygotsky (1991) afirma que "o que a criança é capaz de fazer hoje em cooperação, será capaz de fazer sozinha amanhã. Portanto o único tipo positivo de aprendizado é aquele que caminha à frente do desenvolvimento, servindo-lhe de guia. (Vygotsky, 1991, p 89)."

Os caminhos mediados por esses educadores vêm-nos à lembrança no exercício de reflexão que busca as múltiplas linguagens na Educação e um ensino cujo objetivo maior é a formação de cidadãos que sejam capazes de lerem e seguirem compreender o mundo que o cerca.

Outro fator importante a se destacar é a utilização das tecnologias no processo de construção de conhecimento das crianças usando as múltiplas linguagens das mídias.

Pensando em valorização da construção do sujeito, as tecnologias ganham espaço no processo de ensino e aprendizagem no campo das múltiplas linguagens. Nesse sentido, em tempos de tecnologia digital, é preciso repensar os modelos de linguagens utilizados nos processos de ensino e aprendizagem nas escolas. A tecnologia dá a possibilidade de múltiplas linguagens e pluralidade de recursos, entretanto, uma orientação monolíngue fortemente enraizada faz com que a única forma de linguagem aceita seja a linguagem escrita. A noção de modelo linguístico permitiu que a diversidade e a pluralidade de línguas fossem suprimidas, para Monte Mór (2014) a busca por esse modelo dominante “disseminou ou fortaleceu valores linguísticos, culturais e sociais tido como unificadores e universais” (MONTE MOR, 2014, p. 3). A visão sobre o fortalecimento de unicidade e padrões na comunicação entre pessoas monolíngues e monoculturais favoreceu a preservação do estado-nação.

Infelizmente ainda existem muitos profissionais que utilizam apenas a linguagem escrita na educação infantil, não exploram as potencialidades que as múltiplas linguagens podem oferecer. Nessa perspectiva é fácil encontrar na escola uma reprodução da homogeneidade, de acordo com Monte Mór (2014) a escola tradicional prioriza um trabalho sobre padrões linguísticos, culturais e comportamentais. A autora salienta que na escola moderna a convergência e heterogeneidade disputa o espaço no currículo e que a linguagem tecnológica reflete um raciocínio semelhante.

Levar em consideração o contexto social do outro, não significa dizer que as construções como: forma, gramática, a estrutura, sistema, comunidade e cognição são desconsideradas. Em uma leitura de múltiplas linguagens, essas características são redefinidas e reconfiguradas de acordo com a perspectiva baseada na prática social do sujeito, sendo assim, a construção de um significado passa a ser de forma muito pontual.

Por exemplo, ainda na história do “*QUEM SOLTOU O PUM*”, pude observar que as crianças deram vários significados diferentes sobre quem poderia ser o personagem da história, ou seja, eles buscaram nos seus conhecimentos pré-existentes para caracterizar um personagem que ainda não conheciam. Conforme a história ia prosseguindo, a ideia sobre quem poderia ser o personagem da história mudava, as crianças construía aos poucos qual era a representação mais próxima da sua realidade.

Dessa forma, podemos dizer que os sentidos são baseados em uma construção do meio social, Rocha e Maciel concordam afirmando que:

A natureza situada das práticas de linguagens, por conseguinte, advém do reconhecimento de que os sentidos não são preestabelecidos ou estáticos, mas que são construídos de forma dinâmica nas relações sociais e são marcados por posicionamentos éticos, estéticos e políticos, entre outros. Carregam, portanto, interesses que marcam as posições assumidas pelos sujeitos que participam dessas relações e que, conseqüentemente, revelam relações de autoridade e poder entre eles (ROCHA; MACIEL, 2015, p 418).

Isso implica em dizer que mesmo as crianças tendo construções já preestabelecidas, com o contato e o compartilhamento de várias ideias de outros colegas da classe, as crianças vão construindo novos sentidos e novo conceitos.

## **CONCLUSÃO**

Considerando que a criança é o centro da atenção e que deve se ter um olhar voltado para ela como um agente transgressor de limites, cabe ao professor o papel principal de mediar as múltiplas linguagens e mediar o conhecimento de forma a preservar o conceito de cada criança, não se esquecendo que ela é autora de sua própria aprendizagem.

Cada criança tem seus meios, seu tempo e maneira de olhar o mundo, o professor precisa respeitar esse momento de cada indivíduo e incentivar o crescimento da criança encorajando e renovando sua prática pedagógica com aulas motivadas, dinâmicas, prazerosas e que tenham sentido para a criança.

O professor não pode esquecer jamais que sua prática deve ser sempre reflexiva, crítica e que as múltiplas linguagens devem ter uma função social para o crescimento e aprimoramento de cada indivíduo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*. Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental. — Brasília: MEC/SEF, 1998. 3v.: il.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MONTE MÓR, Walkyria. *Convergência e Diversidade no Ensino de Línguas: Expandindo Visões Sobre a "Diferença"*. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 21, n. 29, p. 234-253, jan-jul., 2014.

PLETSCH G.K. *As Múltiplas Linguagens Na Educação Infantil*. Faculdade UIRAPURU – Sorocaba- SP, 2016.

ROCHA, Cláudia Hilsdorf; MACIEL, Ruberval Franco. *Ensino de língua estrangeira como prática translíngua: articulações com teorizações bakhtinianas*. D.E.L.T.A., 31-2, 2015 (411-445).

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento e Linguagem*. SP. Martins Fontes Editora, 1991.

## **A HERANÇA DA PICAESCA CLÁSSICA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *LAZARILLO DE TORMES E MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO* DE JOÃO ANTONIO (1963)**

Juliana Recalde Gimenez<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma análise acerca das heranças picarescas na literatura brasileira. Para tal empreendimento foi desenvolvido um estudo comparativo entre a obra *Lazarillo de Tormes* (1554) e *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), do autor João Antônio. Como suporte teórico foram adotados estudos de Botoso (2010), González (1988), Candido (2004), entre outros. Inicialmente foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica sobre o referencial teórico, levantando o material publicado em livros e revistas virtuais, com a finalidade de estabelecer um percurso histórico relatando o surgimento da picaresca como uma crítica ao reino espanhol do século XVI e XVII. Em seguida, apresentamos o enredo da obra considerada o cerne da picaresca, o romance *Lazarillo de Tormes*, já evidenciando nela as principais características da picaresca clássica. Sabendo que a picaresca é um fenômeno espanhol, tentamos demonstrar aspectos herdados pelo romance brasileiro da malandragem da novela picaresca clássica. Para isso, apresentamos também, contudo de forma breve, a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manoel Antônio de Almeida, apenas para caracterizar o romance de malandragem. E Por fim, tentamos por meio das aventuras presentes no romance *Malagueta, Perus e Bacanaço*, evidenciar aspectos parecidos com a estética espanhola, assim como as diferenças. Logo, a metodologia utilizada no presente estudo foi um levantamento bibliográfico, seguida de uma pesquisa analítico-descritiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Picaresca, Malandragem, Literatura Comparada.

### **1. Introdução**

O presente artigo busca evidenciar as aproximações entre alguns aspectos da picaresca clássica e da literatura brasileira, tentamos aqui relacionar a literatura de malandragem com romance picaresco, instituindo aquela como herança da picaresca clássica. Com esse objetivo, apresentamos uma análise comparativa entre o romance picaresco *Lazarillo de Tormes e Malagueta, Perus e Bacanaço* de João Antonio.

Tendo em vista as possíveis influências da picaresca clássica nos romances de malandragem, apresentamos nesse artigo algumas características que indicam certa aproximação entre as duas tendências. Para isso, nos debruçamos em estudos sobre a picaresca clássica e o romance de malandragem feitos por Botoso (2010), González (1988), Candido (2004).

Assim, por meio de uma pesquisa bibliográfica, seguida de uma análise descritiva e comparativa, buscamos compreender e demonstrar de que forma é possível fazer essa

---

<sup>1</sup> Mestrado em Letras (UEMS).

aproximação, levantando características dos personagens, da estrutura das narrativas, da temática e outros aspectos.

## **2. Picaresca Clássica**

A picaresca clássica, movimento literário espanhol, surgiu em meados dos séculos XVI e XVII fazendo de forma bem humorada uma crítica à Espanha em seus aspectos culturais, sociais e econômicos. Para compreender a estética em seus princípios organizacionais e temáticos, faz-se necessário traçar um percurso histórico da Espanha nesse período, como suporte teórico para esse estudo usaremos o panorama histórico do país europeu realizado por Botoso (2010).

O século XVI representou para a Espanha uma sucessão de vitórias e fracassos, após um grande crescimento econômico e territorial que levou o país a ser a grande potência da Europa durante o reinado de Carlos V, iniciaram-se os tempos de declínio. Segundo Botoso (2010, p.1) “Enquanto em outros países, como França e Inglaterra, o rei aliou-se à burguesia para consolidar o absolutismo, o rei espanhol reprimiu as aspirações burguesas em seu país e favoreceu a nobreza com distinções”.

Com essa decisão, a Espanha se fechou, e enquanto o resto do continente europeu crescia, através do florescimento do capitalismo, a sociedade espanhola, isto é, principalmente os menos favorecidos sucumbiam em meio a uma crise. Logo, sem incentivos a economia do país enfraquecia.

Outro fator bastante significativo para que a situação se agravasse foi a mentalidade da nobreza espanhola. Esta via o trabalho como “uma atividade desonrosa e, além do mais, associada a mouros e, por extensão, a judeus, recriminados pela prática de usura” (BOTOSO, 2010, p. 2). Tal visão, não era exclusividade apenas da nobreza, mas também da camada eclesiástica da sociedade.

Logo, a riqueza se concentrava na mão dessas duas camadas, e sem investimentos para produção e movimentação da economia, apenas uma parte da população trabalhava. Botoso (2010) ressalta que diferente dos nobres e eclesiásticos, os judeus e os mouros já possuíam uma mentalidade burguesa, trabalhando em busca de melhores condições. No entanto, com a criação da “Santa Inquisição”, os trabalhadores de origem moura e judaica foram presos e seus bens confiscados, bens esses utilizados para bancar os

desmandos da Igreja e da Nobreza. Assim, foi iniciada uma sucessão de guerras que terminariam na derrocada da sociedade, gerando miséria e pobreza extrema.

Tendo como ideal livrar a Espanha dos infiéis, o “cristão-puro” expulsou de seu território os judeus e por fim os mouros, únicos agentes que movimentavam a economia, assim, a partir da “Guerra Santa”, a Espanha assinava sua sentença de morte. Além disso, teve como saldo, ao fim da guerra uma dívida incalculável. A grande potência que um dia a Espanha foi, ao cabo de todos os conflitos vivia de aparências, e aqueles que ostentavam com joias e riquezas inestimáveis, viviam de fachada, explorando o que havia restado da economia.

Para a população mais humilde restavam apenas migalhas, em busca de sobrevivência só existia uma saída, a mendicância:

Esses seres marginalizados acabaram por se transformar em vagabundos, mendigos e delinquentes, por necessidade, para poder sobreviver. Em tal contexto, todos os pobres, pedintes, indigentes, fossem ou não delinquentes, passaram a receber a designação de pícaros. (BOTOSO, 2010, p. 4)

Como consequência dessa situação surge o pícaro, lutando pela sobrevivência, pela subsistência contra a fome e injustiças sociais. Da sociedade para a literatura, o ponto de partida desse novo protagonista social era a fome.

Nascido de origem indigna, o pícaro clássico inicia sua labuta ainda criança, órfão ou abandonado pelos pais, situação que o faz projetar sua esperança em um amo. Com fome, frio e sozinho, ele busca a ascensão a partir da atividade servil. De acordo com González (1988), os romances com maior reconhecimento são *Lazarillo de Tormes*, o *Guzmán de Alfarache* e o *Buscã*.

O primeiro deles é claramente o germe da picaresca; o segundo costuma ser entendido como o protótipo dessa modalidade narrativa. E o terceiro é uma espécie de distorção paródica das suas possibilidades. (GONZÁLEZ, 1988, p.5)

Vamos, no presente artigo nos deter no romance *Lazarillo de Tormes*, por este ser de acordo com González (1988), o germe e a base para as demais narrativas do gênero. A história de Lázaro é iniciada pela apresentação de seu seio familiar, filho de um moleiro ladrão, falecido numa expedição militar, vê sua mãe amancebar-se novamente, o seu padrasto, outro ladrão que usa os roubos para sustentar a família. Quando este vai preso, e sua mãe se vê obrigada a abandonar o menino, assim, Lázaro acaba por ser entregue a

um cego. Dessa maneira, o menino conhece a fome, fato que representa o despertar do mesmo para as dificuldades da vida. A partir dessa situação inicial, a personagem cria consciência que precisará usar sua astúcia para sobreviver.

Passando de um ano para outro, vivendo de forma itinerante, sem um lugar fixo o nosso jovem narrador e personagem conhece inúmeros representantes da sociedade espanhola, e vê neles a vida de aparências. Dessa forma, o pícaro trabalhou para um clérigo, um escudeiro, um frade, um buleiro, um capelão e um arcipreste. Vendo neles a miséria de uma sociedade que se alimentava de aparências e acima de tudo da honra, até os que pareciam ser honrados, dentro de casa se mostravam muito diferentes.

Por fim, o rapaz se casa, no entanto, a união que deveria representar uma mudança em sua vida, nada mais é que um casamento humilhante, pois sua esposa é amante de seu último ano, o arcipreste. Essa busca pela ascensão social o faz passar por diversas situações desonrosas, sempre utilizando a trapaça, a astúcia e a mentira, chegando da mesma forma ao fim da vida, no entanto, situado numa posição mais confortável. Logo, vemos na narrativa um narrador que conta sua busca pela ascensão social. Pobre, vê na trapaça, no roubo e no engano a possibilidade de se alcançar o objetivo.

Botoso (2010, p.8) faz uma síntese da narrativa picaresca, de acordo com suas colocações:

[...] a narrativa apresenta um anti-herói como personagem-narrador, que se autobiografa relatando peripécias repleta de astúcia e perspicácia no enfrentamento de uma sociedade que, atrelada ao princípio de honra aparente, também se faz pícaro. Além disso, o personagem é um itinerante, e dessa itinerância depende a evolução da narrativa, pois esse movimento contínuo desencadeará as ações narradas.

É sabido que a picaresca clássica é um fenômeno espanhol, no entanto, podemos perceber semelhanças entre características dessa modalidade com alguns romances da literatura brasileira. Tais afinidades foram discutidas por autores como González (1988), Candido (1994) e muitos outros.

Para González (1988), a herança da picaresca clássica pode ser muito bem percebida no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* do romântico Manuel Antônio de Almeida. Segundo o autor, o malandro carioca presente na narrativa como personagem principal relembra traços marcantes do pícaro.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, vemos as aventuras e desventuras do personagem Leonardo. Nascido de “uma piscadela e um beliscão”, filho de pais

portugueses, o jovem concebido num navio tem como base familiar uma relação desrespeitosa, presenciando inúmeras brigas dos pais. De origem desonrosa, o jovem desde pequeno já aprontava traquinagens, chegando à vida adulta da mesma maneira, malandro e em busca da ascensão social, com certa aversão ao trabalho e vivendo do engano.

A partir dessa narrativa, González (1988) aponta pequenas semelhanças da trajetória do malandro Leonardo com a do pícaro Lazarillo. Os dois nasceram num meio infame, descobriram no engano e na trapaça os meios para a sobrevivência, perceberam que o trabalho nem sempre os levava a canto algum e tinham como objetivo a ascensão social.

Contudo, o autor também apresenta algumas diferenças entre as narrativas, justificando de certa forma o nome que dá a essa tendência vinda da Espanha, atribuindo-lhe a designação de neopicaresca. Primeiro, pelo fato do gênero picaresco ser um fenômeno exclusivo da Espanha do século XVI, e em segundo pelos demais romances apresentarem apenas algumas semelhanças com o romance picaresco, não seguindo a risca a estrutura deste último.

Segundo o autor, o romance neopicaresco, ou seja, *Memórias de um Sargento de Milícias* apresenta, a partir do personagem Leonardo, algumas características que lembram sim o pícaro tradicional, contudo se diferencia do mesmo devido à representação do anti-herói, ou seja, do personagem principal, pois em *Memórias* Leonardo é uma figura mais carismática e por consequência simpática. Diferente do Lazarillo, o jovem Leonardo possui sentimentos verdadeiros, apaixona-se algumas vezes, e, além disso, pode contar com a sorte para ascender socialmente. Enquanto que Lazarillo, sofrendo desde pequeno, não pode contar com nenhuma beleza e nem simpatia, e o máximo que conseguiu, foi chegar ao fim da vida casado e de maneira indigna, mas para isso, sofreu muito durante sua trajetória.

Antonio Candido (2004) também apresenta em seu estudo alguns fatores que diferenciam o romance de Manoel Antônio de Almeida da picaresca clássica. O primeiro deles é o foco narrativo, enquanto o pícaro tradicional narra sua própria história, isto é, com foco narrativo em primeira pessoa, uma das principais características do gênero as *Memórias* são narradas em terceira pessoa.

Outra diferença segundo o autor é o fato de desde pequeno o pícaro tradicional sobreviver de sua condição servil, enquanto que o pequeno Leonardo contava com o amor

e a proteção de seu padrinho, diferente do pobre Lazarillo que viveu na pele todo o desamparo. Também, temos o final das personagens, o pícaro raramente tem um desígnio diferente da mediocridade, diferente de Leonardo, que se casa e vive tranquilamente depois de receber várias heranças. A partir dessas e outras observações, Antonio Candido (2004) classificou as *Memórias* como um romance de malandragem, para ele, o romance é o primeiro do gênero, e instaura um novo tipo de personagem na literatura brasileira.

Essas diferenças, assim como as semelhanças também são apontadas por Botoso (2010, p. 10), ao discorrer sobre o personagem malandro, o estudioso afirma que ele apresenta sim aproximações com o pícaro clássico, vejamos:

Quanto ao personagem malandro, pode ser visto como um correlato do pícaro no que concerne à sua aversão ao trabalho, à busca incansável de integração à sociedade, ao rufianismo e a muitos outros aspectos aproximativos. Entretanto, é importante que se destaque que o malandro não é uma cópia fiel e exata do pícaro espanhol. Ele tem características próprias que muitas vezes o distanciam de seu ancestral, e compará-los é também uma maneira de se verificar as transgressões e mutações que sofreu o anti-herói da literatura picaresca ao migrar para outros âmbitos literários.

Assim, fica claro que o romance de malandragem pode ser relacionado de certa forma com a picaresca clássica, contudo, é preciso considerar as diferenças, não tomando somente alguns aspectos que até mesmo nos romances canônicos foram transgredidos tais como a narração em primeira pessoa, o trabalho servil e os vários padrões/ amos como fundamentais para aproximar o malandro do pícaro espanhol, mesmo porque, assim como os teóricos, devemos considerar o contexto social, histórico e econômico em que as duas vertentes se instituíram.

### **3. Malagueta, Perus e Bacanaço - Aventuras da malandragem à luz da Picaresca Clássica**

O romance *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio publicado originalmente em 1963, traz à luz dos olhos do leitor as aventuras vividas por três homens na noite paulistana. A obra foi a mais reconhecida do autor, sendo agraciada com seguintes prêmios: Jabuti e Fábio Prado.

O enredo apresenta três homens, Malagueta, Perus e Bacanaço e suas aventuras na noite paulista. Malandros, os homens vivem de golpes e veem na sinuca uma atividade rentável durante a noite. Bacanaço nos é apresentado como um homem jovem, bem

vestido com sapatos lustrados. Sedutor, vive explorando mulheres, cafetão por excelência, o malandro sustenta seus vícios e roupas bem talhadas com o dinheiro que arranca de mulheres da vida.

Perus é o mais novo, com apenas dezenove anos vê na malandragem e em seus companheiros a oportunidade de fugir de uma vida medíocre. Malagueta é o mais velho, vivido e formado nas ruas, o senhor que segue com os outros realizando golpes.

A noite se inicia com Bacanaço e Perus peregrinando pelo bairro da Lapa, o nome do primeiro capítulo faz referência a esse bairro. Sempre em busca de bares, os dois procuram algum lugar para ganhar dinheiro fácil, e um “pato” que lhes dê essa oportunidade. Eles passam pela Lapa, por Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e terminam onde a narrativa se iniciou. Durante o percurso os jovens encontram Malagueta e com ele planejam um golpe para ganhar dinheiro fácil por meio da sinuca.

Desse modo, através das aventuras dos malandros, o autor nos apresenta a realidade do subúrbio de São Paulo e as figuras que perambulavam pela noite paulistana de meados de 1950. Organizada em capítulos curtos, a narrativa possui um narrador em terceira pessoa. Além disso, utiliza de uma linguagem bastante popular da vida noturna e das classes sociais menos favorecidas, explorando ao máximo jargões usados em mesas de sinuca.

Assim como, nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, a obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* apresenta algumas características que lembram a picaresca espanhola, no entanto, deve-se atentar para as diferenças, pois é a partir delas que podemos ler a obra como uma narrativa de malandragem. Como já foi dito anteriormente, a narrativa picaresca apresenta um narrador-personagem em primeira pessoa, que usa a palavra para contar suas mazelas. De nascimento desonroso, esse personagem se vê sozinho e com fome, a partir dessa situação inicial, desencadeiam-se várias ações, passando de um amo para outro, essa criança (um menino) cresce tendo a visão de que só o engano, a trapaça e o roubo podem fazê-lo ascender socialmente.

Bem como o malandro, que se utiliza desses artifícios para sobreviver, itinerantes, os dois personagens, ou seja, o pícaro e o malandro, fazem peregrinações em busca da ascensão. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço* também temos essa situação, três personagens homens, malandros e boêmios que roubam, enganam, trapaceiam e usam inúmeras artimanhas para conseguir dinheiro. No entanto, o narrador que apresenta os

fatos é em 3ª pessoa. Essa é uma das diferenças primordiais apontadas por Candido (2004), em relação à picaresca e o romance de Manuel Antônio de Almeida.

Outro fator também apresentado por Candido (2004) é a questão do trabalho, no *Lazarillo de Tormes* o trabalho é visto como uma atividade desonrosa, cabendo apenas para a classe mais baixa da sociedade, no romance de malandragem o trabalho também é ignorado, situação evidente se observarmos o modo de viver dos personagens do romance de João Antônio e de Leonardo do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Ao analisar a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* Candido (2004) evidencia a movimentação do personagem principal, o jovem Leonardo, segundo o teórico, ele transita entre dois espaços, um de ordem e outro de desordem, essa movimentação faz com que nenhuma personagem da narrativa seja considerada efetivamente honrada, pois, até mesmo quem representa a autoridade tem seus momentos de fraqueza.

Nesse ponto, podemos ver uma aproximação entre as *Memórias* e a obra de João Antônio, neste último, assim como, no romance de Almeida, a autoridade policial é representada como parte da desordem, nos dois ele possuem um caráter duvidoso, no entanto, em *Malagueta* vemos essa característica mais explícita:

Como colegas. O malandro e o tira eram bem semelhantes – dois bem ajambrados, ambos sapatos brilhavam, mesmo rebolado macio na fala e quem visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro. (ANTONIO, 1987, p. 53)

Abraçou o menino e era a tentativa aberta de surrupiar-lhe a carteira como fazem os batedores e o geral dos lanceiros. (ANTONIO, 1987, p. 50)

Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. (ANTONIO, 1987, p. 50)

A citação acima evidencia a corrupção na sociedade, pois até o policial entra no ritmo da malandragem, deixando claro quem manda. Outro fator que aproxima as duas obras é a caracterização dos personagens malandros. Leonardo é um jovem bonito, simpático e carismático, assim também é Bacanaço:

Bacanaço era tacho menor, jogador maduro, latino perigoso da caixeta, do baralho e da sinuca, moreno vistoso e mandão, malandro das mulheres. Camisa de Bacanaço era uma para cada dia. Vida arrumada. De mais a mais, Bacanaço tinha negócio com os mascates, aqueles que vendiam quinquilharias e penduricalhos nas beiradas da Lapa-de-baixo, e era um considerado dos homens do mercado. Malandro fino, vadio de muita linha, tinha a consideração dos policiais. (ANTONIO, 1987, p. 17)

Os dois diferenciam-se do pícaro tradicional, pois possuem um poder de sedução, enquanto que o *Lazarillo* não apresenta nenhum atributo físico atraente. Outra diferença que denotamos, é a representação feminina nas obras. Enquanto que em *Lazarillo* a mulher representava a ascensão por meio do casamento desonroso, em *Malagueta* podemos ver uma mulher como objeto de exploração, já que a obra apresenta mulheres de vida fácil, que são exploradas para o sustento de seus homens.

### **Considerações finais**

O presente trabalho busca contribuir para as discussões acerca da herança picaresca na literatura brasileira. Para esse objetivo, foi desenvolvida uma análise comparativa, descritiva e analítica entre as obras *Lazarillo de Tormes*, *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e *Memórias de um Sargento de Milícias*, da qual constatamos que assim como, as *Memórias*, o romance de Antônio faz parte da vertente da malandragem.

A partir da análise do foco narrativo, do percurso de vida dos personagens, da caracterização deles e da temática, pôde-se perceber algumas aproximações com a picaresca tradicional, mas também as diferenças que não impossibilitam o estudo e a aproximação entre o pícaro e a personagem malandra. Como semelhanças, ficaram evidentes a movimentação das personagens, ou seja, a itinerância, o uso de artifícios como trapaça, engano e roubo, e a busca pela ascensão social. Além disso, temos também o desmerecimento do trabalho como atividade enriquecedora.

Dessa forma, enxergamos a obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* de João Antônio como uma narrativa de malandragem, cujos personagens são anti-heróis, malandros, vadios e trapaceiros. Logo, a herança picaresca se mostra bastante presente na literatura brasileira, demonstrando a mobilidade que a literatura possui, pois ela possibilita a retomada de elementos do passado e com a recriação deles mantém uma relação intertextual.

Ademais, vemos que uma obra literária busca criar reflexões sobre determinados tipos sociais e contextos, uma vez que todo texto ficcional sempre está conectado de alguma forma com o momento em que foi concebido, conforme pudemos observar em relação à picaresca e ao romance malandro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade: Dialética da malandragem*. 3ª.ed. Rio de Janeiro 2004.

BOTOSO, Altamir. A picaresca e o romance brasileiro da malandragem. *Diálogo e interação*. V.3, 2010, p.1-11.

- Um estudo de três momentos da picaresca clássica espanhola. *Revlet- Revista Virtual de Letras*. V. 2, n.1, 2010, p. 2-23.

GONZÁLEZ, Mário Miguel. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

