

Simpósio 11

RELAÇÕES ENTRE LITERATURA, ARTES E MÍDIA NA FORMAÇÃO DE NOVOS LEITORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

COORDENAÇÃO:

Professora Lucia Teixeira
Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro
luciatso@gmail.com // luciat@bn.microlink.com.br

Professor Renato Cordeiro Gomes
Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio, Rio de Janeiro
renatocorgomes@gmail.com

NARRATIVAS E IMAGINAÇÃO: A PONTE, A TRAVESSIA, O LADO DE LÁ

Andréa Teixeira de Siqueira OLIVEIRA¹

Valéria Cristina da Silva

RESUMO: Procurando seguir a direção apontada por Benjamin (2002) ao evocar a infância como lugar da linguagem plena de paraíso, posto que ainda não domesticada pelo primado da concepção instrumental, nossa comunicação reflete sobre o encontro que a escola pode e deve proporcionar entre as crianças e a dimensão expressiva da linguagem, sua *fagulha mágica*, nas palavras do autor. Professoras dos primeiros anos do Ensino Fundamental, descrevemos parte de nosso trajeto rumo a este encontro. Primeiro apresentamos o projeto “poesia fora do caderno”: por ser um ambiente repleto de infância, com seus jogos e maneiras peculiares de relacionar-se e conhecer a realidade, a sala de aula é por si só um lugar de se viver poesia. Depois falamos da imersão de nossas crianças no universo lobatiano, pelas mãos de Emília, a boneca falante, ávida por exercer a linguagem que começa a dominar, transgressora por princípio, próxima da visão inaugural que a criança e o poeta têm do mundo. Passamos, então, a uma aproximação com os *contos de arrear*: bruxas e histórias de terror. Durante este percurso, buscamos a interlocução com autores que, de diferentes mirantes – literário, psicológico, linguístico – contribuem para pensar a imaginação em sua íntima aliança com as Narrativas. Podemos aqui destacar Vygotsky e Barthes. Por fim, analisando as fichas de empréstimos de nossa biblioteca e conversando com os alunos e seus pais, refletimos sobre o prumo e o rumo desse processo de formação de jovens leitores que vai sendo percorrido em nossa escola.

PALAVRAS-CHAVE: ensino de Literatura; formação de jovens leitores; Ensino Fundamental

Introdução

Quantas vezes nos colocarmos à disposição de pensar sobre os usos e sentidos da palavra *imaginação*, tanto mais portais serão abertos, oferecendo-nos paisagens várias em contextos diversos. Banalizada pela mídia, usada e abusada como meio de potencializar o consumo de toda sorte de produtos em peças publicitárias e programas de TV, especialmente aqueles produzidos e dirigidos à criança, é palavra cansada. Frequente, ainda, os corredores das escolas, suas salas de aula e documentos oficiais; enfeita discursos plenos de promessas vãs, sustém templos de imagens pré-fabricadas, comparece aqui e ali, enunciada por vezes de passagem, outras com veemência, nas conversas diárias. Todavia, neste trabalho não pretendemos nos ocupar em refletir sobre a imaginação pelo que tem carregado de abatimento e padronização, mas pelo que pode lograr de fecundo, de tônico, de movimento.

¹ CPIL. Rua Emani Melo, 1/1305 Niterói RJ, Brasil., andreateixeira@globo.com

Procuramos seguir a direção apontada por Benjamin (2002) que, ao evocar a infância como lugar da linguagem plena de paraíso, posto que ainda não domesticada pelo primado da concepção instrumental, oferece referências para encaminhar esta investigação ao encontro entre a escola e a dimensão expressiva da linguagem, sua “fagulha mágica”, nas palavras do autor. Para esse fim, buscamos a interlocução com autores que, de diferentes mirantes, contribuem para pensar a imaginação em sua íntima aliança com as narrativas e com o texto poético.

Para Vygotsky caminham juntos o desenvolvimento do pensamento lógico e a imaginação, afirmando a atividade criadora como inerente à capacidade humana de projetar-se no futuro, de transformar a realidade e modificar o presente. Assim, a imaginação não se opõe ao conhecimento da realidade, ao contrário: “a imaginação é um momento totalmente necessário, inseparável, do pensamento realista” (Vygotsky, 1999: 128). A imaginação é a base de toda atividade criadora e se manifesta em todos os aspectos da vida cultural tornando possível a criação artística, científica e técnica. De acordo com essa perspectiva, tudo o que nos rodeia e que foi criado pela atividade humana é fruto da imaginação, ou seja, desde os mais simples objetos da vida cotidiana aos mais elaborados são como “fantasias cristalizadas” (Vygotsky, 2003: 10).

A abordagem de Vygotsky, portanto, não remete a uma concepção mistificadora da atividade criadora, restrita às contribuições de alguns poucos eleitos – gênios, artistas, inventores, cientistas. Ensina que a criação existe onde quer que esteja presente o ser humano ao imaginar, transformar e criar algo novo, por mais irrelevante que possa parecer essa criação diante das contribuições dos grandes gênios. Acrescenta, ainda, a dimensão coletiva da criação por agregar as pequenas e anônimas criações individuais, apontando para uma compreensão que não se limita à criação subjetiva de um único sujeito e dando relevo às relações sociais como lugar de municiar a arte, a ciência e as técnicas.

As contribuições de Vygotsky mostram que na infância a imaginação, os jogos, a brincadeira não são somente meios pelos quais a criança satisfaz sua busca pelo prazer e entretenimento. As experiências imaginativas têm uma função central no desenvolvimento psíquico, são necessárias e definidoras de regras de convívio com a realidade. No faz-de-conta a criança (re)elabora a experiência vivida em seu meio social, construindo novas realidades ao sabor de seus desejos, necessidades e motivações e, nesse jogo, é a imaginação da criança que cria, inventa e reinventa coisas, com o que concorda Benjamin (2002: 93), ao apontar: “A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda”. Ser capaz e ter oportunidades de criar, compondo e combinando, o antigo com o novo são experiências fundantes da atividade criadora do homem.

Em “O Narrador”, há uma passagem em que Benjamin (2002: 203) faz referência a uma antiga história narrada por Heródoto: derrotado e prisioneiro do rei persa Cambises, o rei egípcio Psammenit é obrigado a assistir à passagem de sua filha em um cortejo, na condição de escrava. Enquanto todos os egípcios lastimavam a situação, Psammenit permaneceu imóvel, de olhos baixos. Logo em seguida viu seu filho a caminho de ser executado e o rei continuou imóvel. Porém, quando viu um de seus servos junto aos cativos do rei persa, Psammenit demonstrou o mais profundo desespero. Após narrar o episódio, o autor apresenta diferentes possibilidades de leitura, deixando outras tantas em aberto. Compara as narrativas às sementes que, mesmo guardadas no interior das pirâmides, conservam ao longo do tempo “suas forças germinativas”, ou seja, contrariamente à informação, cujo valor se encontra somente por ocasião de sua novidade, as narrativas não se esgotam em seu potencial de “suscitar espanto e reflexão”, por provocarem em cada ouvinte um efeito particular.

Esse é um encontro em que não há lugar para a reprodução mecânica, para o que se realiza por atacado e em série; para cada ouvinte uma história, a *sua história*, que se atualiza no instante da narração. Segundo Machado (2004), esse é o momento em que o ouvinte é transportado para um lugar fora de suas vivências cotidianas, “lá” onde vai irrigar o terreno das experiências sedimentadas ao longo de sua história e fazer emergir o acervo de suas imagens subjetivas:

Quando ouvimos um conto — adultos ou crianças —, temos uma experiência singular, única, que particulariza para cada um de nós, no instante da narração, uma construção imaginativa que se organiza

fora do tempo da história cotidiana, no tempo do “era”. Tal experiência diz respeito à universalidade do ser humano e, ao mesmo tempo, à existência pessoal como parte dessa universalidade (Machado, 2004: 23).

“A fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove”. Partindo dessa constatação, inspirada em um verso de Dante, Ítalo Calvino (1990, p. 97) convida o leitor a um passeio pelos meandros de algumas definições para a imaginação e não se furta em declarar aquela na qual, como escritor, se reconhece plenamente: “a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. Mais do que nomear sentidos e sentimentos, as imagens internas que as narrativas incitam vêm nos abastecer da força transgressora de praticar, como nos versos da canção², “o que não tem governo, nem nunca terá”, isto é, o que subverte as normas, o que resiste ao controle e às prescrições. Em particular, nas narrativas de terror, a introdução de elementos sobrenaturais permite franquear certos limites de outra forma inacessíveis por uma série de tabus sociais (Todorov, 1981).

Além das narrativas, uma outra via que torna possível o encontro com a imaginação é aquela do texto poético. Bachelard (2003) apresenta uma reflexão sobre o modo como a arte poética nos toca, ou, em suas palavras, “nos toma por inteiro”. Ele propõe o par “ressonância-repercussão” para nomear o que ocorre quando ouvimos um poema e, então, passamos a nos apropriar das imagens que este nos oferece; elas nos pertencem, já fazem parte de nosso repertório de forma tal que o sentimento é o de que poderíamos tê-las criado, mais: de que “deveríamos tê-las criado”. Na visão do autor, “a imagem poética torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa” (Bachelard, 2007: 7), isto é, após esse convívio o ouvinte/leitor não é mais o mesmo; algo o afetou e interpelou “para ir mais além de si mesmo, para tornar-se outro” (Larrosa, 2003: 101). Tornar-se outro à medida que edifica sua autonomia de formar imagens subjetivas, ainda que imerso cotidianamente na profusão de imagens, muitas vezes a serviço do consumo e da reprodução, que a contemporaneidade incessantemente produz e propala.

Professoras dos primeiros anos do Ensino Fundamental do Colégio Pedro II (UESC I), nesta comunicação descreveremos algumas atividades relacionadas ao encontro que nossa escola procura proporcionar entre as crianças e a dimensão expressiva da linguagem.

Primeiro apresentaremos o projeto “poesia fora do caderno”: por ser um ambiente repleto de infância, com seus jogos e maneiras peculiares de relacionar-se e conhecer a realidade, a sala de aula é por si só um lugar de se viver poesia.

Depois falaremos da imersão de nossas crianças no universo lobatiano (LOBATO, 1952,1958) pelas mãos de Emília, a boneca falante, transgressora por princípio, próxima da visão que a criança e o poeta têm do mundo.

Passaremos, então, aos *contos de arrepiar*, narrativas com bruxas e histórias de terror. E, por fim, refletiremos sobre o prumo e o rumo deste processo de formação de jovens leitores que vai sendo percorrido em nossa escola.

Projeto “poesia fora do caderno”

No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o declínio do verbo.
O declínio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
Para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.

² O que será (À flor da pele) Chico Buarque (1976).

Em poesia, que é a voz do poeta, que é a voz de fazer
Nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

Manoel de Barros

O trabalho diário com crianças propicia desenvolver uma escuta que, por afetiva e atenta, nos torna testemunhas de momentos de explícitas experimentações da linguagem. Nessa escuta, com frequência reconhecemos a pertinência das palavras do poeta Manoel de Barros: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças”. Nada mais verdadeiro, pois, ávidas por exercer a linguagem que começam a dominar, expressam a “visão inaugural” que têm do mundo e, nesse aspecto, em muito se aproximam da visão do poeta.

Tendo em vista que as crianças nas séries iniciais necessitam vivenciar situações em que subjetividades que envolvem sentimentos, imagens, medos, fantasias, possam encontrar expressão, a poesia, assim como a literatura em geral, se impõe como indispensável no cotidiano escolar, especialmente porque é exclusivamente nesse espaço que muitas de nossas crianças têm a possibilidade desse encontro. Inserida numa sociedade dominada pela informação, a escola pode e deve provocar a percepção de que sempre haverá na realidade algo que nos escapa, que nem tudo cabe em esquemas explicativos. A poesia não pretende explicar nada e, no entanto, abre caminhos para o conhecimento.

Além disso, a poesia na sala de aula torna-se o contraponto diante do empobrecimento da comunicação, dos modismos da fala cotidiana, da monotonia da linguagem veiculada pela TV. Aliados a ela podemos mostrar que é possível, através da palavra, nomear experiências e que esse prazer não conhece limites.

O trabalho que aqui descrevemos foi desenvolvido no ano de 2008, com uma turma de segundo ano, e chamou-se “Poesia fora do caderno”, imitando o título de uma antologia poética para crianças (“Poesia fora da estante”), que foi amplamente utilizada nas aulas.

O projeto teve início sem grandes pretensões. A professora de Língua Portuguesa, Valéria, selecionou um conjunto de poemas que, impressos, foram colocados em uma caixa, formando um *banco de poemas*. Uma vez por semana cada aluno sorteava um poema, colava em seu caderno e o estudava em casa, para compartilhá-lo com a turma no dia seguinte, em uma roda de leitura. Ao final de um período já havia uma bela coleção de poesias que eram lidas, comentadas e, algumas vezes ilustradas pelas crianças.

Após folhear um dos cadernos, a professora comentou que os alunos poderiam fazer as poesias saírem dali para “ganhar o mundo” e propôs a gravação de um CD. A adesão foi imediata e logo foram organizadas as duplas e iniciados os ensaios. Não demorou muito para que as poesias fossem memorizadas pelas crianças, que dispensavam o apoio escrito. A gravação foi feita com empenho e lidar com o equipamento foi a parte divertida da tarefa.

O CD original foi reproduzido para todos e cada aluno personalizou a sua capa com desenhos e a escrita da lista de poesias que estavam gravadas ali.

Reproduzimos a seguir a lista de poesias na ordem em que foram gravadas na fita:

- “AS BORBOLETAS” – Vinícius de Moraes
- “CONVITE” – José Paulo Paes
- “A ARTEIRA E A ARTE” – Dilan Camargo
- “MINHA CAMA” – José Paulo Paes
- “O RON-RON DO GATINHO” – Ferreira Gullar

- “O PATO” – Elias José
- “HOJE É DOMINGO” – Parlenda
- “CADÊ” – José Paulo Paes
- “A FORMIGA” – Vinícius de Moraes
- “CIDADEZINHA QUALQUER” – Carlos Drummond de Andrade

Durante a gravação foi possível mostrar aos alunos, em uma situação real, a importância de investir no desenvolvimento de aspectos da leitura oral, como entonação, ritmo, clareza, para que o resultado fosse o melhor possível, tendo em vista que ganharia uma versão definitiva e que atingiria outros ouvintes além da turma. Essa tarefa, longe de se tornar tediosa, contou com a participação empenhada dos alunos toda vez que foi necessário retornar, refazer, aprimorar, pois havia um propósito definido e destinatários reais.

Ao final do trabalho os alunos produziram, coletivamente, um texto relatando cada etapa do projeto: sorteio de poemas, roda de leitura, seleção dos poemas preferidos pela turma, gravação. Esse texto funcionou como um encarte do CD. Esta é apenas uma experiência. No cotidiano escolar muitas e muitas oportunidades podem ser criadas para promover atos significativos de leitura e, aliado a isto, formar crianças conscientes de um mundo tomado pela escrita e, nas palavras de Mirta Castedo: “poderosas por serem capazes de dominá-la e felizes por serem capazes de desfrutá-la.”

Viagem ao Céu pela torneirinha de asneiras

Fez muito bem Narizinho quando veementemente impediu o Doutor Caramujo de matar o papagaio para dar voz à sua boneca. O Sítio não seria o mesmo se, em vez de pílula falante, Emília tivesse recebido a *falinha* extraída do bicho. Papagaios são repetidores da voz alheia, representam a linguagem previsível, em grande medida despida de imaginação e surpresas. É bem verdade que Narizinho não se revoltou em nome da qualidade da fala, antes se manifestou por razões humanitárias: ela, “que não admitia que se matasse nem formiga” berrou: “—Não quero! Prefiro que Emília fique muda toda a vida a sacrificar uma ave que não tem culpa de coisa nenhuma” e não pestanejou em usar a força para fazer valer sua vontade sagrada de proprietária da boneca. Mas, depois de declarar preferir a mudez de Emília, termina por fazer uma escolha pelo *estado poético*, aquele definido por Edgar Morin em “A fonte da poesia”: “utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ou seja, esse halo de significações que circunda cada palavra, cada enunciado e que ensaia traduzir a verdade da subjetividade” (Morin, 1998: 35).

Apesar de não conhecer as consequências de sua opção, Narizinho, criança que é, atreve-se a rejeitar o “procedimento” do cirurgião que faria sua boneca falar como falam os papagaios.

Emília, então, recebe a famosa pílula falante resgatada da barriga de um sapo estufado. Assim, “com um horrível gosto de sapo na boca”, põe-se a falar desatinada, horas seguidas, amaciando sua nova condição de boneca falante. Narizinho, perplexa, chega a duvidar da conveniência de sua escolha quando, extenuada com o jorro falador, pede uma diminuição da dosagem da pílula. Nesse momento, Lobato nos oferece o delicioso diagnóstico do Doutor Caramujo: “Isto é fala recolhida, tem que ser botada para fora.”

Narizinho novamente faz uma escolha quando declara: “Melhor que seja assim!”, reconhecendo que o Sítio carecia de uma voz que pudesse subverter a ordem estabelecida pela voz adulta, por demais *sabida*. E conclui: “As idéias de vovó e tia Nastácia a respeito de tudo são tão sabidas que a gente já as adivinha antes que elas abram a boca. As idéias de Emília hão de ser sempre novidades.”

A boneca transforma-se em Emília quando adquire voz. Com seu *gênio asneirente por natureza*, é ela quem vai imprimir crítica e poesia ao universo do Sítio:

Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a

criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica [...]. (Huizinga, 1971: 134)

Segundo Jaqueline Held (1980), o uso da linguagem pelo gosto de brincar com as palavras tem origem nas condições segundo as quais a criança, “mergulhada num banho de linguagem adulta”, vai pouco a pouco se apropriando dessa linguagem. O contato primeiro com as palavras se dá envolto no encantamento lúdico, no prazer de repetir, saborear e experimentar incansavelmente os sons e sua articulação, ao mesmo tempo em que retoma e recria significados diferentes e inesperados. Lobato introduz esse sabor através da fala de Emília, considerando que a infância é o lugar do jogo verbal, desenvolvendo um texto repleto de oralidade sem resvalar na simplificação, cumprindo o sentido estético a que toda literatura se destina.

A imersão de nossas crianças neste universo fascinante do Picapau Amarelo é uma proposta coletiva, realizada pelos professores de Literatura, de Núcleo Comum (Língua Portuguesa, Matemática, Estudos Sociais e Ciências) e da Sala de Leitura (Biblioteca).

Em nossa escola, a grade curricular prevê uma hora e meia semanal de aula de Literatura com um professor específico, distinto daquele de Língua Portuguesa. No ano de 2009, o 1º ano foi apresentado, pela professora de Literatura (Andréa Teixeira) à coleção de livros do Sítio do Picapau Amarelo em contações de história que se estenderam por mais de um mês. Além de Dona Benta, Tia Nastácia, Pedrinho, Narizinho, Emília e o Visconde, um personagem muito especial, que faz parte do nosso folclore, recebeu grande destaque, o Saci Pererê. Alguns trechos contando aventuras do molequinho de uma perna só foram lidos e os alunos ouviram um livro gravado, com efeitos de sonoplastia, contando o trecho em que Pedrinho consegue capturar o saci. Algumas atividades plásticas foram realizadas, com destaque para a criação de sacis de massinha, que eram colocados em potes de vidro onde uma cruz era marcada, para o diabinho não escapar... Cada criança era convidada a apresentar seu saci para o grupo, contando as estripulias que fazia, as aventuras em que se metia. Os alunos assistiram também a alguns programas da série produzida pela TV Globo.

No mesmo ano, no blog da Sala de Leitura (http://casadashistorias.blogspot.com/2009/05/voce-conhece-estes-personagens_16.html) foram lançados vários posts sobre personagens de Monteiro Lobato. Apesar de não ser obrigatório, as professoras de Língua Portuguesa do primeiro ano costumam levar seus alunos à sala de Leitura uma vez por semana para que eles possam fazer empréstimos e ouvir uma história contada pela professora responsável pelo espaço. Acompanhando o lançamento dos posts sobre Lobato, várias histórias do Sítio foram contadas naquele ano.

Como exemplo do trabalho realizado em Núcleo Comum, apresentamos a turma 104 de 2008, da professora Tereza Ventura. Existe na escola um projeto chamado Clube de Leitura, em que cada turma escolhe e compra um conjunto de livros que semanalmente levará para casa, independentemente daqueles que são alugados na Sala de Leitura. A turma 104 estava tão empolgada com as histórias de Monteiro Lobato que nomeou o seu clube de leitura Clube do Picapau Amarelo. Depois, quando houve um concurso de escolha de um desenho para ser o símbolo da Sala de Leitura no blog, a turma inteira participou enviando desenhos com inspiração lobatiana (http://casadashistorias.blogspot.com/2008/09/turma-104-em-destaque_12.html). Tereza contou várias histórias em sala e promoveu acalorados debates sobre os personagens.

Nana nenê, que a Cuca vai pegar...

Medo, medo, medo, medo, medo, medo
Cada um guarda mais o seu segredo,
A sua mão fechada, a sua boca aberta,
O seu peito deserto, a sua mão parada,
Lacrada, selada, molhada de medo

(Belchior)

Por que as histórias *de arrepiar* são tão fascinantes? Por que crianças do 4º ano esperam com ansiedade pelo dia da aula de Literatura só para ouvir a horrível história de Maria Angula, que roubou as tripas de um morto e foi por ele perseguida? Por que os olhinhos do 1º ano brilham mais quando a professora conta que a Cuca colocou o menino dentro do saco e saiu voando com ele pela cidade? *A Cuca existe? A Cuca existe? É só de mentirinha, né, tia?* – perguntam as crianças, com as costas apertadas contra a parede, a respiração ofegante, os olhos desconfiados... – *Conta mais! Conta de novo...*

Prieto faz um apanhado teórico sobre o fascínio das histórias de terror:

O professor francês Marc Soriano defende que as crianças utilizam certo tipo de imagens que despertam nelas ressonâncias afetivas para se *vacinar* contra eventuais traumatismos. (...) O psicólogo Bruno Bettelheim nos explicou o assunto a propósito dos contos de fadas, dizendo que são um meio de projeção dos instintos e problemas da criança. Através deles são exteriorizados determinados conflitos da psique infantil, dando forma e corpo a esses *fantasmas*. Já Freud interpreta o sinistro como aquilo que foi convertido em espantoso, mas que em algum tempo foi familiar e conhecido (PRIETO, 2007).

No ano de 2010, a turma 107 teve vários encontros com o medo. Um deles aconteceu ... no banheiro! Alguns alunos ficavam a aula inteira sem ir ao recinto, outros só queriam ir em grupo, o que não é permitido na escola. O motivo? Medo da Loira do Banheiro!

Diz a lenda que uma adolescente loira e bonita costumava matar aula, escondendo-se no banheiro da escola. Um dia, escorregou no piso molhado, bateu com a cabeça no espelho e morreu. Desde então passou a assombrar os banheiros das escolas... Para chamá-la é preciso dar três vezes a descarga e falar três vezes “loira do banheiro”.

A primeira tarefa da turma foi fazer um levantamento, com a família e os colegas, das várias versões da história. Depois, veio a etapa do desenho e da escrita individual. Aí foram espontaneamente inventadas algumas variantes: a loira do computador, o loiro do cemitério... Por fim, um mural espelhado foi feito na sala, e nele colados todas as loiras e loiros. A partir dali virou motivo de piada ir ao banheiro e encontrar a loira...

Um outro encontro aconteceu com as bruxas. O motivo de este tema ter surgido foi fortuito: havia uma sobra de folhas de exercício do ano anterior com este tema, então os professores decidiram aproveitá-la. A Sala de Leitura embarcou na ideia e começou o projeto com a contação de “A Bruxa Salomé”. Em Núcleo Comum foram exploradas várias histórias: as da Bruxa Onilda (Roser Capdevila), “Uxa, ora fada, ora Bruxa” (Sylvia Orthof), “Bruxinha e as maldade de Sorumbática” (Eva Furnari) e outras mais. As crianças, divididas em grupo, também criaram suas bruxas em tamanho natural, fazendo decalque do corpo dos colegas menores no papel pardo e preenchendo depois com colagem e pintura. Cada bruxa foi nomeada e apresentada e suas figuras *horrorosas* enfeitaram o mural por mais de um trimestre. Mas o grande sucesso foi, na conclusão do trabalho, a leitura, pela professora e em capítulos, do “Manual Prático de Bruxaria em 11 lições”, de Malcolm Bird. O sucesso foi tão grande que o livro não parou nas prateleiras da biblioteca. Semana após semana era alugado e comentado, compartilhado, copiado. A identificação das crianças com as histórias com bruxas está, acreditamos, relacionada ao ponto de partida de nosso trabalho: a imaginação. “A verdade dos contos de fadas é a verdade da nossa imaginação” (Bettelheim, 2003: 150).

Conclusão

Neste texto foram apresentadas algumas propostas de atividades literárias desenvolvidas em nossa escola. O fio condutor do nosso trabalho foi a valorização da força germinativa e do potencial para suscitar espanto e reflexão tanto das narrativas, quanto do texto poético.

Durante as aulas dos projetos aqui apresentados foi possível observar o entusiasmo dos alunos, seu envolvimento, seu encantamento. Mais do que isso: foi possível observar que a movimentação de livros e alunos na biblioteca era

fortemente modulada pelos rumos que iam sendo dados em sala de aula.

Apresentamos como exemplo a análise das fichas de empréstimo do ano de 2010 da turma 107. Os alunos tinham em seu Clube de Leitura vários livros sobre bruxas, mas naquele acervo não havia o livro *Manual Prático de Bruxaria*. Este livro, a partir da semana em que foi lido na aula de núcleo comum, não parou mais na prateleira da biblioteca: em uma turma de 20 alunos, 10 conseguiram alugar o livro, um após o outro, até o ano letivo terminar. De um total de 408 livros emprestados à turma, 140 estão diretamente relacionados ao trabalho feito ou nas aulas de Literatura ou em Núcleo Comum. No segundo semestre, quando o trabalho com as histórias de medo começou, foram feitos mais de cem empréstimos relacionados ao tema.

E isto nos indica que o trabalho vai seguindo o rumo desejado. Compartilhando o encantamento que nós, professores, temos pela leitura, vamos tentando, em nossa escola, tornar o encontro das crianças com o fantástico mundo das palavras imaginadas o mais prazeroso possível.

Referências Bibliográficas

Aguiar, Vera (org). 2001. *Poesia fora da Estante*. São Paulo: Projeto.

Ariés, Philippe. 1981. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC.

Barros, Manoel de. 1997. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record.

Barros, Manoel de. *O guardador de águas*. 1982. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Barthes, Roland. 2002. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

Barthes, Roland. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand.

Barthes, Roland. 1978. *Aula*. São Paulo: Cultrix.

Benjamin, Walter. 2002. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Duas Cidades.

Bettelheim, Bruno. 2003. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Cascudo, Câmara. 2000. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Castedo, Mirta. 1997. Seminário Internacional – Projetos Didáticos com Língua Escrita (mimeo). São Paulo.

Fonseca, Rubens. Só aprende quem tem fome. In: *Nova Escola*. São Paulo, nº152, p.45-7, maio de 2002.

Held, Jaqueline. 1980. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus.

Huizinga, Johan. 1971. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.

Jacoby, Sissa (Org.). 2003. *A criança e a produção cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Jolibert, Josette (Org.). 1994. *Formando crianças produtoras de textos*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Lajolo, Marisa. 2003. *Literatura infantil brasileira – história e histórias*. São Paulo: Ática.

Lobato, Monteiro. 1958. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense.

Lobato, Monteiro. 1952. *Viagem ao Céu e O Saci*. São Paulo: Brasiliense.

Morin, Edgar. 1998. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Pennac, Daniel. 1993. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco.

Prieto, Benita. http://www.leiabrasil.org.br/pdf/revista_Medo.pdf Acesso em 12/03/2011

Rimbaud, Arthur. 2002. *Uma estadia no Inferno: Poemas Escolhidos; A Carta do Vidente*. São Paulo: Martin Claret.

Tardif, M. 2002. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes.

Todorov, Tzvetan. 2010. *Introdução à Literatura Fantástica*. Perspectiva: São Paulo.

Vygotsky, L. S. 2003. *Psicologia pedagógica*. Porto Alegre: Artmed.

Zumthor, Paul. 2001. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras.

UM OLHAR SOBRE OS BEST-SELLERS BRASILEIROS DOS ANOS 2000

Arnaldo CORTINA³

Resumo: O propósito deste trabalho consiste em examinar doze *best-sellers* escritos em língua portuguesa, durante o período de 2000 a 2010, para discutir duas questões centrais. Em primeiro lugar, que tipo de obras são essas, como se estruturam e a partir de que perspectiva ideológico-discursiva são constituídas. Em segundo lugar, como se configura a língua portuguesa nessas obras, ou seja, quais suas principais características estilísticas, e que variante do português é predominante. A base teórico-metodológica a partir da qual as questões referentes ao texto e ao discurso serão abordadas é a semiótica de orientação francesa. Com relação às questões de variação linguística, será adotada a perspectiva metodológica da sociolinguística. A ideia central é perceber em que medida os aspectos linguísticos e os discursivos refletem uma identidade da literatura de massa produzida no Brasil. Por outro lado, ao examinar as características principais dessas obras inevitavelmente construir-se-á um perfil do leitor brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: *best-seller*; enunciação; discurso, leitura, linguagem.

Quando se fala sobre leitura e leitor, o que nos vem à mente são os estudos literários. Há uma longa tradição de investigação sobre a literatura canônica que se firmou na cultura de cada povo, e no caso do Brasil não é diferente. Também vários são os estudos sobre a literatura brasileira contemporânea, no sentido de examinar quais são seus autores mais expressivos e que contornos estéticos adquirem seus trabalhos. Esse é o campo dos estudos literários. Nossa perspectiva, porém, para o tratamento da questão da leitura não será a da literatura, mas sim a da semiótica discursiva. O aspecto central, que distingue este trabalho das investigações literárias, é que não estaremos aqui preocupados em discutir o valor literário das obras que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Nosso intuito é outro, porque nossa atenção se volta para a literatura de massa, isto é, para as obras que o grande público brasileiro consome.

A primeira objeção que se poderia fazer a esse tipo de pesquisa é o fato de que a literatura de massa é apenas um produto de consumo, desprovido de todo e qualquer valor. Os *best-sellers* são obras passageiras, produzidas com o objetivo de serem vendidas, como uma mercadoria qualquer, por grandes editoras e por pessoas que adquirem projeção sócio-econômica nesse mercado (seus autores), que logo desaparecem, muitas vezes sem deixar qualquer rastro de importância. Mas a essa objeção poderíamos responder que deixar de lado esse veículo de informação, que é o *best-seller*, significaria ignorar em que consistem esses “produtos” e qual seu papel na sociedade contemporânea. Afirmar que um livro é muito vendido, porque é uma mercadoria na qual uma editora faz investimento para obter lucro, não é uma explicação plausível para esse fato. Se uma editora investe em determinados tipos de livros é porque existe uma demanda por esse tipo de obras. As editoras publicam aquilo que os leitores comuns procuram, isto é, aquilo que o mercado deseja. Da mesma forma que o consumidor adquire alimento, vestuário, produto de limpeza, etc., também compra livros. A propaganda eficiente é aquela que é capaz de mostrar que valores são diferentes num produto X para que o consumidor queira obtê-lo; não é aquela que vende um produto nunca antes vendido. O novo não está no produto em si, mas em determinado aspecto valorizado como positivo e necessário para torná-lo novidade. Mas no caso dos livros mais vendidos, de que falam eles?

Nosso propósito aqui será fazer uma discussão sobre os livros mais vendidos exatamente para saber de que eles falam e como eles são constituídos. Nesse sentido, ao examinarmos essas obras para depreender como se organizam e que discursos veiculam estaremos construindo também um perfil do leitor brasileiro contemporâneo.

Resta dizer nesta apresentação como chegamos às listas dos livros mais consumidos pelo público leitor brasileiro contemporâneo e que período de tempo elas abrangem. Por meio de um levantamento realizado em um jornal brasileiro, o *Jornal do Brasil*, durante o período de 2000 a 2010, chegamos a uma lista com os trinta e cinco livros mais lidos pelo público leitor brasileiro. Dentre eles, vinte e três são obras estrangeiras, portanto traduzidas, e doze, obras de autores nacionais. Para o propósito deste trabalho desconsideramos os livros traduzidos e trabalhamos apenas com

3. UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Linguística – Rodovia Araraquara-Jaú, km 1 - 14800-900 – Araraquara – SP – Brasil. Email: cortina@fclar.unesp.br.

aqueles escritos em língua portuguesa.

1. Exame dos livros brasileiros mais vendidos na primeira década do século XXI

Se observarmos a tabela 1, abaixo reproduzida, perceberemos que o próprio jornal de onde os dados foram retirados estabelece uma distinção entre os livros mais vendidos. Eles estão classificados como ficção, não-ficção e esoterismo e autoajuda. Essa diferenciação entre eles tem como critério a distinção entre os textos predominantemente narrativos e os predominantemente argumentativos, de um lado, e os que funcionam como livros de aconselhamento, de outro.

FICÇÃO
As mentiras que os homens contam, Luis Fernando Veríssimo, Objetiva
Perdas e ganhos, Lya Luft, Record
Comédias para se ler na escola, Luis Fernando Veríssimo, Objetiva
Budapeste, Chico Buarque, Companhia das Letras
Onze minutos, Paulo Coelho, Planeta do Brasil
NÃO-FICÇÃO
1808, Laurentino Gomes, Planeta do Brasil
As vidas de Chico Xavier, Marcel Souto Maior, Planeta do Brasil
Estação Carandiru, Dráuzio Varella, Companhia das Letras
A alma imoral, Nilton Bonder, Rocco
ESOTERISMO E AUTOAJUDA
Nunca desista de seus sonhos, Augusto Cury, Sextante
Casais inteligentes enriquecem juntos, Gustavo Cerbasi, Gente
Mentes perigosas, Ana Beatriz Barbosa Silva, Fontanar

Tabela 1 – Lista dos livros mais vendidos entre 2000 e 2010

Fonte: Jornal do Brasil

De uma forma geral, as obras do primeiro grupo narram um acontecimento que não consiste na reprodução do real; são, portanto, fruto da criação, da imaginação, e, por esse motivo, procuram aproximar-se do modelo de texto literário. As obras do segundo grupo são normalmente textos-reportagem, pois constroem-se como relatos de pesquisa, de experiência, e apresentam uma argumentação sobre o tema focado. As do terceiro grupo são textos do tipo injuntivo que têm o propósito de oferecer um saber para o leitor, isto é, auxiliá-lo a viver melhor seu dia a dia. Tomemos, por ora, essa classificação feita pelas listas e examinemos cada uma das obras.

1.1. Livros de ficção

As duas obras de Luís Veríssimo que aparecem na lista dos mais vendidos são coletâneas de crônicas. Esse tipo de texto, a crônica, consiste em uma pequena narrativa que retrata situações cotidianas, sem grande densidade da trama e suas personagens são normalmente caricatas, pois não têm complexidade de caracterização. Os dois livros de Veríssimo constituem-se numa coletânea de crônicas divertidas dedicadas ao tema da falsidade no amor, nos negócios e na vida pública, no caso do primeiro livro, e a histórias engraçadas que ora se debruçam sobre a gramática da língua ora perpassam pelos labirintos do discurso, no caso do segundo.

Em *Mentiras que os homens contam* a voz do enunciador que simula o autor na apresentação do livro é a de um homem que procura justificar por que sempre mente nas mais diferentes situações. Todas as explicações para o ato da mentira são fruto do retrato humorístico das mais distintas situações do cotidiano, já anunciando o tom a partir do qual

todas as quarenta crônicas que aparecem no livro serão narradas. Em *Comédias para se ler na escola*, as trinta e cinco crônicas são divididas em seis diferentes temas: “equivocos”, “outros tempos”, “de olho na linguagem”, “fábulas”, “falando sério” e “exercícios de estilo”. Para cada um desses temas várias histórias são narradas como se dialogassem com o público infantil próprio das escolas de nível fundamental, o que justifica o título do livro.

O livro de Lya Luft, por sua vez, alia memórias a uma visão sobre o processo de amadurecimento e de envelhecimento da mulher. Partindo de suas próprias experiências de vida, o enunciador, que projeta sua imagem a partir do conceito de autor real, dirige-se a um enunciatário, imagem criada como reflexo do leitor real ao qual chama, inclusive, “amigo”, para com ele refletir sobre velhice, amor, infância, educação, família, liberdade, homens e mulheres, gente “de verdade” e, ao final, concluir que o tempo passa, mas as emoções humanas não mudam e que é preciso reaprender o que é ser feliz.

Embora apareça entre os chamados livros de ficção, não se constitui como tal, pois não apresenta uma trama ambientada num determinado tempo e espaço, em que diferentes personagens se inter-relacionam. Talvez o fato de a autora se recusar a considerar suas obras como autoajuda justifique arbitrariamente essa classificação, mas o discurso de aconselhamento dirigido ao leitor pode ser identificado em diferentes passagens do livro.

O romance de Chico Buarque, que recebeu o prêmio Jabuti de livro de ficção do ano de 2004, conta a história do *gost-writer* José Costa. Ao concluir a autobiografia romanceada “O ginógrafo”, a pedido de um bizarro executivo alemão que fez carreira no Rio de Janeiro, o herói da história vê-se diante de um impasse criativo e existencial. De mero escritor de encomendas, trabalho que produz num escritório em Copacabana que mantém com um sócio, passa a praticar “alta literatura”. Seu drama interior é uma espécie de metáfora da enunciação; embora goste de escrever pelo outro, pois produz romances em nome de diferentes pessoas, tendo inclusive a capacidade de criar um estilo próprio para elas, entra em crise de identidade. Em função dessa crise vai parar em Budapeste. Por uma ironia do destino, um *gost-writer* húngaro escreve um romance em seu nome, que adquire uma grafia que imita a língua húngara, Zsoze Kósta, e o livro torna-se um *best-seller*.

A narrativa do livro de Paulo Coelho tem como protagonista Maria, uma prostituta brasileira que vive na Suíça, personagem a partir da qual é abordada a temática da sexualidade e da busca do “verdadeiro amor”, uma vez que ela acredita ser possível haver um encontro perfeito entre corpo e alma num relacionamento. Maria é uma nordestina que teve uma adolescência marcada pela frustração amorosa. Em decorrência disso, depois que começa a perceber como pode manipular os homens com sua beleza e sensualidade, decide economizar o salário que ganhava trabalhando num mercado para realizar seu sonho de conhecer o Rio de Janeiro. Na praia de Copacabana encontra um empresário suíço que faz promessas de levá-la para a Europa e de torná-la uma estrela. Maria acredita nessas promessas e se muda para a desconhecida Genebra tendo em mãos um contrato assinado, que, na verdade, aprisionava-a a um trabalho semi-escravo de dançarina numa casa noturna. Com a ajuda de um amigo consegue safar-se desse lugar, mas, com o passar do tempo, como não consegue encontrar um trabalho com o qual possa se manter na cidade, acaba caindo na prostituição. A partir desse cenário, a narrativa de *Onze minutos* pretende falar sobre o amor, com o objetivo de descrevê-lo como uma intensa relação entre corpo e alma, de mostrar como é possível atingir a perfeita união e o sentimento duradouro, e, além disso, discutir sonhos e prostituição.

Embora apresente a estrutura de uma narrativa ficcional, a história contada no livro de Paulo Coelho funciona como um depoimento que se diz real para afirmar a ideia de que o amor é algo que todos devem buscar, por mais que ele pareça inalcançável. Nesse sentido é que podemos dizer que também se encaixa no perfil de uma obra de autoajuda, pois pretende fazer com que seu leitor se espelhe no exemplo da personagem da narrativa e busque sua felicidade no amor.

1.2. Livros de não-ficção

O livro *1808* tem como propósito abordar a questão histórica da vinda da corte portuguesa para o Brasil em decorrência da invasão do exército napoleônico em Portugal. A obra reafirma o acontecimento realmente como uma fuga e como a consequência do despreparo e da incompetência do poder real português. Ao invés de enfrentar o ataque francês,

o então príncipe regente de Portugal, D. João, preferiu bater em retirada, o que se tornou um evento único na história dos países colonizadores europeus, qual seja, transformar a colônia em sede da corte. Embora defenda que se tratou efetivamente de uma fuga, Laurentino Gomes não deixa de considerar que a ideia da vinda do centro decisório do poder do colonizador para o Brasil já fora cogitada há um certo tempo, tendo em vista a importância que as terras americanas representavam para a economia de Portugal e as constantes ameaças de invasão que sofria de outras nações colonizadoras européias.

Os treze anos que a corte portuguesa ficou no Rio de Janeiro, pois só retornou a Portugal em 1821, foram, nos dizeres do autor, muito importantes para assegurar a unidade do país tal qual é hoje e para propiciar sua independência, que efetivamente ocorreu um ano depois da partida da coroa portuguesa. O que diferencia a obra de Laurentino Gomes de outras que abordam a mesma questão é sua linguagem e o fato de se utilizar de algumas fontes de informação próprias do mundo contemporâneo, que não tinham sido utilizadas ainda por nenhum outro autor. Essas fontes são a Wikipédia, os serviços de audiolivros em inglês, o www.audible.com, e do podcast no site iTunes, da Apple.

Segundo o autor, dois são seus objetivos principais. O primeiro consiste em “resgatar a história da corte portuguesa no Brasil do relativo esquecimento a que foi confinada” (p. 21) e o segundo, “tornar esse pedaço da história brasileira mais acessível para leitores que se interessam pelos acontecimentos do passado, mas não [estão] habituados nem dispostos a decifrar a rebuscada linguagem acadêmica que permeia toda a bibliografia sobre 1808 e seus desdobramentos” (p. 22). Esse segundo objetivo dará margens às observações que faremos mais adiante quando discutiremos a modalidade escrita do português utilizada nas obras do *corpus* desta pesquisa.

Marcel Souto Maior inicia *As vidas de Chico Xavier* pelo relato do final da vida do sujeito biografado, pois dedica o primeiro capítulo às circunstâncias em que ocorreram a morte e o funeral da personagem, passando a seguir à narração das circunstâncias em que, ainda no início de sua reportagem, ocorrem seus primeiros contatos com o médium – na época já idoso, doente, consagrado como a mais popular liderança espírita do país. Nessa abertura do livro, o enunciador afirma que “tinha sérias dúvidas sobre questões como vida depois da morte e [que] encarava o líder espírita com o habitual distanciamento jornalístico” (p. 15). Isso, porém, não se manterá ao longo do texto, pois, após os posteriores contatos que mantém com Chico Xavier, passa a admirá-lo e a valorizar de forma diferente seu trabalho como médium espírita.

A partir do segundo capítulo, até o décimo primeiro, o narrador conta a vida de Chico Xavier desde sua infância em sua cidade natal, quando então retoma o tempo inicial do primeiro capítulo, em que se dão as circunstâncias de sua morte. Ao longo desses dez capítulos que se seguem ao primeiro, destaca-se a descoberta da mediunidade de Chico, suas angústias, diferentes situações em que se dá o fenômeno da psicografia, o reconhecimento do trabalho do médium e sua crescente popularidade no país e até fora dele. O relato é bastante subjetivo, ocorrendo inclusive, em muitos momentos, inserção de falas de personagens, tais como: “– Era ela, sem dúvida – garantiu Ranieri.” (p. 115), em que o texto assume o estilo de uma narrativa literária.

O livro *Estação Carandiru* é resultado da experiência do próprio autor, Dr. Draúzio Varella, no presídio do Carandiru, em São Paulo, que, na época, era o maior presídio do país. A convivência com os detentos e funcionários do presídio teve início quando foi desenvolvido seu trabalho voluntário de prevenção à AIDS. Essa convivência proporcionou o conteúdo do livro, em que o autor descreve desde a divisão física da Casa de Detenção, os pavilhões, até a sociedade carcerária e relatos de detentos e funcionários. Narrado em primeira pessoa, o livro mostra a condição de vida dos internos do presídio onde ocorreu uma sangrenta ação policial, em 1989, responsável pela morte de vários presos. O livro consiste em um grande mosaico de casos particulares. Num movimento metonímico, a narrativa parte da descrição física do presídio, de suas normas internas, das formas de “lazer” dos presidiários, da caracterização da linguagem criada no presídio, da ação médica do narrador Drauzio Varella para chegar, a partir do contato com os diferentes presos que vão à enfermaria, a relatos de vidas dos mais diversos internos do Carandiru. Dessa forma, o leitor passa a conhecer os dramas particulares de Miguel, Claudiomiro, Deusdete, Edelson, Lula e muitos outros da imensa galeria de marginais encarcerados em Carandiru.

O livro *A alma imoral*, do rabino Nilton Bonder, propõe inicialmente um diálogo com a obra *Animal moral*, produzida por Robert Wright, que, partindo da proposta de Darwin sobre a evolução da espécie, irá construir uma hipótese da psicologia evolucionista. Segundo Wright, o comportamento do homem é determinado por seu corpo, pois ele é a base sobre a qual se produzem nossos hábitos e nossa cultura. Para Bonder, a angústia do homem contemporâneo decorre de um conflito permanente entre traição e tradição. Invocando a história do mundo Ocidental, por meio de um confronto entre a tradição católica e a judaica, irá afirmar que, para o humanidade atingir o pleno equilíbrio emocional, precisa aceitar que o ato de trair o estabelecido é não só salutar como também necessário. Sua leitura do velho e do novo testamento bíblico serve para mostrar como os diversos personagens dessa história, Adão, Abraão, Jacó, Jesus, traíram o que era instituído como comportamento a ser perpetuado para criarem o novo e fazer a humanidade evoluir. Sua concepção de traição instaura uma polêmica com a moral e o autor irá discutir as várias situações em que ela se coloca, desde a traição de princípios, conceitos, ideias até a traição no casamento. Trair, segundo o autor, é um ato necessário e salutar, pois conduz o crescimento individual. Os velhos conceitos arraigados na sociedade é que criam uma imagem negativa da traição, pois a natureza humana, por princípio, é transgressora. “O ser humano é talvez a maior metáfora da própria evolução, cuja tarefa é transgredir algo estabelecido” (BONDER. 1998: 13).

Ao final da discussão que faz desses conceitos, contrapondo o mundo judaico ao católico e considerando ser a tradição cristã a responsável pela visão negativa do povo judeu, afirma que o ser humano só poderá enfrentar seus conflitos internos quando ficar em paz com sua alma, isto é, quando compreender seu caráter transgressor e quando aceitar que é o olhar da alma que avalia o certo e o errado nas ações humanas.

1.3. Livros de esoterismo e autoajuda.

Augusto Cury apresenta-se em seu livro *Nunca desista de seus sonhos* como um médico psiquiatra que desenvolveu uma teoria própria, intitulada “inteligência multifocal”, cujo propósito consiste em desvendar o processo de construção do pensamento humano, responsável por gerar traumas psíquicos. O caráter de “cientificidade” que reveste seu discurso constrói-se aos moldes do discurso acadêmico, uma vez que vários autores são citados segundo o modelo das normas da ABNT (sobrenome seguido de data), embora o livro não apresente uma bibliografia final, o que impede que o leitor possa identificar o texto que está sendo citado. O objetivo central dessa obra consiste em discutir como os sonhos, no sentido de desejos e projetos de vida, são importantes na vida das pessoas. Para mostrar essa importância o autor propõe fazer uma “análise aberta, livre e crítica sobre o funcionamento da mente de quatro personagens que construíram belíssimos sonhos e que fizeram outros sonharem” (p. 17): Jesus Cristo, Abrahan Lincoln, Martin Luther King e ele próprio, Augusto Cury. Reafirmando os princípios cristãos, o livro repete a característica própria das obras de autoajuda, uma vez que apresenta modelos de conduta e de comportamento que devem ser seguidos por aqueles que almejam a felicidade e o sucesso.

Casais inteligentes enriquecem juntos, de Gustavo Cerbasi, é o tipo de obra cujo caráter injuntivo é revelado no próprio título, uma vez que defende o princípio de que o sucesso financeiro de um casal se dá na medida em que há um planejamento comum traçado pelos dois parceiros. A família é tratada como uma sociedade que deve fazer investimentos no mercado imobiliário e financeiro para garantir a si uma boa qualidade de vida e oferecer a seus descendentes condições de fazer crescer o patrimônio.

O livro tem um enunciatário claramente constituído, que corresponde a casais que pretendem optar por uma melhor estratégia de gerenciamento de suas finanças. Não se trata, entretanto, de qualquer casal, pois o modelo é sempre o casal heterossexual que eventualmente terá filhos, embora se possa até considerar que um casal homossexual pode se valer dessas lições para aplicar seus bens.

O caráter da juventude dos parceiros também é acentuado na construção da imagem do enunciador do texto, pois se expressa por meio de uma linguagem dinâmica, moderna, desprovida de arcaísmos e de elementos lexicais incomuns ou complexos. Por se tratar de um texto que fala sobre economia, seria de se esperar que aparecesse o jargão econômico,

mas isso não acontece, pois a linguagem utilizada é sempre aquela empregada no cotidiano da comunicação e, nos raros momentos em que algo incomum é apresentado, segue-se uma explicação em nota de rodapé para o leitor. A imagem de juventude da voz da enunciação acentua-se quando, na orelha da contra capa do livro aparece uma foto do jovem autor, Gustavo Cerbasi, seguida de um mini-curriculo para justificar o saber e o poder-dizer, uma vez que ele é um mestre em economia pela FEA/USP. O discurso dessa orelha da contra-capa é o da competência do dizer e o da auto-imagem do sujeito que enuncia.

Do ponto de vista de sua organização interna, o livro vale-se de tabelas simples que visualizam situações específicas de ordem financeira. Além disso a discussão em torno do sucesso financeiro do casal é apresentada na forma de capítulos que discutem diferentes temas e esses capítulos são distribuídos em três diferentes partes. Na primeira há uma discussão sobre o comportamento em relação às finanças e a descrição de diferentes perfis financeiros de casais para que os leitores possam identificar no qual se encaixam. Na segunda parte é apresentado um planejamento de diferentes aspectos financeiros ao longo da vida do casal, em que se preveem comportamentos a serem seguidos durante o namoro, o casamento, a constituição da prole e, por fim, a educação desses filhos. Na terceira parte são abordadas estratégias para a conquista dos sonhos almejados e a proteção do que foi construído ao longo do tempo da vida do casal. Em resumo, pode-se dizer que o objetivo central da obra é ensinar ao seu destinatário uma forma de atingir a plena felicidade financeira, e conseqüentemente a felicidade pessoal, ao longo de sua vida.

No último livro da lista dos brasileiros mais vendidos, *Mentes perigosas*, o discurso dominante é o da psicologia aliado ao da criminalidade. O enunciador, que se identifica como psiquiatra especialista em distúrbios de comportamento, propõe examinar o perfil do psicopata que vive solto na sociedade, para fazer com que seus leitores possam reconhecê-lo e se proteger da ação desse tipo de pessoas, que são consideradas frias, perversas, sem sentimentos de culpa e que estão sempre dispostas a se aproveitar da boa vontade dos inocentes.

Empregando uma linguagem coloquial e dirigindo-se diretamente ao leitor em tom de conversas íntima, o livro é organizado em treze capítulos que poderiam ser agrupados em quatro partes mais gerais. A primeira consiste em descrever o comportamento e o perfil do psicopata para que se possa identificá-lo com maior precisão. A segunda, apresentar casos de ações desse tipo de indivíduos que tiveram exposição na mídia. A terceira propõe examinar as causas do comportamento dos psicopatas em que são discutidos os sentidos de moral, de justiça, de compaixão, a cultura e o instinto de maldade. A quarta parte corresponde à apresentação de um manual que instrui o leitor a saber como se comportar quando tiver algum envolvimento com um psicopata.

A apresentação dos doze livros que compõem a lista dos *best-sellers* brasileiros durante a primeira década dos anos 2000 é importante para se identificar de que falam e como abordam suas questões específicas. Propomos então é uma leitura semiótica da lista dos mais vendidos.

2. Uma leitura sociosemiótica da lista dos best-sellers brasileiros

Uma característica central da lista dos livros brasileiros mais vendidos consiste em que todas as obras ali elencadas voltam-se para as questões do tempo presente, isto é, às temáticas do mundo contemporâneo. Mesmo no livro de Gomes (2007), que aborda um fato histórico, a fuga da corte portuguesa para o Brasil, pode-se identificar o olhar do presente sobre o passado. O argumento básico a partir do qual a retomada do acontecimento é recuperada consiste em mostrar quais seus reflexos no momento presente, o que pode ser verificado em um dos aspectos explicitados ao longo de todo o livro, qual seja, o de que a manutenção da unidade político-geográfica do Brasil deveu-se à presença da corte portuguesa no país naquela época. Nesse sentido, portanto, pode-se falar de um discurso da contemporaneidade permeando as diferentes obras da lista.

Do ponto de vista discursivo, portanto, o que se pode dizer é que se instaura uma tensão entre o presente e o passado,

de tal forma que ora mais intensamente ora menos, o presente adquire um valor eufórico em relação ao passado. Esse valor, porém, não tem o caráter de positividade em oposição à negatividade, isto é, o passado não é disfórico, porque negativo, mas sim porque não é o termo do eixo semântico da oposição fundamental afirmado nos discursos. Esse aspecto, porém, não deixa de ser um tanto óbvio, uma vez que um discurso sempre reflete a visão de mundo do momento em que é produzido, ou reproduzido. A afirmação desse aspecto na lista dos livros mais vendidos, no entanto, serve para destacar a dimensão do foco sobre o momento presente.

O enunciador constituído pelas listas dos *best-sellers* dialoga com um enunciatário que tem o seu fazer, a leitura, impulsionado por um querer que coloca os dois em consonância. Pode-se dizer, portanto, que ambos, o enunciador e o enunciatário, projetados no texto das listas, buscam a compreensão do presente e, em consequência disso, sua identidade como sujeitos sociais. A busca pelo sentido do tempo e do ser do sujeito, instaurados então num espaço específico, o lugar de onde se fala, é a transformação narrativa mínima desse discurso.

Esse drama nodal encenado pelo texto lista é manifestado por um discurso que separa os diferentes livros que o compõem em ficção, não-ficção e exoterismo/autoajuda. Essa tipologização dos textos constrói-se a partir do pressuposto de que a ficção corresponde ao que é literário, a não-ficção ao que é resultado de pesquisa social histórica e filosófica e a autoajuda, ao discurso que discute comportamentos.

O que observarmos, entretanto, é a presença de um aspecto que perpassa todos os livros, que corresponde à reflexão sobre o presente. Por outro lado, pode-se perceber a autoajuda enquanto discussão sobre comportamentos não apenas como um tipo de texto, mas sim como um estilo. Na medida, portanto, que se entende estilo como o que é característica particular de um sujeito ou do discurso de um determinado período, a constatação a que se pode chegar é o que se está chamando de estilo autoajuda na contemporaneidade, isto é, o destaque para a questão comportamental. Nesse sentido, portanto, seria possível redistribuir as obras que aparecem na lista dos mais vendidos e chegar a uma outra divisão tipológica. Assim, na categoria de ficção seriam alocados os discursos que se inscrevem numa proposta estética, o que corresponderia aos textos de Veríssimo (s/d) e de Buarque (2003); na categoria não-ficção, o discurso que tem um projeto de investigação, que corresponde ao de Gomes (2007); na categoria de autoajuda/exoterismo, os que focalizam a individualidade e a crença, como é o caso de Luft (2003), Coelho (2003), Maior (2003), Varela (1999), Bonder (1998), Cury (2007), Cerbasi (2004) e Silva (2008).

Dentre os livros classificados como autoajuda/exoterismo, segundo a proposta acima apresentada, talvez pudesse ser feita alguma objeção quanto à inserção da obra de Varela (1999), mas o que justifica sua colocação nessa categoria deve-se ao que já foi apontado em sua apresentação, realizada no item anterior deste trabalho. O que procuramos mostrar foi que, embora o livro trate de uma questão de cunho social, o massacre dos detentos do presídio do Carandiru, em São Paulo, seu discurso focaliza os dramas pessoais por que passam diferentes presos que foram assassinados, bem como os do narrador. Isso significa que, mesmo que um fato social seja discutido, isto se dá por meio do focalização de histórias particulares de determinados indivíduos.

A apreensão dos sentidos produzidos pelo texto que corresponde à lista dos livros brasileiros mais vendidos, portanto, manifesta-se, no nível das estruturas discursivas, pelo tratamento de uma variedade de assuntos resultante de projeções actanciais, temporais e espaciais que organizam diferentes temas e figuras. Com relação às estruturas narrativas, verifica-se uma transformação central, aqui já apontada, que consiste estabelecer a relação conjuntiva entre o actante sujeito e o actante objeto (caracterização do tempo presente e de sua identidade), em que o primeiro é modalizado pelo querer saber. No nível das estruturas profundas a oposição central se dá entre o presente e o passado, assumindo este valor disfórico e aquele, eufórico. Do ponto de vista das pré-condições do sentido, os diferentes níveis do percurso gerativo de sentido desse texto refletem uma tensão entre presente e passado.

O exame que aqui é feito, porém, do conjunto dos textos que aparecem nas listas não responde à questão das razões pelas quais cada um deles está ali relacionado. Dizer que a lista manifesta uma preocupação central com o tempo e

o processo identitário não explica porque esses aspectos ganham destaque. Para responder a isso é preciso focalizar as condições de produção do discurso, e em relação a elas, especificamente, as relações interdiscursivas e intertextuais. Muitos são os trabalhos em sociologia, que analisam o comportamento dos homens das sociedades contemporânea na tentativa de compreendê-los. Bauman (1998), ao dialogar com Freud (1997), vai defender que, diferentemente do que afirmava o médico austríaco no início do século XX, o mal-estar pós-moderno (ou da sociedade contemporânea) não nasce da opressão, mas sim da liberdade. Segundo Bauman, é a multiplicidade de opções, impulsionadas pelo consumo, que leva o homem atual a um estado de tensão e de insegurança.

Para o autor, as transformações das relações sociais do mundo contemporâneo, resultantes das mudanças do capitalismo, alimentam o sentimento de incompletude, de falta, tão característico das pessoas que vivem nos grandes centros urbanos. As mais tradicionais instituições religiosas do Ocidente, tal como a Igreja Católica e a Protestante, perdem sua força hegemônica que determinava padrões de comportamento social e que se refletiam inclusive nas relações econômicas. O homem contemporâneo não repete mais os rituais das grandes Igrejas, nem pauta seu comportamento social pelos princípios dos discursos que sustentam essas mesmas instituições religiosas. Ele se vê inserido em uma sociedade que atinge a um grau mais sofisticado de tecnologia e de produção científica, que desmistificam padrões seculares de comportamento e de crença. Mas, em meio a um impulso crescente do consumo e ao fato de que a humanidade não consegue ainda explicar todas as coisas que existem, o que gera a insatisfação, a insegurança, o medo, o homem contemporâneo precisa de algo que amenize sua angústia. E é exatamente isso que ele irá buscar na literatura de aconselhamento, como afirma Bauman (1998).

Outro sociólogo que irá refletir sobre as considerações que Freud (1997) faz a respeito da formação do processo civilizatório é Giddens (2002). Seguindo uma linha de raciocínio próxima à de Bauman (1998), afirma que, ao examinarmos a sociedade contemporânea, perde força a interpretação que ressalta a culpa como consequência da civilização.

À medida em que a sociedade moderna cria nos indivíduos a afirmação de sua autonomia, de sua identidade, no consumo, isto é, na necessidade de possuir e consumir os bens oferecidos pelo mercado, a ideia de culpa fica enfraquecida. Ao desenvolver sua proposta de reflexividade da modernidade em relação à trajetória do eu, Giddens (2002) examina o livro *Autoterapia*, escrito por Janette Rainwater, com o intuito de mostrar a interferência do processo de mercantilização característica das sociedades modernas.

O que se pode perceber, portanto, é que a questão da autoajuda é objeto de exame para os autores que refletem sobre a constituição das sociedades contemporâneas. E quando se fala sobre esse tema, a ideia de consumo está ligada tanto às listas dos mais vendidos, quanto às razões que levam as pessoas a procurarem esse tipo de literatura. Quer seja um fenômeno ligado à própria ordem econômica do capitalismo, quer um reflexo dos desejos dos indivíduos que vivem nas sociedades modernas, a autoajuda passa a ser um objeto factível de exame, pois é fruto do momento atual.

A lista dos livros brasileiros mais vendidos, portanto, tem o componente temporal e individual destacados exatamente porque essas são questões centrais para o homem contemporâneo que vive numa sociedade marcada pelo impulso do consumo e da valorização desse mesmo consumo. Nesse sentido, o homem contemporâneo vive em constante situação de falta e isso implica uma instabilidade no processo de identificação. Resta examinar, por fim, que modalidade linguística é predominante nessas obras mais vendidas. Isso é o que tentaremos realizar no próximo item deste trabalho.

3. Modalidade linguística dos livros mais vendidos

De acordo com a tradição dos estudos de Labov (2008), a mudança linguística decorre da origem de uma variação, da difusão e da propagação dessa mudança e de sua regularidade. Ocorre, porém, que, ao examinar esse problema em

seus diferentes trabalhos sobre a língua inglesa, o autor voltou-se sempre para o contexto de fala da língua. Como o objeto deste trabalho é o texto escrito, não cabe aplicar propriamente os princípios sociolinguísticos tal como os propôs Labov, uma vez que nele estão em discussão elementos fonéticos e fonológicos. A língua escrita sofre mudanças num processo muito mais lento que a fala, exatamente por seu caráter de registro que permite a circulação da informação entre aqueles que a utilizam. Um sistema escrito muito instável é um problema, porque não é eficaz na transmissão das informações.

Embora se reconheça uma maior fixidez da modalidade escrita da língua e que os fatores de mudança a que está sujeita não sejam idênticos aos da fala, é possível perceber que a língua escrita muda em função de diferentes fatores. Os que aqui se pretende ressaltar são aqueles decorrentes da estratégia estilística do autor do texto e da época em que é produzido, qual seja, a contemporaneidade. O que se reafirma aqui, portanto, é um princípio sempre apontado por Labov, isto é, que toda mudança num sistema linguístico é sempre decorrente de fatores sociais.

Um dos recursos persuasivos dos livros brasileiros mais vendidos é a proximidade com seu leitor. Por essa razão, a modalidade linguística neles empregada reproduz os padrões de uso da língua falada. O propósito deste item do trabalho consistirá em observar quais as formas linguísticas empregadas pelo enunciatário dos livros brasileiros mais vendidos para indicar essa proximidade com seu leitor.

Na crônica de Veríssimo, por exemplo, em que há a exploração de diferentes situações de registro escrito de situações de fala, o uso de certas expressões características da modalidade contemporânea do português brasileiro é muito comum. Na crônica chamada “Trapezista”, por exemplo, um marido fala ao telefone com sua esposa para tentar convencê-la de que o sujeito que aparece na foto de um jornal, abraçado a duas mulheres, num baile de carnaval, não é ele, mas alguém muito parecido com ele. O leitor só “ouve” a voz do marido que se comunica pelo telefone, mas não a voz da esposa com quem ele fala. Valendo-se da técnica da encenação de um diálogo imaginário, o enunciatário simula reproduzir o discurso do marido que, ao se trair nas justificativas para a esposa, fica cada vez mais desesperado com aquilo que não está diretamente reproduzido da fala de sua mulher. O leitor identifica a argumentação da esposa irada pela fala do marido desmascarado pelo jornal.

Nessa crônica a primeira armadilha de linguagem em que cai o marido já aparece no início de sua fala:

(1) Querida, eu juro que não era eu. Que coisa ridícula! Se você estivesse aqui – Alô? Alô? – olha, se você estivesse aqui ia ver a minha cara, inocente como o Diabo. O quê? Mas como, ironia? “Como o Diabo” é força de expressão que diabo. Você acha que eu ia brincar numa hora desta? (p. 27)

A primeira denúncia de que estava mentindo para a esposa ocorre na comparação que o marido utiliza para caracterizar a si próprio: “inocente como o Diabo”. Essa construção coloca no mesmo nível elementos contrários, isto é, a imagem do Diabo nunca está associada à inocência, o que, como identifica a esposa, cria a ironia. Para desfazer essa ambiguidade o enunciatário recorre a um uso da expressão “que diabo”, que, no registro do português falado no Brasil, expressa uma admiração mais ou menos equivalente a “ora essa!”. E o uso que ele faz dessa exclamação, no momento em que explica o sentido de “como o Diabo” para a esposa, reforça seu argumento. Ao leitor cabe observar uma diferença. Quando se trata da expressão propriamente dita, a palavra “diabo” aparece grafada em minúscula; quando se trata da figura diabólica, em letra maiúscula. Essa comunicação se dá entre o enunciatário da crônica e seu enunciatário, pois o que cria o humor do texto que tenciona sustentar uma mentira é exatamente essa diferença de instâncias enunciativas. Há um enunciatário interno (o marido) que fala o tempo todo com um enunciatário interno (sua esposa); há um enunciatário do texto crônica propriamente dito (a imagem de autor) que está em interlocução com seu enunciatário explícito (o leitor). Esse jogo de vozes é responsável pela produção de sentido do texto.

Cabe apontar nesse mesmo texto outra construção bastante característica do português falado no Brasil, qual seja, o uso

da locução verbal com auxiliar “ir” no lugar da forma do futuro do pretérito. Ao dizer “você (...) ia ver minha cara” ou “você acha que eu ia brincar numa hora dessas?” ocorre o registro de um momento de referência futuro em relação ao passado, por isso “ia ver” e “ia brincar” são duas formas verbais equivalentes a “veria” e “brincaria”.

Em *Budapeste*, a narrativa constroi-se como um ato de fala. O narrador é um enunciatário que produz seu discurso como se estivesse conversando com alguém que está a seu lado e não escrevendo. Seu interlocutor é materializado nas escolhas lexicais que realiza, na colocação pronominal, nas frases curtas, na forma como reproduz a fala das personagens, como se percebe no seguinte trecho do livro:

(2) E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro (BUARQUE. 2004: 31)

A modalidade de língua empregada por Gomes (2007) é a coloquial. Embora aponte para o caráter de livro-reportagem do texto, vale-se de estratégias que visam a uma maior proximidade com seu leitor. A principal razão alegada é a de que, para atingir um número maior de pessoas e contar-lhes determinados fatos da história brasileira, deve expressar-se por meio de uma linguagem acessível, despojada dos jargões acadêmicos e do vocabulário incomum. Isso se vê refletido, principalmente, em dois aspectos. O primeiro deles pode ser observado em (3), logo abaixo:

(3) Imagine que, num dia qualquer, os brasileiros acordassem com a notícia de que o presidente da República havia fugido para a Austrália, sob a proteção de aviões da Força Aérea dos Estados Unidos. Com ele, teriam partido, sem aviso prévio, todos os ministros, os integrantes dos tribunais superiores da Justiça, os deputados e senadores e alguns dos maiores líderes empresariais [...]

Provavelmente, a primeira sensação dos brasileiros diante de uma notícia tão inesperada seria de desamparo e traição. Depois, de medo e revolta.

E foi assim que os portugueses reagiram na manhã de 29 de novembro de 1807, quando circulou a informação de que a rainha, o príncipe regente e toda a corte estavam fugindo para o Brasil [...] (GOMES. 2007: 31)

O que observamos no trecho acima reproduzido, que corresponde ao início do primeiro capítulo do livro, é o tom coloquial da escrita. O verbo no imperativo que abre o primeiro parágrafo faz uma remissão direta ao interlocutor. E a comparação que insere o fato é uma estratégia que leva o leitor a refletir sobre o significado de uma fuga do centro do poder representativo de uma nação.

Mais adiante, nesse mesmo capítulo, o enunciatário propõe uma pergunta (Por que o rei fugia?) e, logo a seguir, num tom didático explicativo, diz: “Antes de explicar a fuga, é importante esclarecer que, nessa época, o trono de Portugal não era ocupado por um rei, mas por um príncipe regente” (p. 33). Esse didatismo corresponde ao segundo aspecto de aproximação com o leitor de que se falou acima. E ele pode ser observado ainda quando o autor explica uma palavra mais técnica, como é o caso de *porfiria variegata*⁴, nome da doença da rainha Maria I, de Portugal, e do rei George III, da Inglaterra. Ocorre também toda vez que atualiza os valores da moeda da época aos atuais para que os leitores tenham a exata noção de quanto significou o gasto da época⁵.

4 Segundo Gomes (2007, p. 38), trata-se de “doença hereditária de sintomas semelhantes aos da esquizofrenia e da psicose maniaco-depressiva, atualmente conhecida como transtorno bipolar de humor”.

5 Ao falar, por exemplo, da quantidade de ouro que saiu do Brasil ao longo do século XVIII, Gomes (2007, p. 59) afirma: “O historiador mineiro Pandiá Calógeras calculou em 135 milhões de libras esterlinas o valor desse metal enviado para Portugal entre 1700 e 1801. Em moeda atual, seria o equivalente a 7,5 bilhões de libras esterlinas ou 30 bilhões de reais”.

O mesmo procedimento didático da explicação de vocábulo supostamente desconhecido aparece em Coelho (2003), mas, diferentemente do caso apontado em Gomes (2007), parece que, para o autor de *Onze minutos*, o motivo para a explicação da palavra é outro, conforme se pode observar em (4).

(4) Roger a viu dançar em uma boate que visitaram na véspera da viagem para a Europa, e ficou entusiasmado com a escolha – realmente estava diante de uma grande estrela para o cabaré Coligny, a bela morena de olhos claros e cabelos negros como as asas da graúna (um pássaro brasileiro, com que os escritores da terra costumam compara os cabelos negros) (COELHO, 2003: 41).

Nesse caso, o que se pode inferir é que a explicação colocada entre parênteses para a palavra “graúna”, que supostamente foi pensada por um suíço em busca de mulheres brasileiras para a prostituição na Europa, tem duas razões. A primeira, que o leitor brasileiro desconhece que a palavra designa um pássaro de penas negras e, mais que isso, que não sabe que Alencar assim se referiu aos cabelos de Iracema em seu romance; a segunda, que o leitor não é exatamente um brasileiro, mas sim um estrangeiro, tendo em vista que os livros de Coelho são traduzidos para várias línguas faladas no planeta.

O tom de conversa e o uso da linguagem coloquial e íntima também é marca do discurso de Luft (2003). Há um sujeito enunciativo manifesto pela forma do pronome de primeira pessoa do singular (eu) que se dirige a um enunciatário e que inclusive ficam amalgamados quando aparece o “nós” que os nomeia. Uma vez mais as escolhas lexicais são pertinentes à norma culta da língua, evitando-se, entretanto, expressões incomuns que necessitem de um conhecimento intelectual do leitor. *Perdas & ganhos* é, como vem explicitado no livro, a reprodução impressa de encontros entre mulheres, de palestras, de conversas de que participou a autora.

Em Cury (2005) a opção por evitar o registro mais formal da escrita talvez deva-se a um fato registrado no próprio livro, como se verifica em (5):

(5) Os membros da banca não sabiam que as grandes teorias, como a psicanálise de Freud e a teoria da relatividade de Einstein, foram produzidas fora dos muros da universidade. Não entendiam que tudo o que é sistematizado fecha as possibilidades do pensamento, contrai o mundo das ideias. Novamente a dor da rejeição tocou a alma de A.C. (CURY, 2005: 91)

O discurso anti-acadêmico presente na obra de Cury (2005) explica-se, portanto, pelo fato de suas ideias terem sido questionada por uma banca de professores universitários. Sua preocupação, portanto, em empregar uma variante mais coloquial da escrita deve-se ao fato de ele se dirigir ao público comum e, conseqüentemente, dar uma resposta àqueles que não foram capazes de reconhecer o valor “inovador” de seu trabalho.

Em outros autores, o tom coloquial evidencia-se na escolha que fazem de certas palavras para estabelecerem a interação com seus leitores. Vejam-se alguns exemplos em Cerbasi (2004):

(6) Alguns não podem ser cortados, mas certamente há “gordurinhas” nos gastos com supermercado, feira, energia ou água (p. 63).

(7) Alguns pais temem confiar recursos aos filhos adolescentes com receio de que cometam loucuras impensadas, como gastar além da conta com *hobbies*, namoro e “baladas” (p. 99-100).

“Gordurinhas” e a forma diminutiva de substantivo empregada na linguagem coloquial para indicar algo que é da ordem do excesso, mas não do exagero. O termo “balada”, por sua vez, é um estereótipo da linguagem do jovem. A “balada” é a festa contemporânea, onde os jovens se encontram para se divertir, “ficar” ou namorar. A escolha desses termos na construção do texto denota que o enunciatário previsto pelo discurso é alguém jovem, como foi apontado na caracterização da obra de Cerbasi (2004), na primeira parte deste trabalho.

Outros casos de emprego de termos e de construções coloquiais estão registrados nos exemplos abaixo, retirados da obra de Silva (2008):

(9) Vamos lá, faça um esforço e vasculhe os “arquivos” salvos em suas pastinhas mentais (p. 49).

(10) Mas uma coisa é certa: mais cedo ou mais tarde eles irão “aprontar” (p. 86).

Em (9) há o emprego de palavras com valor metafórico. Dizer que o cérebro humano contém “arquivos” e “pastinhas” é fazer uso da linguagem da informática, que diz respeito ao arquivamento de documentos escritos em Word. Em (10) a palavra “aprontar” ganha um novo sentido e pode ser considerada uma gíria própria do universo do jovem; além disso, a construção sintática do período aí reproduzida também é própria da linguagem coloquial.

Varella (1999), tal como é declarado na introdução de sua obra, propõe apresentar a reprodução da fala daqueles que vivem no presídio. Essa estratégia é uma forma de tornar o registro dos fatos mais próximo da realidade, de fazer com que o leitor entre em contato com a situação da criminalidade brasileira por meio da linguagem, como pode ser verificado no seguinte trecho:

(12) Passado um mês, um *truta* meu, o Batata, que roubava comigo, *fez um assalto de parceria com* o Zóio Vesgo. Na partilha, o Zóio *deu um chapéu* no Batata. Quando o Batata descobriu que tinha *tomado um banho na fita*, foi lá e deu três tiros nele; dois na cabeça, para ter certeza. O Águas Turvas nunca mais vi (p. 241).

No trecho (12), a presença das gírias “truta”, “dar um chapéu”, “tomar um banho na fita”, da transformação fonética em “Zóio”, ao invés de “olho”, e da estrutura sintática em “fazer um assalto de parceria com” é a forma de reproduzir o discurso do outro, isto é, do discurso do homem comum que vive nas celas do presídio do Carandiru. Dar voz a essas personagens é a maneira como o enunciativo procura fazer com que o leitor comum identifique traços de sua própria modalidade de fala representados na narrativa.

O que se procurou examinar neste item foram certas especificidades do uso da língua portuguesa escrita nos livros brasileiros mais vendidos que apontam para seu caráter contemporâneo, isto é, utilizar uma representação da escrita mais próxima à língua falada pela população brasileira. Por outro lado, apontou-se para o efeito de proximidade que essas escolhas propicia. Na medida em que o enunciativo utiliza a mesma modalidade de língua de seu enunciatário, coloca-se no mesmo nível dele e pode, assim, manipulá-lo, tal como a semiótica entende o termo, qual seja, levar o sujeito a aceitar um contrato.

Conclusão

Este trabalho teve como propósito apresentar um levantamento dos livros mais consumidos pelos leitores brasileiros como o intuito de, por meio de uma análise desses dados, chegar a uma caracterização desse leitor. O instrumental teórico-metodológico foi a semiótica francesa uma vez que acreditamos que essa teoria seja capaz de dar conta do processo de constituição do sentido de todo e qualquer texto de forma bastante fundamentada, fruto de um projeto coletivo que há muitos anos tem sido levado adiante por aqueles que acreditam em sua eficácia.

Além disso, pretendeu-se aqui foi mostrar como esses livros mais vendidos ao público leitor brasileiro são compostos por uma modalidade linguística bastante próxima ao padrão da fala do português brasileiro. Esse fato é decorrente não só de uma preocupação em facilitar o contato de um número bastante grande de leitores com as obras, mas também como consequência desse estilo autoajuda que vai se disseminando entre os diferentes textos publicados pelo mercado editorial brasileiro contemporâneo.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GREIMAS, A. J. e CURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola, 2008.

Referências Bibliográficas do Córpus:

BONDER, Nilton. *A alma imoral*. Traição e tradição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERBASI, Gustavo. *Casais inteligentes enriquecem juntos*. São Paulo: Gente, 2004.

COELHO, Paulo. *Onze minutos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CURY, Augusto. *Nunca desista de seus sonhos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

GOMES, Laurentino. *1808*. Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

LUFT, Lya. *Perdas e ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAIOR, Marcel Souto. *As vidas de Chico Xavier*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado*. Rio de Janeiro: Fontanar, 2008.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *As mentiras que os homens contam*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d.

_____. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, s/d.

ENTRE TELAS E PAPÉIS: A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

Ednize Judite Andrade da Silva MONTEIRO⁶

RESUMO: Temos tomado pintura e escrita, sob a lente da semiótica de base greimasiana e seus mais recentes desdobramentos, como objetos de análise, pretendendo não só identificar seus sentidos, mas também como eles foram construídos. Ao comparar a arte, mais especificamente a pintura, com a linguagem verbal, Janson e Janson (1996) afirmam que aquela estaria mais próxima, não da prosa do cotidiano, mas da poesia, que é livre para reestruturar o vocabulário e a sintaxe convencionais. Ainda enfatizam que, “como no poema, o valor da arte encontra-se igualmente naquilo que ela diz, e como o diz”. Entendemos que o efeito de sentido final de uma obra depende não só das estratégias discursivas do enunciador, mas também dos regimes de interação e manipulação relacionados com o suporte em que o texto é proposto. Neste trabalho, tecemos considerações sobre a construção do sentido em algumas obras de Anita Malfatti, considerada precursora da arte moderna no Brasil. A artista teria passado por três fases em sua carreira: 1911-1917, a de vanguarda (com obras contemporâneas às dos expressionistas alemães e às da primeira vanguarda norte-americana); anos 20 e 30, pintura intimista (distancia-se do experimentalismo); fase final, sobretudo no segundo pós-guerra (pintura ingênua e primitiva). Pode-se dizer que Anita teve uma trajetória inversa à de outros pintores. Articulamos nossa análise com dois textos de Mário de Andrade (um poético e um crítico) nos quais se discute o fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Anita Malfatti; Mário de Andrade; modernismo; análise semiótica.

Introdução

A linguagem reproduz a realidade. Isso se deve entender da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. Aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que o ouve apreende primeiro o discurso e, através desse discurso, o acontecimento reproduzido. (Benveniste apud Fontanille, 2008:16)

Parto da constatação de Benveniste sobre o papel mediador da linguagem para refletir sobre a nossa íntima relação com o mundo, cuja superfície, segundo Landowisk (2004), “se deixa fatiar em uma justaposição de imagens-figuras discretas, reconhecíveis e nomináveis, mas cujas significações cristalizadas constituem ao mesmo tempo um véu”. Descortinar véus cristalizados exige uma nova forma de olhar, ou melhor, exige que se reintegre “o ver na globalidade do sentir.”

Sinto o mundo e assim ele se apresenta: cores, sons, formas, texturas, cheiros, emoções... Interajo; mudo e sou mudada. Sou constantemente *convocada* pelas coisas do mundo. Nesse convívio, quem é sujeito e quem é objeto?

O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço do conhecimento procurará decompor. (Merleau-Ponty, 2006a: 84)

O acontecimento, ou melhor, o fenômeno, como objeto de estudo, é entendido de diferentes maneiras: para Kant, é o objeto de nosso conhecer, síntese de um contributo subjetivo e objetivo; é nitidamente diferente das coisas; para Hegel, é a manifestação do Espírito (qualquer realidade imaterial, superior à matéria e independente dela) na história; para

⁶ UFF - Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (doutoranda e bolsista da CAPES); CPEL - UE REALENGO II - Departamento de Língua Portuguesa; RUA DAS OPALAS, 213 - ROCHA MIRANDA; CEP: 21510-080; RIO DE JANEIRO; RJ; BRASIL. Endereço eletrônico: ednize@hotmail.com

Husserl⁷, é o aparecer das coisas à nossa consciência (Mondin, 1980). Dessa forma, não importa o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se dá (Cobra: 2002a).

Segundo Masini (2000), para Merleau-Ponty, a percepção é o campo de revelação do mundo, campo de experiência, não é um ato psíquico. A percepção é o campo onde se fundem sujeito e objeto. A noção de verdade em Merleau-Ponty seria um movimento em constituição, não um estado. Esse momento se constituiria na minha relação com o mundo, no meu campo perceptivo e o que caracterizaria a essência dessa verdade seria o mistério inesgotável. “Trata-se de revelá-lo.”

Segundo Mancini et al (2007), a abordagem tensiva compreende “a arena onde se estabelece a relação entre sujeito e objeto como sendo um campo perceptivo”⁸. O *conforto do conhecido* e o *impacto da novidade* (Mancini, 2007) dizem respeito à função percepção, do ponto de vista do sujeito. As modulações do campo de presença também podem ser analisadas a partir do polo actancial *objeto*. Nesse caso, há “dois regimes possíveis de conformação valencial do campo, que acabam por determinar dois grandes estilos de valores: os valores de absoluto e os valores de universo.”⁹

Encontro-me *entre telas e papéis*. Sou convocada a interagir com as telas **Mário de Andrade I, II e III**, de Anita Malfatti, articulando a análise com textos de Mário de Andrade (trechos de cartas endereçadas à amiga pintora e um trecho do “Prefácio Interessantíssimo”). Neste trabalho, procuro decompor, com o *esforço do conhecimento* semiótico, esse *tecido intencional* que é o sentir. Analiso esses objetos, representativos, direta ou indiretamente, do modernismo brasileiro, partindo das categorias de análise propostas pela semiótica plástica (Greimas, 2004; Floch, 1985) e integrando ferramentas de análise do sensível e do afeto, que regem os discursos, propostas por Zilberberg (2001, 2006) e Landowisk (2004). Termino por tecer algumas considerações sobre a constituição do ritmo na pintura (Teixeira, 2008a, 2009).

Do modo de olhar e da construção do sentido

Encontrei na semiótica de base greimasiana uma lente através da qual pude tecer considerações sobre os objetos observados: tela e texto. Ampliar a capacidade de observar, a partir de um modelo teórico consistente, é algo de fundamental importância para quem tem como tarefa diária despertar o leitor crítico, muitas vezes, apenas usuário de “véus cristalizados” no que se refere à leitura do mundo na busca de sentidos.

Se o objeto pode efetivamente adquirir sentido para um sujeito é, portanto, porque já deixou de ser o que é (ou porque talvez nunca se tenha reduzido a isso), pois para fazer sentido ao fazer *imagem*, é preciso antes de mais nada que, na extensão ou na duração, uma coisa se movimente, no mínimo em relação a ela mesma. Ou então, se não for o caso, a modulação que a fará diferenciar-se dela mesma, portanto, viver – como objeto de sentido - , deverá vir de fora. Da luz, por exemplo, que a tingem e a muda, ou de qualquer movimento externo que venha a animá-la, que a module. (Landowisk, 2004: 110)

Do objeto a ser buscado, enquanto actante de toda narratividade, a objeto fundido ao contemplador, temos uma quinada teórica muito bem sintetizada por Tatit:

⁷ O método fenomenológico, exposto sistematicamente e rigorosamente por Husserl, é constituído pelos princípios da *epoché*, da redução eidética e da redução transcendental. A *epoché*, ou redução fenomenológica, corresponde à descrição dos atos mentais de um modo que é livre de teorias e pressuposições; desconsidera-se todo o conhecimento prévio em torno do fenômeno estudado. A *redução eidética* consiste na busca dos componentes básicos que garantirão a um objeto o seu significado; encontra-se o invariante, a essência (*Wesensschau*) que é apreendida pela intuição (*Anschauung*). A *redução transcendental* *questiona a existência mesmo da consciência que elimina o que a ela é dado e se dirige a sustentar sua pureza intencional* (TRIVIÑOS; p.44). Assim, o fenômeno é reconduzido à consciência para um questionamento.

⁸ Arena perceptiva; Cf. Merleau-Ponty, Maurice. O campo fenomenal. In: *___Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3.ed., São Paulo: Martins Fontes, p.83-99, 2006a.

⁹ Os valores de absoluto são criados em decorrência de um regime de exclusão-concentração e são aqueles cujo domínio do foco acarreta uma propensão para a unidade, para a concentração, sendo, portanto, “uma grandeza definida por sua tonicidade e exclusividade”. Já os valores de universo tendem à universalidade, ou seja, à expansão e são formados a partir do regime de participação-expansão. (Mancini, 2007: 301-302)

A semiótica apresentou-se sempre como disciplina fundada num arcabouço teórico de grande envergadura. Desde seus primeiros modelos, lançados por Algirdas Julien Greimas no final dos anos 1960 e início da década seguinte, já se previa uma investida de longo alcance, que foi se confirmando à proporção que ampliava o objeto de estudo. Dos enfoques lexicológicos e das abordagens meramente narrativas, o “projeto de ciência” concebido pelo grande semioticista tomou a forma geral de estratos gerativos do sentido, infletiu do núcleo da ação para o núcleo da paixão, adotou a tensividade como parâmetro para a análise do universo sensível e reuniu talvez os primeiros critérios consistentes para uma descrição estética. (Tatit, 2001:11)

A semiótica, segundo Fiorin (2008: 142), tem por objeto “o estudo da produção e da interpretação dos discursos manifestados em textos” e analisa, assim, a significação, veiculada por qualquer plano de expressão. Recentemente, essa ciência vem teorizando sobre a dimensão do sensível (Semiótica das Paixões e Semiótica Tensiva). Tais estudos tentam suprir a necessidade de uma teoria geral do texto.

Tatit, em suas análises, adota o modelo semiótico desenvolvido por Greimas, com os desdobramentos “no campo das investigações tensivas onde operam as instabilidades passionais e oscilam os valores *fóricos* antes que se convertam em objetos, modalidades e ideologias.” (Tatit: 2001:17). Propõe, contudo, uma revisão do nível fundamental ou profundo, que passa a ser caracterizado como “um plano de interações tensivas ou, simplesmente, como o *nível tensivo*” [...] (Tatit, 2001: 20), uma vez que estaria presente em todos os demais estratos do percurso.

A semiótica plástica se ocupa da “descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual. Trata-se, portanto, de uma semiótica de caráter geral do ponto de vista de seus fundamentos teóricos e de seus procedimentos metodológicos.” (Oliveira, 2004: 12). Segundo Greimas (2004: 92), a hipótese que preside as análises em semiótica plástica é a de se considerar os objetos plásticos significantes, devendo-se procurar compreender como o significante plástico significa e o que significa.

Contudo, para Zilberberg (2001), uma análise não pode prescindir da afetividade, enquanto “fenômeno de expressão”, já que os afetos seriam ‘as razões de nossas razões no discurso’. O autor desenvolve, assim, “uma teoria sobre a constituição rítmica dos textos” (Teixeira: 2009). Os estudos tensivos dão continuidade às preocupações de Greimas (1987, 1983) com o universo afetivo. A afetividade, que rege o inteligível, passa a ser o elemento central dos processos de significação. Segundo Mancini (2007), “os estudos tensivos propõem uma sintaxe que visa a dar conta dos movimentos e inflexões que servem de base para a construção discursiva”; por isso a noção de ritmo seria central nessa abordagem.

Do ritmo

Acelerações e paradas, continuações e rupturas são as alternâncias que constituem o ritmo em seu sentido mais essencial, aquele que permite falar que a vida e a linguagem se encontram na alternância entre o silêncio e a palavra, o branco do papel e o traço, que permite a entrada do sujeito no mundo do sentido. (Teixeira, 2010: 1)

Benveniste (1995), ao estudar a noção de ritmo na sua expressão linguística, afirma que seu sentido moderno resulta de uma especialização secundária: “forma”. Platão teria precisado a noção de “ritmo” como princípio do movimento cadenciado. A partir dele, tornou-se possível falar do “ritmo” de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, “de tudo que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados”. (Benveniste, 1995: 368-369) Salles (2002), ao estudar o efeito de *Fantasia* (1940), de Walt Disney, sobre o público, sentenciou que, após assisti-lo, fica “a estranha sensação de termos visto música e ouvido imagens.” Corroborando-se, assim, a afirmativa de Landowisk (2004: 102), para quem a “imagem incorpora um sentido musical, e a música, em contrapartida, constrói imagens.”

Teixeira (s/d) também colabora com essa discussão: “Fragmentar, instituir rupturas no mundo visível, no entanto, é deixar o sensível tocar-se pela inteligibilidade, vale dizer, pelo verbal que atravessa nossa relação com o mundo. É por isso que falamos de um quadro, é por isso que os pintores “ouvem o que um quadro ou uma forma visível lhes diz.”

Ritmo é direção. Ritmo diz: ‘Eu estou aqui e quero ir para lá’. É como o traço numa pintura de Paul Klee. Ele próprio diz: ‘O pai do traço é o pensamento. Como ampliar meus domínios? Acima deste rio? Deste lago? Desta montanha?’. Originalmente, ritmo e rio estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho que sua divisão em articulações. (Schafer, 1991:87 apud Salles, 2002)

O ritmo, segundo Zilberberg (2001), torna-se, assim, um dos destinos possíveis de um grupo de transformação ou de deformação. Sua definição tensiva é que o ritmo seria o resultado da incidência da tonicidade sobre a temporalidade. Uma vez que a subdimensão da tonicidade admite como fúntivos elementares a tensão: [tônico vs átono] e a subdimensão da temporalidade subsume três temporalidades, há três estilos temporais distintos: o tempo volitivo das direções, o tempo demarcativo das posições e o tempo fórico dos elãs, cada um desses tempos colocando à disposição dos sujeitos um jogo de valências operatórias, ou seja, comutativas: para o tempo fórico dos elãs, há: duração vs brevidade; para o tempo demarcativo das posições, anterioridade vs posterioridade; para o tempo diretivo das volições, há foco vs apreensão. Sendo assim, a relação do ritmo com a temporalidade mudaria de significação segundo o termo do paradigma do tempo que se acha selecionado.

A partir desses conceitos, podemos mostrar, por exemplo, que alguns textos manipulam o enunciário pelo esperado, pelo conforto do conhecido. Em outras palavras, quanto mais vezes uma situação entra em contato com o campo perceptivo do enunciário, mais previsível é sua relação com ela. Dizemos, neste caso, que a manipulação se dá predominantemente pela APREENSÃO, ou seja, o texto segue uma lógica implicativa (se ...então). Por outro lado, alguns textos nos manipulam pela surpresa, pelo estranhamento causado pelo desconhecido, pelo insólito ou imprevisto. Neste caso, seguem uma lógica dita concessiva (embora...), em que a percepção do enunciário é requisitada predominantemente pelo eixo do FOCO. (Mancini; Trotta; Souza, 2007: 298)

Parto, assim, da identificação das categorias particulares de análise, como as cromáticas (combinação de cores), eidéticas (relação entre as formas), topológicas (posição e orientação das formas e do movimento no espaço) e matéricas (efeitos obtidos com a materialidade) (Teixeira, 2009), as quais se concretizam sob a forma de oposições e contrastes. Ou seja, decompõem as obras em seus elementos constitutivos e procuro relacioná-los, na busca da explicitação do sentido produzido. Verifico também os regimes de interação e manipulação relacionados com o suporte em que os textos são propostos.

Mário por Anita; Anita por Mário

“Foi ela” – disse Mário de Andrade, referindo-se a Anita Malfatti – “foram seus quadros que nos deram essa primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos para mim.” (Malfatti, Dóris apud Greggio, 2007:7)

A arte moderna, que engloba as vanguardas europeias do início do século XX, vai refletir um mundo em crise. “O rompimento com os temas clássicos vem acompanhado na arte moderna pela superação das tentativas de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano.” (ARTE MODERNA, 2010). No Brasil, a arte moderna – modernista – tem como marco simbólico a produção realizada em torno e a partir da Semana de Arte Moderna, de 1922.

O “intelectual deve procurar ser uma pedra no sapato do seu tempo” (Rocha apud Freitas, 2011). Anita e Mário, cada um a seu modo, o foram. Longe de esgotarmos o dilema da contradição central do Modernismo, a saber, “ver o Brasil com os olhos livres, do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, porém com lentes fornecidas pelas vanguardas europeias”, por ora, concordo com Rocha ao afirmar que um autor de peso vale precisamente por não estar preso ao polo nacional ou ao estrangeiro. “Pelo contrário, a medida de sua grandeza consiste precisamente em oscilar entre os dois vetores, colocando-os em diálogo tenso e, por isso mesmo, produtivo.”

Dos atores: Anita e Mário

Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente; não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta. Escrevo pois para Você, grande e querido amigo, ai se eu pudesse consolá-lo, quanta felicidade para todos nós. (Malfatti, Anita apud Batista, 1989: 40)

Em 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil, ocorreu a exposição: “Anita Malfatti – 120 Anos de Nascimento” (CCBB de Brasília - 23/02 a 25/04; CCBB do Rio de Janeiro - 01/08 a 26/09), com 120 obras da artista plástica. Em 2004 (27/01 a 28/03), no Centro Cultural da Caixa, em São Paulo, já havia sido organizada a exposição: “Referencial Anita Malfatti”; uma retrospectiva com 90 obras, entre pinturas, desenhos e gravuras, com telas nunca antes exibidas (como *Época da Colonização*, objeto de discórdia entre Anita e Mário). Tais atividades só vêm corroborar a importância da artista plástica como precursora do movimento modernista brasileiro.

Anita Catarina Malfatti nasceu em São Paulo, em 1889; é considerada um “divisor-de-águas” na História da Arte no Brasil. Em 1912, foi enviada para a Alemanha, a fim de cursar a Academia de Belas-Artes de Berlim, após curto estágio em Dresden. Após a Alemanha, se dirigiu rapidamente a Paris e retornou ao Brasil, em 1914, quando realizou sua primeira exposição individual, na tentativa de uma bolsa para estudo no exterior¹⁰. Em 1917, após estudos feitos nos Estados Unidos, realizou outra exposição. Críticas feitas ao seu trabalho, como a de Monteiro Lobato – artigo conhecido como *Paranóia ou mistificação* – a teriam desestabilizado¹¹.

Segundo o próprio testemunho de Mário de Andrade¹², uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras teria vindo de Anita e de seus quadros. Do ponto de vista de sua biógrafa, Marta Rossetti Batista (1996) e de Greggio (2007: 12, 13), Anita teria passado por três fases em sua carreira artística: 1911-1917, a de vanguarda (“formação de linguagem expressionista própria e moderna”; com obras contemporâneas às dos expressionistas alemães e às da primeira vanguarda norte-americana); anos 20 e 30, pintura intimista (distancia-se do experimentalismo; “período de dúvidas”; “produção irregular”); fase final, sobretudo no segundo pós-guerra (pintura ingênua e primitiva; período de “paz consigo mesma”). Pode-se dizer que Anita teve uma trajetória inversa à de outros pintores. Mário de Andrade e outros desejavam vê-la ainda produzindo obras “modernas”. Ao mudar suas opções estéticas, Anita fora severamente criticada pelo amigo Mário em carta datada de 1º de abril de 1939:

[...] Não sei, Anita, sua carta contando suas idéias artísticas de agora me preocupou. Meio que não concordo com elas. Mas é tão difícil discutir arte com você, principalmente a sua arte! Você se encrespa logo, pensa que a gente tá querendo dar lição, quando se trata apenas de discutir ideias. Você fala que o artista é apenas um transmissor de beleza e que desejava ter um Debret e um Rugendas em casa pois está ‘querendo fazer um quadro com o sabor daquela gente’, como você mesma diz. Ora eu não concordo com isso, Anita. O artista não é ‘transmissor’ de beleza, é *criador*. Transmitir a gente pode transmitir, de-fato, em elementos alheios e sabor de outra gente, mas *criar* só pode ser com as próprias forças. Você é das pessoas que mais conhecem

¹⁰ Contudo, as bolsas foram suspensas em virtude da eclosão da 1ª Guerra Mundial.

¹¹ Há controvérsias quanto ao impacto dessa crítica no rumo que a artista resolvera tomar. Análise aprofundada sobre as relações de produção de sentido entre a pintura de Anita Malfatti e o texto crítico de Monteiro Lobato foi feita por Teixeira (s/d): “Pintura e crítica de arte: um caso de paixão.”

¹² Mário Raul de Moraes Andrade - 9/10/1893, São Paulo (SP) / 25/2/1945, São Paulo (SP) - Um dos expoentes do modernismo no Brasil. Músico, poeta, folclorista, crítico.

pintura no Brasil. Mas me parece que você se dispersa um pouco muito no meio desses conhecimentos. Quero dizer: em vez de fazer por si, você se propõe a fazer o que conhece. Faz e faz com muita habilidade, mas não é você e não é ninguém. É puro exercício artístico, bem feito, mas de qualquer forma, acadêmico: um saber aprendido de cor." [...] (Andrade, 1989:145)

Neste trecho, embora as qualidades do enunciário/narratório (Anita) sejam reconhecidas pelo enunciador: "Você é das pessoas que mais conhecem pintura no Brasil./ Faz e faz com muita habilidade" (manipulação por sedução), as divergências sobre o fazer artístico (transmissor de beleza vs criador; fazer por si vs fazer o que conhece; exercício acadêmico) são enfatizadas. O contrato fiduciário (fazer o sujeito crer que deve agir de outra forma, fugindo dos cânones acadêmicos) não foi aceito.

Das telas e dos papéis

Colonizado por signos, talvez até por palavras, ainda que não manifestado por elas, o mundo da pintura deve ser observado pelo analista como um texto, como um objeto de sentido, a ser descrito na relação entre suas qualidades visíveis e suas qualidades inteligíveis. (Teixeira, s/d)

O retrato – do latim *retrahere*, copiar – após ter sido utilizado no Egito, no mundo grego e na sociedade romana, com finalidades diversas (comemorativa, religiosa, funerária etc) afirma-se, na pintura, como gênero autônomo no século XIV. Muito utilizado nas academias e escolas de arte para o aprendizado do ofício e domínio da técnica, o retrato passa a ocupar lugar de destaque na arte europeia, atravessando diferentes escolas e estilos artísticos. No âmbito da pintura modernista brasileira, há uma profusão de retratos e autorretratos.

É através de uma das cartas de Mário de Andrade, nesse caso, dirigida à poetisa mineira Henriqueta Lisboa (11/09/1941), que ficamos sabendo da possibilidade de Anita ter feito, na década de 20, vários retratos de Mário (Ionta, 2007: 43). O escritor narra que, após a Semana de Arte Moderna, "ele e Anita perderam todos os alunos e tinham dias inteiros vazios, o que gerou uma convivência intensa entre eles".

Eu ia pro ateliê dela e como não tínhamos o que fazer ela fazia o meu retrato, muitas vezes tornando a me pintar sobre a tela em que eu já estava e ela reputava inferior. De toda essa retrataria, três ficaram: o primeiro, feito mesmo com intenção de retrato, creio aliás que anterior a 1922, muito ruim como pintura, mas curioso como época e como... [as reticências são do autor] como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites. Além desse, guardo um pastelzinho, mais croquis propriamente, mas que é de um flagrante, de uma expressividade desenhística e poética bem forte. Anita, por sua vez, guardou um que preferiu aos mais, um eu mais desiludido, mais "desmilingüido", já dos fins do nosso excesso de camaradagem e da fase aguda dos combates da arte. A camaradagem fora de fato excessiva, assim de dias inteiros de homem com mulher (Andrade, 1990: 52 apud Ionta, 2007: 43-44)

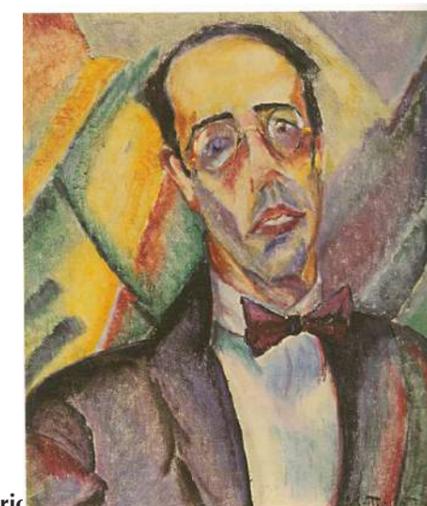
Optamos por apresentar uma análise comparativa de três dos retratos de Mário feitos por Anita: **Mário de Andrade I** - 1921/1922 – OST 51 x 41cm; **Mário de Andrade II** – 1922, carvão e pastel sobre papelão, 36,5 x 29,5 cm e **Mário de Andrade III** – 1923 - OST – 44 x 38cm. Articulamos a análise com um trecho do *Prefácio Interessantíssimo*.

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questões de moda. Belo da Natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodan do Balzac, Bethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da

natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (Andrade, 1974: 19)

Neste fragmento, temos um texto crítico "que é sempre um texto de sanção" (Teixeira, s/d). Há um destinador que manipula um destinatário/leitor na direção de dever apreciar os valores de uma arte de vanguarda, "deformadora da natureza". O enunciador, debruado em 1ª pessoa ("infiro"; "me"), assume o papel actancial de sujeito/crítico e contrapõe, em um nível profundo, natureza vs cultura. Figurativamente, se opõem "belo da natureza" e "belo da arte": a imutabilidade, objetividade e naturalidade da "natureza" vs a arbitrariedade, a convencionalidade e a transitoriedade da "cultura". O sujeito "grande artista" deve estar em conjunção com um saber fazer: "deformar a natureza", estando em sintonia com a libertação da arte de sua função de representar o mais fielmente possível a realidade; euforiza-se a distorção das formas. O "belo artístico" ainda é quantificado; será tanto mais belo quanto mais se afastar do "belo natural".

Um primeiro contato com as obras de Anita Malfatti, principalmente as consideradas de sua primeira fase, dá-se pelo estranhamento decorrente do jogo proveniente da exuberância de cores e formas. Se a artista, nas três telas aqui selecionadas para a análise, não chega a "deformar a natureza", também não se aproxima da representação acadêmica. Uma determinada cena em perspectiva nos parece algo muito real e evidente. O uso da perspectiva só fez parte da tradição pictórica a partir do Renascimento (Arcas et al, 2006: 6), para atender a um problema comum neste campo: a representação da profundidade. Já as vanguardas artísticas do século XX optaram por outros recursos, mais condizentes com seu conceito de arte: o espaço foi aplanado pelo uso da cor; distorcido nas composições ou geometrizado (Arcas et al, 2006: 11). É o que se pode perceber nos retratos de Mário I, II e III.



Mário de Andrade cm¹³

Nas três telas, num jogo de formas e cores, deixa-se entrever a figura masculina de frente. Em *MA I*, a face longa e ligeiramente inclinada contrasta com o volume e a extensão arredondada do peito, mas quase se integra ao fundo em sua sobreposição de cores. O preto esfumado do cabelo contorna a parte superior da cabeça, na tentativa de delimitar corpo e fundo. O resultado é um sobressair do contraste de luminosidade com o tom pastel expoente na testa e o mesclado de vinho e roxo próximo às demais partes da face.

Sobrancelhas bem delineadas e óculos sugeridos, numa recorrente relação entre retilíneo e curvilíneo, englobam os olhos (um desfocado e outro nítido), os quais se dirigem para fora do quadro. Entre o nariz retilíneo róseo e o queixo, ambos emergidos num jogo de sombreamento e diluição, sobressai a boca carnuda vermelha, iluminada por um

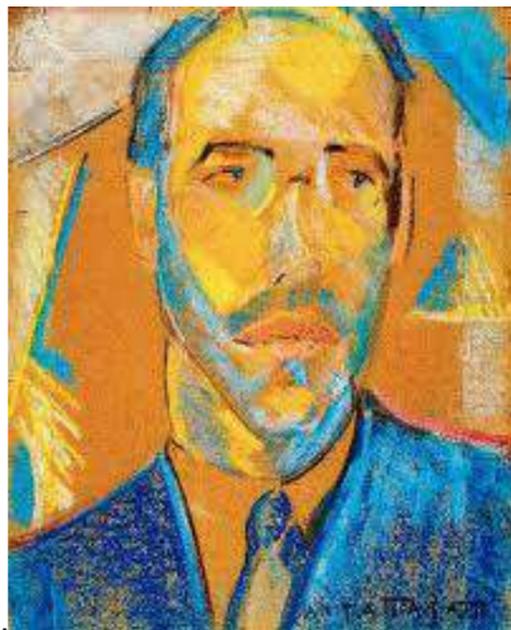
¹³ Disponível em: <http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-andrade/obra-mario-de-andrade-de-anita-malfatti,d641b1dc-aa5c-47ee-af64-2427bde4ac6b>

branco central e englobada pelo arroxeadado do buço e do resquício de uma barba.

As pinceladas ora contidas, ora soltas tentam integrar, no retrato, claro e escuro, verticalidade e diagonalidade, o arredondado e o pontiagudo. Assim, figurativamente, a gravata borboleta pousa no colarinho branco e sintetiza esses elos, os quais se projetam em todo o quadro. É assim também que insurge o peito branco matizado de verde e azul, englobado pelo volume do casaco, mesclado, à direita do observador de roxo, vermelho e verde, e, à esquerda, de tons de azul e de cinza.

O fundo, com faixas coloridas, contrasta com a serenidade da face. Um corte vertical contrapõe o lado direito do fundo e da figura (do ponto de vista do observador), em que se mesclam, respectivamente, as cores no fundo e no casaco, cuja gola desaparece, ao lado esquerdo, com contornos mais bem definidos (com exceção do olho).

O plano da expressão reforça as contraposições: a figura humana, com os óculos, a gravata borboleta e o terno são caracterizados pela uniformidade, centralidade, unidade e contenção; o fundo é caracterizado pela variedade, periferia, fragmentação e expansão. Podemos também estabelecer as correspondências com o plano do conteúdo: previsibilidade vs espontaneidade; equilíbrio vs instabilidade; rigidez vs flexibilidade e racionalidade vs afetividade.



Mário de Andrade n.º 1922, carvão e pastel sobre papelão, 36,5 x 29,5 cm

Em *MA II*, uma cercadura de linhas e faixas diagonais e paralelas, por vezes, inacabadas, sugerindo retângulos e triângulos, é interrompida acima pelo topo da cabeça da figura masculina e abaixo pelos ombros e pela extensão do tronco. Há quase que uma indistinção entre o corpo (face) e o espaço circundante num só contexto.

Quanto à posição e orientação das formas e do movimento no espaço (as categorias topológicas), nota-se, num corte vertical, a assimetria das formas. A figura masculina de frente ocupa a centralidade do quadro; quase que num esboço com os pastéis, deixa-se entrever. A face longa e ligeiramente inclinada quase se integra ao fundo em sua sobreposição de cores e diluição de contornos: dialogam o laranja e o amarelo do fundo e da face, contrapostos ao azul do terno.

O branco simula a incidência da luz.

14 Disponível em: <http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-andrade/obra-mario-de-andrade-ii-de-anita-malfatti,1f5e77eb-52ba-4a95-8cce-73ef920b298f>

Sobrancelhas delineadas e óculos sugeridos, numa relação entre retilíneo e curvilíneo, englobam os olhos, os quais se dirigem para fora do quadro. Entre o nariz e o queixo, ambos emergidos num jogo de sombreado e diluição, sugere-se uma boca carnuda englobada pelo esverdeado do buço e do resquício de uma barba. Tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, várias categorias de *MA I* são retomadas.

A formulação visual inquietante e provocadora, a ênfase no inesperado em relação à categoria cromática, o exagero na extensão da forma, instauram, no plano do conteúdo, um contraste entre *equilíbrio vs instabilidade*.



Mário de Andrade n.º 1922, carvão e pastel sobre papelão, 36,5 x 29,5 cm

Em *MA III*, mais uma vez, destaca-se a figura humana masculina de frente, mas ligeiramente situada à esquerda do observador. Cromaticamente, são utilizados os mesmos recursos na figura (face) e no fundo: luminosidade na parte superior e sombreado na parte inferior. A palidez da testa contrasta com o azul do terno e o laranja da gravata. Enquanto, em *MA I* e *MA II*, evidenciam-se os contrastes de volume, em *MA III*, a figura chapada ganha destaque.

Nas três telas, a figura humana, com os óculos, a gravata e o terno, é caracterizada pela uniformidade, centralidade, unidade e contenção; o fundo é caracterizado pela variedade, periferia, fragmentação e expansão. Podemos também estabelecer as correspondências com o plano do conteúdo: previsibilidade vs espontaneidade; equilíbrio vs instabilidade; rigidez vs flexibilidade e racionalidade vs afetividade.

Categorias	Plano da expressão contrastes	Plano do conteúdo contrastes
cromáticas	uniformidade vs variedade	previsibilidade vs espontaneidade
topológicas	centralidade vs periferia	equilíbrio vs instabilidade
eidéticas	retilicidade vs curvilicidade	rigidez vs flexibilidade
matéricas	contenção vs expansão	racionalidade vs afetividade

Tabela 1: Relações entre o plano de expressão e o plano do conteúdo em Mário de Andrade I, II e III.

Apesar de, numa figuratividade profunda, as telas apresentarem praticamente as mesmas possibilidades de contrastes,

15 Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/235/diversao_arte/expo_referencial_anita_malfatti.htm

nas diferentes categorias, é o regime de interação proposto ao enunciário que vai justificar o poder de sedução ou de repulsão de cada obra. O enunciador-produtor, no caso a artista, é quem escolhe os elementos que serão enfatizados e manipulados, tendo em vista os efeitos pretendidos. Em termos visuais, o enunciário-leitor percebe o conteúdo e a forma de modo simultâneo. Cabe ao analista, partindo do contrato entre enunciador e enunciário previstos, decompor o objeto em partes menores e depois reintegrá-las na totalidade que constitui. Enfim, “a análise segundo a perspectiva tensiva visa a determinar, entre outras coisas, de qual dessas estratégias de manipulação do enunciário o enunciador faz uso e, tanto mais, sob que regime de inflexões ela se desenvolve.” (Mancini; Trotta; Souza: 2007, p. 298)

Luz e cor equilibram as formas e dirigem o olhar do enunciário na direção de certas linhas (cf. Gombrich, 2008: 337). O olhar em *MA I e II*, dirige-se ao enunciário, convidando-o. Já em *MA III*, o olhar oblíquo parece fugir do enunciário.

Nas obras de Anita aqui observadas, enquanto o conteúdo é desacelerado pela construção figurativa (retratos de um homem: Mário de Andrade), o jogo no cromatismo exacerbado, nos quadros I e III, e a diluição, no II, mantêm a aceleração. Nas obras, a tonicidade (subdimensão da intensidade; força da tensão entre sujeito e objeto) incide nas cores e nos contornos, e rege a subdimensão da temporalidade.

Com esse exercício de análise, tentamos explicitar que a tonicidade, incidindo sobre o eixo da temporalidade, nos quadros de Anita Malfatti, criou uma tensão rítmica ao promover uma desaceleração, no plano do conteúdo, com as figuras masculinas, e uma aceleração, ora com a exacerbação das cores e formas, ora com a diluição, no plano da expressão. Mais especificamente, modula-se, inicialmente, a percepção pelo foco, pelo sensível, pelo estranhamento, pelo impacto, pelo andamento acelerado, mas o enunciador também dá os elementos para uma desaceleração: a definição da figura masculina (um estilo decadente é proposto – do acelerado para o desacelerado).

Considerações finais

Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa explicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas esta ‘parada’ do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento, fecho a paisagem e abro o objeto. As duas operações não coincidem por acaso [...] é necessário adormecer a circunvizinhança para ver melhor o objeto, e perder em fundo o que se ganha em figura, porque olhar o objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros. (Merleau-Ponty, 2006b: 104)

Parti da identificação das categorias particulares de análise, como as cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas (Teixeira: 2009), as quais se concretizaram sob a forma de oposições e contrastes: contenção vs expansão, no PE, e racionalidade vs afetividade, no PC. Segundo Floch (1985), observar os contrastes é o modo de considerar as qualidades plásticas, recusando a lexicalização ou a enumeração de motivos como formas de estudo do discurso plástico.

Verifiquei, em relação aos regimes de interação e manipulação, que Mário foi figurativizado como o intelectual que, para exercer plenamente a afetividade, deveria negar sua racionalidade excessiva.

As obras de Anita não encontravam, no homem comum da sociedade brasileira, o enunciário pressuposto: aquele que não busca na obra de arte um decalque da realidade, mas sim sua recriação. E, assim, as obras foram criticadas e até mesmo renegadas. Na atualidade, o valor artístico já prevê o fugir do lugar-comum, o inusitado; portanto, pode-se dizer, por exemplo, que as obras *MA I e II*, que antes manipularam o sujeito no ponto próximo do máximo da intensidade (pelo regime do foco), hoje já estariam próximas da extensidade, da intelecção (próximo do regime da apreensão).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. 1974. *Poesias completas*. 4.ed. São Paulo: Martins.

BATISTA, Marta Rossetti. 2006. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. Biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34, Edusp.

BENVENISTE, Émile. 1955. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: _____ *Problemas de linguística geral I*. 4.ed. Campinas, SP: Pontes.

CANCINO, Cristian Avello. Referencial Anita Malfatti. **ISTO É – GENTE**. Disponível: http://www.terra.com.br/istoegente/235/diversao_arte/expo_referencial_anita_malfatti.htm Acesso em: 02 fev 2011.

DARTIGUES, André. Introdução. In: _____. *s/d. O que é fenomenologia?* Rio de Janeiro: Eldorado.

DONDIS, Donis A. Elementos básicos da comunicação visual. / Técnicas visuais: estratégias de comunicação. In: _____. 1991. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, (cap.3 / cap. 6).

COBRA, Rubem Q. *Fenomenologia*. Disponível em: www.cobra.pages.nom.br Acessado em: 19/07/2002 a.

FLOCH, Jean-Marie. 2001. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral. In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, v.1.

FONTANILLE, Jacques. 2008. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. 1.ed. 1.reimp. São Paulo: Contexto.

GREIMAS, Algirdas Julien. 2004. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker. p.75-96.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. 2008. *Dicionário de Semiótica*. TRad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto.

GREGGIO, Luzia Portinari. 2007. *Anita Malfatti – Tomei a liberdade de pintar a meu modo*. São Paulo: Magma Cultural.

LANDOWSKI, Eric. 2004. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker. p. 97-112.

MANCINI, R., TROTTA, M., SOUZA, S.M. 2007. Análise semiótica da propaganda Hitler, da Folha de São Paulo. XIII Colóquio do CPS – *Atelier estratégias enunciativas em textos sincréticos*, p.292-304.

MASINI, Elcie F. S. 2000. Enfoque fenomenológico de pesquisa em educação. In: FAZENDA, Ivani (org.). *Metodologia da pesquisa educacional*. 6.ed. São Paulo: Cortez.

MONDIN, B. 1980. *Introdução à filosofia*. Problemas; sistemas; autores; obras. 9.ed. São Paulo: Paulus.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. 2004. As semioses pictóricas. In: _____(org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker. p.115-158.

SALLES, Filipe. *Imagens musicais ou música visual* - Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme ‘Fantasia’ (1940) de Walt Disney. Dissertação de Mestrado. PUC/SP, 2002. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/artes/musica3.html> ; Acessado em: 20 ago 2011.

TEIXEIRA, Lucia. 2008a. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. In: FIGUEIREDO, M.F., MENDONÇA, M.C., BRIATA, V.I.R. *Sentidos em movimento: identidade e argumentação*. São Paulo: UNIFRAN. p. 159-180.

TEIXEIRA, Lucia. 2008b. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). *Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural*. São Paulo: EDUC. p. 299-306.

TEIXEIRA, Lucia. 2009. O ritmo nos textos. In: *Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIN*. João Pessoa.

Zilberberg, Claude. nov 2010. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Trad. Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. In: *Estudos semióticos*, vol.6, n.2, p.1-13. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_czilberberg.pdf Acessado em 20 jan 2011.

Zilberberg, Claude. Junho de 2006. Síntese da gramática tensiva. In: *Significação: Revista brasileira de Semiótica*, n.25. São Paulo: Annablume. p. 163-204.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, s/d. (fotocópia).

TRIVIÑOS, Augusto N. S.. *Edmund Husserl. Vida, época, filosofia e obras de Edmund Husserl*. Disponível em: www.cobra.pages.nom.br Acessado em: 19/07/2002 b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2006a. O campo fenomenal. In: *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes. p.83-99. MERLEAU-PONTY, Maurice. 2006b. O corpo. In: *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes. p. 103-110.

ESPELHO DIÁRIO: UMA MULTIPLICIDADE DE IDENTIDADES

Eurídice FIGUEIREDO¹⁶

RESUMO: Este artigo tem como objeto de análise a obra *Espelho diário*, de Rosângela Rennó e Alicia Duarte Penna. Inicialmente foi apresentada como uma instalação multimídia: em vídeo, Rosângela Rennó lia os textos escritos por ela e por Alicia Duarte Penna. No livro, o leitor encontra os textos impressos e as fotos de Rosângela Rennó (*stills*). A proposta tem dois eixos de análise: a multiplicação das identidades da mulher e o estatuto da obra de arte na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: estatuto das artes plásticas; escrita das identidades femininas; tradução intersemiótica.

Apresentação

Este artigo pretende investigar algumas questões suscitadas pela obra *Espelho diário*, de Rosângela Rennó e Alicia Duarte Penna¹⁷. Originalmente uma instalação multimídia (2001),¹⁸ ela foi transformada em livro (2008), que é o que será aqui analisado. *Espelho diário* é uma tradução de *Daily Mirror*, título do jornal inglês bastante sensacionalista, e foi concebida pela artista plástica Rosângela Rennó que, durante 8 anos (1992-2000), coletou, em jornais brasileiros, notícias referentes a mulheres chamadas Rosângela, como ela. As notícias foram organizadas num diário-colagem pela artista, e recontadas, sob a forma de monólogos, por ela mesma e pela escritora Alicia Duarte Penna. Os oito anos da pesquisa foram condensados em um ano; como o título indica, tem a forma de um diário.

“Roteirizado, o diário foi gravado em um vídeo de 2 horas de duração, exibido em duas telas dispostas em ângulo, nas quais as imagens se desdobram em um caleidoscópio. Porém, ao contrário do caleidoscópio, o que elas pretendem no vídeo é reunir os múltiplos reflexos num único espelho” (Rennó, Penna, 2008). No vídeo, Rosângela Rennó atua como atriz, lendo os textos, ou seja, o aspecto performático do vídeo se perde no livro, onde só há os textos impressos e as fotos congeladas (*stills*).

O livro é uma espécie de making-em-off do vídeo, em que o diálogo entre a escritora e a artista durante o processo de elaboração do roteiro pode ser lido pelo leitor enquanto ele olha as imagens congeladas das Rosângelas. O livro é constituído de 133 pequenos textos ditos por uma personagem chamada Rosângela, além de um Introito e um Epílogo. No formato 21x16, o livro, grosso e pesado, fica sempre aberto e deve ser assim olhado: textos e imagens se alternam no livro, sempre em duplas (dois textos nas duas páginas abertas, duas fotos nas duas páginas seguintes e assim por diante).

Há 184 fotos de Rosângela Rennó, seja de corpo inteiro (30), seja de meio corpo (109), seja de parte de seu corpo (26). Há, ainda, 26 fotos de coisas ou animais: quarto da sequestrada (4), barraco (3), cadeira (3), texto na tela do computador (3), muro (3), boca do fogão (2), grades da cela da prisão (2), buquê de rosas vermelhas (2), boneca (1), cavalo (1), cachorro (1), praia (1), bordado (1), parte da bicicleta ergométrica (1). Há também 11 páginas pretas, que correspondem a situações de morte ou agressão extrema, como o do estupro. Em algumas das fotos, Rosângela tem o rosto coberto, seja por uma máscara (5), seja porque está de costas, de perfil ou com o rosto olhando para cima. Em geral ela usa roupas listradas, de *pois*, ou estampadas, em que mesclam o preto e o branco. Em algumas fotos ela usa calça vermelha, o que denota que ela sofre violência física, ou ainda blusa vermelha, mais associada à sedução.

Algumas personagens são mais recorrentes: há 11 mães; 9 mortas; 7 sequestradas; 6 namoradas de notável; 5 donas de casa, irmãs, presidentes (vice ou chefes) de alguma associação, colunáveis, delegadas; 3 feridas, sem-teto, secretárias, esposas; 2 menores, artistas plásticas, estupidadas, noivas, juradas, leitoras, funcionárias, moradoras, assaltadas, vizinhas,

¹⁶ Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF e Pesquisadora do CNPq. Endereço: Rua Dias de Barros 51/301 CEP 20241-020 Rio de Janeiro Brasil email euridicefig@gmail.com

¹⁷ As duas nasceram em Belo Horizonte em 1962 e se formaram em Arquitetura pela UFMG em 1986.

¹⁸ A instalação foi exibida no Brasil (S. Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Goiânia, Curitiba, Belo Horizonte) e em Portugal. Em inglês ela foi mostrada nos Estados Unidos e no País de Gales. Em francês, na França.

empresárias, golpistas, testemunhas, desportistas; outras 35 cujas profissões e/ou identificações que não se repetem. Vou abordar dois aspectos: a questão da multiplicação das identidades (que tem a ver com a própria concepção do trabalho de Rennó) e o estatuto da obra de arte na contemporaneidade (suas relações com o museu e suas múltiplas possibilidades de tradução intersemiótica).

Multiplicação das identidades

Para pensar esta questão, valho-me da ideia de Leonor Arfuch acerca da identidade nas diferentes formas de escritas de si na contemporaneidade. Ela parte da concepção de “um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter”. O sujeito, movido tanto pelo desejo quanto por motivações sociais, é capaz de auto-criação. Deste ponto de vista, as dimensões simbólica e narrativa são constitutivas. Não se trata só de relatos, ou de uma necessidade de subjetivação e identificação; trata-se, antes, de “uma busca consequente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento” (2010, p. 80).

A mídia apresenta cotidianamente esses retratos de sujeitos que têm uma vida pública efêmera, seres que nos penetram por alguns instantes, provocando em nós afetos de todo tipo. Assim, podemos ter com eles identificações passageiras, principalmente se eles possuem alguma coisa em comum conosco, como, por exemplo, o mesmo nome. Essa abertura ao outro, essa deriva do sujeito em formas de simulacro, essas fusões e identificações, são um desdobramento do nosso modo de vida extremamente midiaticado: não mais certezas de um sujeito único e racional, não mais a fé no cogito cartesiano, o sujeito da “altermodernidade” (Bourriaud, 2011) é disperso e disseminado.

A questão da multiplicidade e da permutação de identidades manifesta-se na própria sintaxe dos textos, que subverte as regras gramaticais tanto de gênero (“a homem”) quanto de número (“Rosângelas nasceu”). O Introito é a parte em que a questão do singular e do plural aparece de maneira mais surpreendente: ora o sujeito está no plural e o verbo no singular, ora ao contrário, o sujeito está no singular e o verbo no plural, o que provoca um estranhamento no leitor.

Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fossem várias. – Mãe é uma só, dizia aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos; ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódica, este singular plural.

Desde que desejara acima de tudo cair em si, Rosângelas pelejava para se ver no espelho, uma, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio (...). Não era um corpo e disfarces, não era uma alma e encarnações, não era um eu profundo e outros eus; corpos, almas, eus era elas sós: Rosângelas (Rennó, Penna, 2008).

O mesmo procedimento aparece no Epílogo:

(...) em se tratando de Rosângelas, não se trata de uma forma, mas de outras; não se trata de uma única, mas de muitas várias. Tão outras, que elas mesmas não existe nem em si, nem para si, mas somente fora de si. Tão várias, que, sendo impossível refleti-las, elas não existe nem mesmo defrente ao espelho, multidonas, caleidoscópicas, decompostas sujeitas; tão tantas, que não as alcançam os números nem os diários (Rennó, Penna, 2008).

Nos monólogos não existe ruptura de sintaxe porque cada vez só uma Rosângela fala. Assim, a questão da reduplicação aparece mesmo ao olhar as fotos da mesma mulher, muitas vezes em espelhamento, outras vezes com a mesma roupa, ou em situações parecidas. A repetição das imagens desnuda de maneira cabal o desejo de reproduzir a multiplicidade da(s) mesma(s) que são, ao mesmo tempo, outras.

Alguns dos monólogos colocam questões interessantes sobre essas identificações. A personagem da vestibulanda focaliza o tema da identidade ao longo das diferentes etapas de sua vida, desde a infância até o presente da enunciação.

O que você vai ser quando crescer? A pergunta vinha, e eu nem sabia que “ser” era uma pergunta, porque “ser” era aquilo mesmo: correr, chupar picolé, esperar a hora de o pai chegar. Depois, eu vi que uns seres eram diferentes dos outros: tinha os seres médicos, os seres freiras, os seres guardas. Depois, eu comecei a ter vontade de ser outra: princesa, borboleta... minhoca, não. Depois, eu descobri que a gente podia ser outra em cima do que era: em casa, eu falava alto, na casa da vovó, não; na rua, eu não queria dar a mão para a mãe. Depois, parecia que eu tinha virado outra mesmo. Tinha o soutien, tinha o absorvente íntimo, tinha o telefonema para esperar... E, depois, no fim disso tudo, tive de saber: eu vou ser administradora de empresas.

A sequência de “depois” sugere passagens cronológicas de sua narrativa, terminando com a escolha de uma carreira no vestibular. O “ser” contém uma questão ontológica que se apresenta de diversas maneiras: para a criança, ser é existir de maneira quase indiferenciada com os outros seres; mais crescida ela se dá conta das diferenças de papel social de “ser” (médico, freira, guarda); em sua fantasia, ela sente o desejo de se metamorfosear para “ser” outra coisa (princesa, borboleta, minhoca, não); já em outro momento ela percebe que seu comportamento não é o mesmo em todas as situações (ela é várias); finalmente, na adolescência se dá a verdadeira metamorfose, de criança para moça (soutien, absorvente), inclusive com a descoberta do amor (telefonema). A última frase remete para a realidade prática que envolve o próprio vestibular: ela opta pela profissão de administradora de empresas, o que desvela que “ser” não é realmente uma questão ontológica, “ser” é uma função social.

Outra passagem interessante é a da personagem chamada “a homem”, ou seja, de um transexual que discute o ser homem ou mulher: ele tem nome de mulher (corpo de mulher?), mas sua identidade sexual é de homem. Mais uma vez, a questão da identidade é problematizada já que a personagem é homem, sua identidade sexual e genérica está bem definida. Em termos relacionais, não houve problemas no seu casamento com a mulher. No entanto, ele é enviado para a cadeia, é punido por sua transgressão identitária, o que comprova que o “ser” (a identidade) é uma construção social.

Eta pataquada, sô! A mulher vive comigo um tempão. Não se queixa de nada. Não sente falta de nada. Só chia quando eu largo ela. Aí vai na justiça e pede o dinheiro da casa que eu vendi. Daí, os homens descobrem que eu não tenho nome de homem e vêm atrás de mim. Eu perguntei para eles: - “Que diferença isso faz? Ela não foi minha mulher? Foi, né?” Como é que eu estava passando por homem? Não estava, nada. Eu estava sendo. Os babacas! Me enfiaram aqui na cadeia! Será que eles acham que eu vou largar de ser homem aqui? Não vou, não, porque mulher eu não sou (Rennó, Penna, 2008).

Quando se estuda o tema do espelho a figura dos gêmeos é recorrente: aqui a questão da gemilidade também é contemplada: Rosângela e Rosemary são gêmeas e uma passa pela outra na hora de ir trabalhar (se prostituir?). “Eles nem reparam que uma não é a outra” (Rennó, Penna, 2008). Não há aqui conflito identitário entre as duas irmãs, elas são peças de uma máquina patriarcal em que não se notam as diferenças porque ambas desempenham o mesmo papel.

A artista plástica (a própria Rosângela Rennó?) se refere a três facetas de sua personalidade: a moleca, a profissional e a vampira. Por outro lado, a personagem da jurada coloca com clareza a pluralidade de aspectos de sua identidade, em que ela destaca, de um lado, os papéis sociais que desempenha (socióloga, esposa do presidente do sindicato, jurada que vai condenar ou absolver), de outro, o seu eu interno (o que eu penso?). O espelho serve de estratégia para questionar a sua identidade (corpo/alma): para tentar conceber sua identidade mais íntima ela se imagina nua, só “carne sobre os ossos”, ou seja, sem o aspecto externo que fixa sua identidade social. No entanto, nem diante do espelho, nem através do espelho (do outro lado, como a Alice de Lewis Carroll), nem nua, ela consegue se achar plena.

As pessoas querem nos condenar por sermos o que somos. Como se isso não custasse nada. Nada, isso tudo: ser um só, parecer o mesmo. E quando vem a dúvida? Você está andando pela rua e passa em frente a um espelho. Você bem sabe o que vai fazer e lá vai, cheio dessa consciência de si, mas de repente vem o espelho e desmancha tudo. Aquele corpo... aquele corpo, com aquela alma, sou eu? Ai, e se não fosse? E se não fosse

assim? Porque poderia, claro, não ser assim. Cada passo não é uma escolha? E não é cada escolha uma outra possibilidade posta fora? Eu, agora, aqui, sentada nesse banco. Vista de fora, a esposa dos Sindicatos Rurais de Pedro Canário. A socióloga. Uns olham e pensam: ela vai condenar o réu. Outros: ela vai absolver ele. E, vendo de dentro, meu Deus, o que penso eu? O que é que eu penso? Uma vontade de tirar a roupa, de ser uma carne sobre ossos e só: do outro lado do espelho, nada, exceto eu mesma, porque tudo se acabaria aqui, justo na pele, esse contorno definitivo, esse em si (Rennó, Penna, 2008).

O monólogo termina com a associação da pele, o contorno do corpo, com o “em si”: o em si (*en soi*), na filosofia existencialista de Sartre, designa as coisas materiais, totalmente submetidas às leis da contingência, e se opõe ao para si (*pour soi*), conceito que se refere ao ser do homem, provido de uma consciência que faz dele um ser particular, condenado à liberdade. Esta liberdade não é ausência de contingência ou de limites, mas uma possibilidade infinita de escolher. O em si é pleno de si mesmo, não existe vazio no ser, há uma perfeita adequação entre o conteúdo e o continente, não há nenhuma fissura. Como ele é fechado e opaco, “a inteligência fica entregue a uma espécie de impotência. (...) Se a consciência é para-si, opõe-se ao outro que não ela, opõe-se ao em-si” (Bornheim, 1971, p. 38). Ainda segundo Bornheim:

A interioridade da consciência apresenta, de saída, um caráter paradoxal; de fato, o *cogito* tem tal natureza que só tem ser desde que saia de si mesmo. “O ser da consciência não coincide consigo mesmo em uma adequação plena” (EN, p. 116¹⁹). Essa coincidência absoluta (...) é prerrogativa do em-si, do ser que é o que ele é; no em-si não há o menor indício de dualidade, a menor fissura por onde se possa introduzir o nada; ele é plenitude total, adequação absoluta, identidade sintética. E nisso tudo, o em-si patenteia-se em oposição ao para-si, que é reiteradamente definido por Sartre com a famosa fórmula hegeliana: a consciência “é o que não é e não é o que é”. A consciência não surge, portanto, fechada sobre si, totalmente adequada a si própria. (...) As coisas não têm interioridade, e justamente pela interioridade o homem se faz um ser-para-si. Vista de fora, a realidade humana aparenta ser meramente um em-si, mas, interiormente, ela se sabe consciência (Bornheim, 1971, p. 54).

Percebe-se na jurada uma sensação de desânimo, pois ela acaba por se ver como pura exterioridade, a despeito da consciência demonstrada por toda sua fala. Como ela tenta se ver pelo olhar dos outros, olhar que a coisifica, ela também se vê como puro em si. É o que Sartre chamou de para outro (*pour autrui*), representado na peça *Huis clos* pela célebre frase “o inferno são os outros”: para Sartre, o olhar do outro nos reifica, nos objetiva. No entanto, para Pierre Bourdieu, a situação não é igual para homens e mulheres. O olhar do homem coisifica o corpo da mulher (mas o inverso não é verdadeiro).

Assim, o olhar não é apenas um simples poder universal e abstrato de objetivação, como supõe Sartre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam (Bourdieu, 2010, p. 81).

Ao evocar as dúvidas que afetam a personagem ao se mirar no espelho nesta passagem, o texto nos remete ao conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, cujo narrador-personagem se vê num jogo de dois espelhos, “um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício” (Rosa, 1985, p. 67) e sua imagem lhe provoca horror. O espelho revela a alma que, no conto de Guimarães Rosa, é representada pela onça, ou seja, ele é uma projeção da consciência (do para si) em conflito porque o homem é “segredo em seu próprio ser”; “a consciência não passa de um vazio transparente que se alimenta de sua intencionalidade, e isso de um modo tão radical que o tema da intencionalidade ostenta uma dimensão ontológica” (Bornheim, 1971, p. 54).

O nome está no âmago do projeto de Rennó porque o nome confere identidade à pessoa, tanto interna quanto externa. Em algumas sociedades ditas primitivas o nome era secreto, porque revelar o nome era tornar-se vulnerável, ocultar o nome era uma forma de proteção. A artista plástica, ao ler e recolher notícias no jornal referentes a mulheres chamadas

¹⁹ EN se refere à obra de Sartre, *L'être et le néant* (Paris: Gallimard, 1953), tal como citada por Bornheim.

Rosângelas, como ela, se vê nelas, numa espécie de espelhamento de sua própria existência. A celebridade dessas Rosângelas, seja lá por qual razão, a atinge, abalando a sua identidade como unicidade, ela se vê multiplicada *ad infinitum* nesse espelho diário que a mídia nos projeta. Objetivadas pela imprensa, essas Rosângelas são puro em si, plenitude opaca, incompreensível. A fama que adquiriram – por alguns minutos – advém mais de fatos infames, para usar uma palavra empregada por Foucault em seus textos sobre pessoas que entraram nos arquivos judiciais devido a algum crime.

Tradução intersemiótica: o estatuto da obra de arte

Uma instalação multimídia raramente se encontra num museu, ainda que isto não seja impossível. No caso em questão, para suprir a lacuna da musealização da obra de arte, as artistas decidiram traduzir a instalação para outra linguagem, a do livro, que achata as possibilidades prismáticas que a obra tinha em sua manifestação primeira, mas que tem outro potencial de divulgação, de comercialização e, em última instância, de arquivamento de uma realização que só pode ocorrer em espaços determinados (galerias, museus ou outros espaços culturais). Nessa operação de transferência, Nicolas Bourriaud vê uma “prática de deslocamento que valoriza enquanto tal a passagem dos signos de um formato para outro” (Bourriaud, 2011, p. 141). Ele considera que uma *performance* realizada no passado e da qual “só subsistem documentação fotográfica e depoimentos, tem potencialmente o mesmo valor que uma escultura exposta nas salas de um museu” (Bourriaud, 2011, p. 84). Assim, numa situação de precariedade, novos tipos de contratos se constituem “entre duração física da obra de arte e sua duração como informação, alterando a base de certezas sobre as quais se apoiava até então o pensamento crítico” (Bourriaud, 2011, p. 85). Neste sentido, a obra de arte perde seu caráter terminal e passa a ser concebida como “um mero instante em uma cadeia, o ponto de acolchoamento que amarra, com maior ou menor firmeza, os diferentes episódios de uma trajetória” (Bourriaud, 2011, p. 105). A tradução operada por Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna de um suporte para outro comprova, como afirma Bourriaud em relação a outro artista (Armleder), “sua capacidade de se inserir em diferentes relatos e de traduzir suas propriedades; em outras palavras, seu potencial de deslocamento, que lhe(s) permite manter diálogos fecundos com contextos diversos. Em outras palavras ainda, sua radicantidade” (Bourriaud, 2011, p. 106).

Para Bourriaud, os artistas contemporâneos efetuam “atos de tradução”: eles procedem “por seleção, acréscimos e multiplicações”, organizando “os signos a fim de multiplicar uma identidade por outra” (Bourriaud, 2011, p. 50). Em outras palavras, com “o abandono dos limites disciplinares”, os criadores contemporâneos praticam uma arte radicante, conceito “que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor (Bourriaud, 2011, p. 20). Por seu caráter dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre o global e o local. “Ele define o sujeito como um objeto de negociações (Bourriaud, 2011, p. 50).

O “ato de traduzir invadiu o campo cultural: transposições, mudança de dimensão, constantes passagens entre diferentes formatos ou níveis de produção, diáspora de signos” (Bourriaud, 2011, p. 133). Embora isto não seja original nem totalmente novo, o fato é que no século XXI estes atos de tradução tendem a crescer exponencialmente, eliminando toda primazia de uma obra primeira, até porque, com a digitalização, toda ideia romântica de um criador aurático, isolado em sua torre de marfim, inspirado pelas musas, está ultrapassada.

Conclusão

Tanto em sua concepção formal quanto em sua concepção mais temática, *Espelho diário* é uma obra de arte que dá conta de preocupações estéticas e éticas da contemporaneidade. Ao buscar dar voz às Rosângelas que apareceram na

mídia, na maior parte das vezes porque foram vítimas de algum crime, perda ou acidente, as duas autoras exploram a questão da mulher na sociedade, suas identidades múltiplas e mutantes, suas indagações, seus sonhos e decepções.

Traduzida de instalação multimídia para livro, essa obra sinaliza as mudanças operadas no estatuto da obra de arte; deixando o espaço fechado do museu, a obra de arte se dispersa e se dissemina por vários locais. O radicante, tal como o concebe Nicolas Bourriaud, “assume a forma de uma trajetória, de um percurso” (2011, p. 53); como o radicante, essa pequena raiz que se instala ao longo de seu percurso ocupando territórios, a obra de arte contemporânea invade todos os espaços, dos museus às ruas, das galerias às livrarias. Essa errância está em consonância com a deriva e a multiplicação de identificações do sujeito, que se vê como outro (*Je est un autre*, já dizia Rimbaud) e que se abre, assim, à alteridade.

Referências Bibliográficas

Arfuch, Leonor. 2010. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro:EdUERJ.

Bornheim, Gerd A.. 1971. *Sartre*. São Paulo:Perspectiva.

Bourdieu, Pierre. 2010. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil.

Bourriaud, Nicolas. 2011. *Radicante*. Por uma estética da globalização. Tradução Dorothée de Bruchard. S. Paulo:Martins Fontes.

Foucault, Michel. 1992. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa:Vega/Passagens.

Rennó, Rosângela, Penna, Alícia Duarte. 2008. *Espelho diário*. Belo Horizonte:Editora UFMG, São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Rosa, João Guimarães. 1985. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira.

SOBRE AS PRÁTICAS DE LEITURA LITERÁRIA DE ALUNOS DO ENSINO MÉDIO: *Entre o tédio do cânone e a evasão do best-seller*

Gabriela Rodella de Oliveira²⁰

RESUMO: Em 2006, as Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (MEC/SEB, 2006) específicas para o ensino de literatura publicadas pelo MEC passaram a defender a formação de *leitores literários*, entendidos no sentido que Umberto Eco atribui ao *leitor crítico*, enfatizando a necessidade do ensino de uma *leitura literária*. Na contramão dessa orientação oficial, pesquisas de campo realizadas desde a década de 1970 (Rocco, 1981; Vieira, 1988; Leahy-Dios, 1995; Oliveira, 2008) apontam que no início do século XXI os professores de português continuam optando pelo tradicional ensino da história da literatura, com ênfase na biografia do autor e no contexto sócio-histórico dos movimentos literários, em detrimento da leitura efetiva das obras literárias. Nesse contexto, chama ainda a atenção o fato de os alunos serem considerados não leitores por seus professores e o fato de as leituras literárias por eles realizadas fora da escola serem desconsideradas em sala de aula. Tendo como foco a leitura dos adolescentes, apresentamos reflexões acerca das práticas efetivas de leitura literária dentro e fora da escola de quatro alunas do ensino médio público paulistano, a partir de dados coletados entre 2009 e 2010 (parte de *corpus* de pesquisa de doutorado em andamento). Para tanto, buscou-se analisar as práticas anárquicas de leitura literária (Petrucci, 1999), em sua maioria de *best-sellers* internacionais (Zilberman, 1984; Darnton, 1992; Meyer e Dias, 1984; Eco, 2008), dos alunos entrevistados, tendo como base a descrição de seus modos de ler.

PALAVRAS-CHAVE: práticas de leitura; leitura literária; ensino de literatura na escola básica; gênero *best-seller*.

Introdução

Publicadas em 2006, as Orientações Curriculares Nacionais do Ensino Médio (OCNEM) de Literatura destacaram o papel fundamental da seleção efetuada pelos professores dos textos a serem trabalhados em sala, além de terem salientado que a escolha de qualquer texto escrito, “popular ou erudito”, deveria levar em consideração o mesmo “crivo que se usa para os escritos canônicos: Há ou não intencionalidade artística?; A realização correspondeu à intenção?; Quais os recursos utilizados para tal?; Qual o seu significado histórico-social?; Proporciona o texto o estranhamento, o prazer estético?” (MEC/SEB, 2006: 57). O documento passou a defender, portanto, que diversos textos literários fossem levados para a sala de aula, desde que tenham qualidade estética, partindo do pressuposto de que eles serão lidos e trabalhados com os alunos, com vistas à formação de *leitores literários*, entendidos no sentido que Umberto Eco atribui ao *leitor crítico*.²¹

No entanto, em pesquisa de mestrado (Oliveira, 2008),²² cujo objeto foram as práticas de leitura de docentes de português, o perfil traçado da formação de professores do ensino médio da rede paulistana e de suas práticas de leitura e de ensino indica que, de modo geral, a maioria dos docentes em atividade naquele momento era oriunda de famílias de origem com baixos níveis de escolarização, havia tido pouco contato com o hábito da leitura em casa e representava a primeira geração de suas famílias a concluir uma escolarização de longa duração.²³ O contato com a literatura, em

²⁰ USP, Faculdade de Educação, área de Linguagem e Educação. Endereço de correspondência: Alameda Jaú, 150/112-A, CEP: 01420-000, São Paulo, SP, Brasil. gabirodella@usp.br/gabirodella@uol.com.br

²¹ Umberto Eco identifica dois tipos básicos de leitor: “O primeiro é a vítima, designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico, que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada” (Eco, 1989, apud MEC/SEB, 2006: 68). Segundo as OCNEM, o leitor vítima seria aquele interessado no conteúdo do texto, enquanto o crítico se preocuparia também com a questão formal. Nesse sentido, o principal objetivo do ensino de literatura deveria ser justamente fornecer as condições necessárias para que os alunos pudessem se tornar leitores críticos. Tal concepção de ensino de leitura literária tem sido defendida também por diversos pesquisadores franceses, como Verrier (2007), Rouxel e Langlade (2004), Baudelot e Cartier (1998) entre outros.

²² Palestra sobre os resultados da pesquisa foi apresentada no VI Colóquio de Professores de Metodologia de Ensino de Língua e Literatura, realizado em novembro de 2009 na UFMA, como parte do Projeto de Pesquisa “Disciplina da licenciatura voltadas para o ensino de Língua Portuguesa: saberes e práticas na formação docente”/PROCAD, do qual fazemos parte.

²³ Esse movimento ascendente foi constatado também em estudos feitos por Almeida (1991), Gatti et al. (1994), Paulino et al. (1999) e Batista

função de sua formação e de sua profissão, pareceu ser restrito aos clássicos escolares, a conteúdos relativos a sua prática de ensino e ao sabor do mercado.²⁴ Como consequência, a grande maioria dos professores ensinava literatura a partir de um modelo historicista de molde antigo, pautado pelo estudo das escolas literárias, da biografia dos autores e do contexto sócio-histórico da época, muitas vezes sem que a leitura efetiva dos textos literários fosse realizada pelos alunos ou sequer requisitada pelos docentes.²⁵

Além disso, constatou-se ainda uma tendência dos docentes de responsabilizar os estudantes e as respectivas famílias pela falta do “hábito de leitura” e pelo consequente fracasso do ensino de uma maneira geral, e de indicar a concorrência da “cultura de massa”, representada pela onipresença dos veículos de comunicação – principalmente a televisão e a internet –, como fator desestimulante a um modo de leitura que os alunos, segundo os professores, deveriam ser capazes de realizar – tipo de leitura que os próprios professores não pareciam praticar. Dessa maneira, cria-se e enuncia-se um discurso de que os alunos, os adolescentes e os jovens em geral não leem.²⁶ O mesmo padrão de aula e discurso sobre os alunos descrito na pesquisa de mestrado pôde ser verificado novamente durante exercício etnográfico realizado em uma escola estadual do bairro da Freguesia do Ó, zona considerada pelos professores da escola como periférica e de “classe média baixa”, entre outubro e dezembro de 2009, observação que é parte de nossa pesquisa de doutorado.

Sabemos que há um descompasso entre o que é proposto pelo documento oficial para o ensino de literatura e as práticas instituídas e perpetuadas nas salas de aula de português do ensino médio hoje. Uma aula de história da literatura não é uma aula de leitura literária. A simples indicação de leitura de uma obra, seguida da avaliação dessa leitura realizada por meio de um trabalho ou de uma “prova do livro”, não garante a leitura da obra pelos alunos. Mas, para além dessas questões, a identificação dos alunos a não leitores e a exclusão dos livros por eles lidos das discussões em sala de aula certamente não auxiliam na criação do suporte necessário para que os adolescentes construam seu percurso de formação como leitores literários críticos.

Em uma oficina de leitura e escrita que ministramos em estágio na Escola de Aplicação da USP em 2001²⁷, um aluno bem humorado que buscava escolher o livro que leria por obrigação para seu curso regular do 1º ano do ensino médio nos colocou a seguinte questão: “Qual o autor menos chato: Machado de Assis ou José de Alencar?” Por que Machado de Assis e outros autores do cânone nacional seriam de antemão identificados à chatice? Como, por que e para quê é ensinada a literatura na escola? O que leem, por que leem e como leem os adolescentes de hoje? Em função de tais questionamentos, entramos em campo entre outubro de 2009 e junho de 2010 para uma coleta preliminar de dados por meio de exercício etnográfico de observação de aula de literatura, aplicação de questionário sobre leitura aos adolescentes e entrevistas sobre suas práticas de leitura literária. A análise que apresentamos a seguir é, portanto, o início de uma pesquisa.

(1998), o que indica que grande parte dos professores que entra no campo continua sendo recrutada junto a grupos familiares para os quais ela representa a primeira geração a ter acesso a uma escolarização de longa duração.

24 78% apontaram os clássicos escolares entre suas leituras marcantes ou recentes; grande parte indicou também a leitura de um best-seller como último livro lido ou como livro que gostaria de ler, sendo que entre os autores citados como preferências estiveram presentes Paulo Coelho, Dan Brown e Augusto Cury.

25 Em recente Curso de Extensão Universitária “Leituras na escola: dimensões teóricas e práticas”, oferecido na FEUSP a professores da rede pública de São Paulo pelo Grupo de Pesquisa Linguagens e Educação, foi possível perceber que os docentes se sentem inseguros inclusive em relação às leituras que realizam de clássicos da literatura brasileira – como a de Machado de Assis, cujo “enfretamento” muitos “confessaram” não conseguirem realizar.

26 No entanto, pesquisa de larga escala realizada pelo Instituto Pró-Livro (IPL - Organização Social Civil de Interesse Público) durante os meses de novembro e dezembro de 2007, mostra que os índices de leitura cresceram no Brasil e que, entre os fatores que levaram a esse crescimento, estão a renda familiar e a instituição escolar: “A maior parcela de não-leitores está entre os adultos: 30 a 39 (15%), 40 a 49 (15%), 50 a 59 (13%) e 60 a 69 (11%)” [p. 13]. Muitos entrevistados afirmam que não leem ou não vão a bibliotecas porque “não estão estudando”, o que mostra a ligação da leitura com a escola, ou com “os estudos”, na percepção das pessoas em geral. O uso da biblioteca pública também parece estar relacionado à escola: sua frequência cresce (34%) nas faixas etárias de 5 a 17 anos e tem como objetivos principais pesquisar e estudar. E com relação à frequência da leitura de diferentes tipos de livros, os didáticos e universitários são os únicos lidos mais frequentemente (70%) que ocasionalmente (30%). A pesquisa, intitulada Retratos da Leitura no Brasil, contou com 5.012 entrevistas feitas a partir de um questionário com 60 questões e pode ser acessada no site www.prolivro.org.br.

27 O estágio foi realizado em cumprimento de créditos da disciplina de licenciatura Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, da Faculdade de Educação da USP.

Exercício etnográfico e questionários

Durante as aulas observadas, os alunos cumpriram as tarefas propostas pelo professor de português, ainda que tenham realizado outras atividades ao mesmo tempo. Leituras de catálogos de produtos e de revistas de moda, organização de fichários, audição de músicas com o auxílio de fones de ouvido e checagem de mensagens em celulares, organizações de festas, de saídas para o teatro, de compras, de viagens futuras, contorcionismos no meio da sala de aula, avisos de matrícula para cursos do SENAI, troca de informações sobre questões ou sobre a matéria que estavam copiando, muita inquietação e algum sono estiveram presentes em seu cotidiano na sala de aula.

Apesar de prestarem uma atenção dispersa ao que foi exposto pelo professor, os alunos pareceram interessados. Fizem perguntas sobre palavras que desconheciam, a maioria se propôs a resolver os exercícios e alguns chegaram a se oferecer para responder às questões na lousa. No entanto, quando questionados sobre a matéria dada, a maioria dos alunos respondeu que considerava o conteúdo “chato”, que não estudava pelo caderno e que não pretendia rever os conteúdos nele copiados.

O mais surpreendente, no entanto, foi perceber que os alunos, quando questionados, declararam-se leitores, indicaram seus livros preferidos, apontaram o último livro que leram e afirmaram sentir prazer com a leitura por várias razões, ao contrário do que nos afirmou seu professor de português. Em um dos dias em que estivemos em sala de aula, notamos que uma das alunas do 2º ano estava lendo o livro *O inquisidor*,²⁸ de Valério Evangelisti. A aluna havia emprestado o livro da biblioteca municipal e estava gostando muito da história. Na conversa, ela contou também que havia emprestado um outro livro de história policial, mas que, como nele havia cenas de sexo, sua mãe havia lhe ordenado que o devolvesse à biblioteca antes que a leitura fosse finalizada, o que a aluna lamentou, pois a “história era muito boa”.

Ao final do período de observação, foi pedido aos alunos dos primeiros anos do ensino médio que respondessem a algumas questões sobre leituras e livros. Do que denominamos de “opinião sobre a leitura”, procuramos aqui analisar as respostas dadas a duas questões: 1. Você considera a leitura de livros uma atividade prazerosa? Por quê? 2. Qual o último livro que você leu? Você gostou dele?

Das 28 respostas que obtivemos à enquete, 23 alunos responderam considerar a atividade de leitura algo prazeroso. Sobre essa questão, os alunos descreveram que sentiam prazer quando o livro “prendia a atenção”, quando se podia ler “sozinho”, quando o livro era “interessante”, quando existia “vontade de ler”. Além de indicar que o prazer “depende do livro”, os alunos responderam também que, por meio da leitura, “você pode sentir”, é possível “viajar”, “refletir sobre a vida”, “obter informações”, “ver o mundo com outros olhos”, “imaginar a história acontecer”, “esquecer dos problemas”, “melhorar o vocabulário”; afirmaram ainda que “se a história é interessante, você se empolga e vai até o final” e um dos alunos comentou ainda que quando lia não conseguia nem atender ao chamado da mãe.

Entre os livros mais citados pelos alunos esteve a saga *Crepúsculo*, série de quatro romances sobre um triângulo amoroso entre uma humana, um vampiro e um lobisomem, da autora norte-americana Stephenie Meyer (1973–), cujos três primeiros livros foram adaptados recentemente para o cinema. Os livros da saga – *Crepúsculo*, *Lua nova*, *Eclipse* e *Amanhecer* – foram os mais lidos pelos adolescentes. Em seguida, com três indicações, surgiu o livro *Anjos e demônios*, best-seller do também norte-americano Dan Brown (1964–), escrito antes de seu romance mais vendido, *O código Da Vinci*. Com duas indicações, apareceram *A cabana*, suspense do escritor canadense William P. Young (1955–), e *O aprendiz*, aventura maravilhosa infanto-juvenil do inglês Joseph H. Delaney (1945–).

28 Trata-se de romance ambientado na Espanha do século XIV, que tem como protagonista o inquisidor Nicolau Eymereich e como trama central o surgimento de aberrações ligadas a uma presença sobrenatural associada a uma sociedade pagã que o protagonista investigará.

Outros títulos que surgiram, todos apontados por apenas um dos alunos, foram: *O caçador de pipas*, do escritor e médico afegão naturalizado norte-americano Khaled Hosseini (1965–), *O senhor dos anéis*, do escritor, professor universitário e filólogo inglês nascido na África do Sul, J. R. R. Tolkien (1892–), *A droga da obediência e Marca de uma lágrima*, ambos do escritor brasileiro de livros infanto-juvenis Pedro Bandeira (1942–), *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1564–1616), *Leonardo da Vinci*, romance infanto-juvenil do autor e ilustrador inglês Steve Augarde (1950–), *O outro lado da meia-noite*, do escritor e roteirista norte-americano Sidney Sheldon (1917–), *O pequeno príncipe*, do escritor e piloto francês Saint-Exupéry (1900–), *Memórias de uma gueixa*, do autor norte-americano Arthur Golden (1956–), *O evangelho segundo o espiritismo*, do pedagogo e professor francês Hippolyte Rivail (1804–1869), cujo pseudônimo famoso é Allan Kardec, *80 anos de poesia*, antologia de poemas de Mário Quintana (1906–1994) e os livros *Diário de Lucilene*, *Poesias da vovó*, *Silicone XXI*, *Garotas são demais*, *garotos são de menos* e *Rota 69*, cuja autoria não pudemos recuperar. Em conversas com os alunos, quando questionados sobre os livros que haviam lido para a escola, muitos apontaram a leitura de *Dom Casmurro*. Um dos alunos lembrou-se ainda da leitura de *Capitães da areia*.

Como se vê, nas práticas de leitura dos adolescentes estão presentes em sua grande maioria os *best-sellers*, em geral estrangeiros, grandes sucessos de vendas. A saga *Crepúsculo* já alcançou a cifra dos 116 milhões; os exemplares de *Código Da Vinci* bateram os 80 milhões; Sidney Sheldon, há mais tempo no mercado, chegou a vender mais de 300 milhões de livros. Os alunos brasileiros, portanto, não estão sozinhos em suas escolhas. Mais à frente, procuraremos levantar o que seduz os jovens nesse tipo de literatura. Por ora, vale ressaltar que embora a leitura de *best-sellers* seja realizada tanto por professores como por alunos, ela não é discutida na escola.

Já dentre os cinco alunos que responderam não sentir prazer com a leitura, as causas apontadas foram: “não gosto”, “dá dor de cabeça”, “é um tédio” e “é perda de tempo”. Apenas dois alunos responderam que nunca haviam lido um livro. Evidentemente essa pesquisa preliminar, realizada por meio de duas questões colocadas aos alunos por uma “pesquisadora da Universidade de São Paulo”, que se propôs a observá-los em sala de aula, não pode ser considerada uma fonte para reflexões generalizáveis acerca da leitura de alunos do ensino médio da rede estadual da cidade de São Paulo. De qualquer maneira, uma rápida olhada na diversidade de títulos citados como *livros lidos*, todos fora do cânone escolar e em sua grande maioria dentro da categoria dos *best-sellers*, indica que provavelmente as leituras foram realizadas. Além disso, as diversas explicações sobre o que geraria o prazer da leitura também parecem indicar de que os alunos têm uma prática efetiva de leitura e uma opinião própria acerca dessa prática.

No entanto, se os alunos leem, por que os professores os identificariam como não leitores? Uma hipótese é a de que as leituras de livros que eles fazem por conta própria não seja considerada importante. Partindo desse pressuposto, poderíamos supor que os professores entendem como leitura literária digna de estudo e análise aquela de obras pertencentes a um certo cânone escolar e que identifica a classificada não-leitura de seus alunos a uma “crise da leitura de qualidade” (Petrucci, 1999). No entanto, se os professores admitem gostar de livros de autoajuda e de *best-sellers*, não seriam legítimas essas leituras também praticadas por seus alunos?

Outra hipótese seria a de que os professores não considerem a leitura efetiva de livros como algo que deva fazer parte das atividades de sua disciplina em sala de aula. Nesse caso, é possível que acreditem que sua obrigação como professores seria a de dar aos alunos informações sobre a literatura, tais como dados sobre a história da literatura (com o auxílio gráfico da “famosa linha do tempo”), sobre o contexto sócio-histórico em que determinados textos foram produzidos e sobre a biografia dos autores em questão, conteúdos, aliás, que podem ser mais facilmente avaliados do que a leitura de uma obra de literatura.

Muitas questões surgiram a partir do exercício etnográfico, da análise dos questionários e das conversas informais com os alunos: Por que eles escolhem determinados livros para ler? Onde os conseguem? Quando e onde costumam ler os livros que eles próprios escolhem? Trocam os livros entre si? Conversam sobre os livros que leem com os amigos? Gostam dos livros cuja leitura é pedida pela escola? Seus pais leem em casa?

As práticas de leitura de quatro adolescentes

Com as questões acima em mente, partimos para uma entrevista preliminar, realizada com quatro alunas que haviam respondido ao questionário em 2009 e que, em 2010, cursavam o segundo ano do ensino médio. A indicação das meninas foi circunstancial: as alunas já haviam apresentado seu trabalho de final de semestre no dia anterior e puderam ser dispensadas da aula pela professora. A decisão de darem a entrevista em conjunto foi das garotas.

A entrevista foi realizada no pátio da escola, durante o período das aulas. Sentadas todas do mesmo lado de uma mesa retangular, o grupo de amigas discorreu sobre suas práticas de leitura e sobre seus gostos literários. Em nenhum momento demonstraram a necessidade de corresponder a qualquer expectativa de nossa parte que pudesse estar relacionada à leitura de uma certa literatura talvez considerada legítima. Ao contrário, falaram abertamente sobre os livros que consideravam bons ou ruins, trocando empolgações, completando-se umas às outras e demonstrando capacidade de discernimento crítico para decidir o que lhes interessa ler.

Laura, 16, Laila, 15, Luísa, 15, e Jennifer, 15,²⁹ discorreram abertamente sobre seus modos de ler. Comentaram que gostam muito de computador, onde aprendem inglês por meio das traduções de músicas, vão atrás de informação quando necessária e conversam com os amigos, mas foram unânimes em afirmar que há “muita” diferença entre ler no papel e na tela, mesmo de um *notebook*, pois a leitura no computador “é mais chata” e “não é a mesma emoção” que a leitura do livro, “mais fascinante”. Dentre as causas dessa preferência está a possibilidade de dispor do corpo de modo confortável, de se acomodar como se queira para a leitura, inclusive enrolando-se em cobertores na cama quando está frio ou sentando-se na escada na frente de casa ao sol. Esse *modus legendi* (Petrucci, 1999) experimentado pelas entrevistadas vai ao encontro daquele descrito por Petrucci como recorrente a jovens leitores:

Em primeiro lugar, ele [o *modus legendi*] comporta uma disposição do corpo totalmente livre e individual; pode-se ler deitado no chão, apoiado na parede, sentado embaixo (note-se) das mesas de consulta, com os pés apoiados sobre a mesa (é esse o estereótipo mais antigo e conhecido), e assim por diante. Em segundo lugar, os ‘novos leitores’ recusam quase totalmente ou usam de modo impróprio, isto é, não previsto, os suportes normais de operação de leitura; a mesa, o assento, o tampo da mesa. Muito raramente apóiam neles o livro aberto, mas tendem, de preferência, a usar tais suportes como apoios para o corpo, para as pernas, para os braços, numa série infinita de interpretações diferentes das situações físicas de leitura [1999: 222].

No entanto, além das considerações acerca das posições físicas que um livro permite a seu leitor tomar, as meninas destacaram ainda o conforto que o papel traz aos olhos quando comparado à tela e a concentração que só o objeto livro de papel parece permitir. Luísa comentou que “no computador você se dispersa, porque tem um monte de coisa aberta: tem msn, tem Orkut, tem um monte de coisa que você pode mexer, além de ler o livro”, ao que Laila acrescentou: “quando você está com o livro, não tem ninguém para atrapalhar a sua leitura, você está tão ali focada que você... É como se você entrasse dentro do livro”, sendo complementada por Laura: “É como se a gente estivesse na história, ali, que a gente está lendo... Você pode imaginar... Esquece o resto que está em volta e imagina aquilo que está ali dentro”. Esse tipo de depoimento nos remeteu ao “Capítulo 1” de Italo Calvino (2003), introdução ao seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*, no trecho em que o escritor convida seu leitor de forma poética a deixar “que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido”, a escolher justamente a “posição mais cômoda”, a regular “a luz para que ela não lhe canse a vista” e a mergulhar em seu novo romance.

A descrição dos modos de ler das adolescentes nos levou a rever uma das hipóteses que havíamos levantado antes de irmos a campo, a saber, a de que os jovens já teriam desenvolvido maneiras de ler literatura que se realizariam com o suporte da tela do computador, ou mesmo do celular, e que prescindiriam do objeto livro de papel. Ainda que os suportes para a leitura do livro eletrônico estejam chegando ao Brasil no momento em que escrevemos esse texto, fica claro no depoimento das meninas que o isolamento propiciado pela leitura do livro – objeto “desplugado” que não dá

²⁹ Os nomes foram alterados para que a privacidade dos sujeitos pudesse ser preservada.

acesso à dispersão da internet, ou seja, a programas de troca de mensagens, aberturas de hipertextos ou busca de outras informações – é entendido como uma vantagem, como uma possibilidade de quietude e de evasão da realidade.³⁰

Ainda assim, quando questionadas sobre os livros que tinham vontade de ler, as amigas desfilaram uma série de livros que deram origem a filmes: *Avatar*, *As crônicas de Nárnia*, *O menino do pijama listrado*, *Marley e eu*, *O senhor dos anéis*. A ordem preferida dos fatores, assistir ao filme e ler o livro ou vice-versa, pode variar. Todas concordam, no entanto, que o livro sempre tem muito mais detalhes do que o filme e que assistir ao filme antes de ler o livro pode fazer com que o leitor não tenha liberdade de imaginar as personagens e os espaços da ação. De qualquer forma, a relação entre a literatura e o cinema e entre a seleção da leitura e os produtos disponíveis no mercado parece estar presente de forma não hierarquizada. Como constataram Baudelot *et al.* (1999), ao analisar práticas de leitura de jovens franceses,

a indiferença manifestada em relação aos valores centrais do humanismo clássico não significa que a leitura seja para eles [jovens] desprovida de valor: ela é uma prática como qualquer outra, de divertimento ou de formação, submetida à intermitência dos desejos e das necessidades, aos acasos das biografias individuais e às obrigações das redes de sociabilidade. Indiferentes aos discursos daqueles que sacralizam a leitura assimilando-a à literatura, eles mantêm uma relação mais realista e prática com a leitura. A leitura jamais é depositária para eles de valores e de significações a priori: são as situações particulares que criam uma necessidade, um dever ou um prazer de ler, e determinam os usos dos livros. Tão enquadrada pelo mercado quanto a música ou o cinema, a leitura não se beneficia entre os jovens de nenhum estatuto de exceção [p. 245, tradução nossa].

Continuando a conversa, as garotas explicaram que cada uma delas tem acesso aos livros de forma diferente. Laura costuma pegá-los emprestados na biblioteca pública do bairro, o pai de Laila compra os livros para a filha e, no caso de Luísa, quem compra livros pela internet é a irmã, que não os lê por falta de tempo, cabendo à mais nova a leitura dos *best-sellers* encomendados. Das quatro, a única que confessou ter começado a se interessar pela leitura no ano de 2010 foi Jennifer, que parecia ter se unido à turma recentemente e que certamente foi influenciada pelas práticas das novas amigas: “a gente causa isso...”. No entanto, apesar de haver unanimidades, as opiniões sobre livros e autores eram variadas e as preferências também.

Luísa adora os romances de enigma de Dan Brown, que considera o melhor construtor de “tramas”, antídoto para a monotonia de romances como *Crepúsculo*, do qual nenhuma delas gosta: “eu não gosto muito porque fica aquela coisa de [faz uma voz fina] ‘Ah... Lindo... Ah, não sei o quê...’ Eu gosto que morra alguém! *Crepúsculo* é totalmente romântico, não tem outro gênero para classificar, nem o terror nem nada porque o vampiro ali não é nada... Ali é romance... RO-MAN-CE”. Falando sobre o tipo de leitura de que gosta de fazer, Luísa compara: “Que nem o Dan Brown faz, que mistura ficção científica, nossa!, o mocinho tem que fugir do mau, do carinha lá que mata todo mundo, aí ele é pegado e o cara faz umas experiências com ele... Nossa, é muito legal! Só que depois, lógico, ele sai vivo [risos]... Não morre, mas tem uma tensão, tem uma história, tem uma coisa que te deixa presa ali. Você quer ler, você quer saber o que vai acontecer...” Contando sobre a leitura de *Código Da Vinci*, que fez nas férias de julho de 2009, revelou que estava tão “presa ao livro”, que o leu na cama, enrolada no cobertor, em três dias.

Laura compara Dan Brown a seu autor preferido: “É igual os livros do Sidney Sheldon, muito bom! Você não espera as coisas que vão acontecer, é muita coisa inesperada... E é uma trama, um bolo de coisas, você não imagina que vão se juntar. Muito bom mesmo, o Sidney Sheldon... O cara é um gênio.” Envolvida com a leitura do quarto livro da série de *Harry Potter*, compartilha a admiração pelos livros da saga com a amiga. As outras duas, no entanto, não concordam com a opinião de Laura e de Luísa, acreditam que falta ação aos livros de J.K. Rowling e não gostam da quantidade de

30 No livro *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, Roger Chartier (1998: p. 94) afirma que era difícil ao final da década de 1990 pôr ordem na bibliografia sobre os novos comportamentos de uma geração que havia sido educada diante da tela, porque os estudos estavam dominados pelo discurso técnico ou pelos desafios políticos dessas técnicas. No livro *Não contem com o fim do livro* (2010), Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, em conversa com Jean-Philippe de Tonnac, aceitam a possibilidade de que amanhã os livros possam interessar somente a poucas pessoas, mas trazem para a pauta de discussão o fato de o livro ser “como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados” (p. 16). Ainda assim, ressaltam que, se surgir algum suporte similar ao livro que proporcione o que ele nos proporciona, pode ser que evoluamos para um livro que não seja de papel.

descrições que há na história do bruxo inglês. Laila contou que começou “a ler, só que ele tem assim, a leitura é muito detalhada, ‘o meu primo, ele tem assim a bochecha muito vermelha’... muuuuuito detalhada...” e Jennifer afirmou: “É por isso que eu falo que o *Harry Potter* só o começo e o fim é surpreendente, o meio é tipo assim meio vago...”.

Narrativas construídas a partir de uma linguagem simples, nas quais a tradução não é uma questão importante, cujo encadeamento da ação é o aspecto principal, fragmentadas em capítulos curtos que em geral terminam em momentos de grande tensão, chamados “ganchos narrativos” (do termo em inglês *cliffhanger*, recurso utilizado em roteiros de filmes e de seriados de tevê), os romances de Dan Brown, Sidney Sheldon e J.K. Rowling são *best-sellers* que apresentam ainda elementos relativos ao mistério, seja ele da ordem do enigma e do ocultismo, da ordem do suspense ou ainda da ordem do fantástico e do maravilhoso. Além disso, nessas narrativas as descrições costumam ser minimizadas (exceção à saga *Harry Potter*, fato que gera a reclamação de duas das leitoras entrevistadas) e o narrador é quase elidido, dando lugar a diálogos constantes, estrutura que se aproxima do drama. Como aponta Regina Zilberman (1984: 23), nessa literatura voltada ao lazer, meio propício ao escapismo e à ilusão (encarada pela pesquisadora como oposta à literatura destinada ao saber), as “técnicas de adesão permeiam a obra, abolindo o distanciamento entre o ator e o destinatário e consolidando a identificação entre ambos”.

No século XVI, a partir da invenção de Gutenberg, surgem impressões de epopeias cavaleirescas, comentários satíricos e poesias populares que ofereciam “sentimentos e paixões, amor e morte já confeccionados de acordo com o efeito que deviam conseguir” (Eco, 2008: 13). No século XVII, como aponta Robert Darnton em seu ensaio “História da leitura” (1992), editores populares reformulam o clássico espanhol *Historia de La vida Del Buscón*, de Francisco de Quevedo, originalmente destinado a um público sofisticado,

fragmentando a narrativa em unidades simples, encurtando as frases, subdividindo parágrafos e multiplicando o número de capítulos. A nova estrutura tipográfica implicava um novo tipo de leitura e um novo público: as pessoas humildes, a quem faltava a facilidade e o tempo para absorver longos trechos de narrativa [p. 230].

No começo do século XIX, surge o que Marlyse Meyer e Vera Santos Dias (1984) chamaram de “picadinho de romance”, ou seja, o folhetim, espaço do rodapé dos jornais mais baratos, dedicado às variedades e ao entretenimento, no qual passaram a ser publicados romances “aos pedaços” ou “em fatias” (não à-toa o uso do léxico condizente com a gastronomia), que levaram ao aumento significativo das tiragens dos veículos em questão. Nesse momento pós-revolução burguesa, as autoras salientam o fato de que “o gosto pela ficção não abandona o homem mesmo que entre em processo de ‘modernização’, e a novidade da revolução industrial irá suscitar novas formas de satisfazer à velha necessidade, agora, da burguesia triunfante” (p. 37).

Inseridos naquilo que Umberto Eco (2008) chama de “um conceito genérico e ambíguo como o de ‘cultura de massa’”, produtos de uma “indústria cultural” – que denomina como conceito-fetiche³¹ –, os *best-sellers* impressos têm um longo percurso na História e parecem resistir de alguma forma às transformações aceleradas e constantes de nossa época atual, na qual surgem a cada momento novas mídias, novos gêneros e novas formas de interação com os outros e com o mundo. Talvez porque contem com uma grande capacidade de adaptação, talvez porque continuem respondendo a uma “função biológica humana” (Eco, 2003), a uma “necessidade universal de ficção e de fantasia” (Candido, 1972), a um desejo pelo entretenimento, pela evasão.

Na conversa com as adolescentes fica claro que elas sabem identificar muito bem aquilo que as entretém: tramas

31 Eco (2008, p. 12) questiona o “emparelhamento reprovável” da ideia de cultura (contato de almas) com a de indústria (produção em série de mercadorias), mas chama a atenção para uma especificidade dessa “indústria editorial” que nos interessa: “A fabricação de livros tornou-se um fato industrial, submetido a todas as regras da produção e do consumo; daí uma série de fenômenos negativos, como a produção de encomenda, o consumo provocado artificialmente, o mercado sustentado com a criação publicitária de valores fictícios. Mas a indústria editorial distingue-se da dos dentifrícios pelo seguinte: nela se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim do primeiro (nos melhores casos) não é a produção de um livro para vender, mas sim a produção de valores para cuja difusão o livro surge como instrumento mais cômodo. Isso significa que, segundo uma distribuição percentual que eu não saberia precisar, ao lado de ‘produtores de objetos de consumo cultural’, agem ‘produtores de cultura’ que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam” (Eco, 2008, p. 50).

repletas de peripécias, reviravoltas e surpresas, tensões narrativas que prendem o leitor, ação. E sabem também identificar aquilo de que não gostam: romances monótonos, em que o vampiro “não é nada” ou não é “de nada”.

Outra unanimidade é justamente o estranhamento desconfortável causado pela leitura de Machado de Assis. A leitura de *Dom Casmurro*, pedida pelo professor, foi seguida por uma discussão em grupos e pela entrega de um trabalho escrito. Das quatro, apenas Laura leu o livro inteiro. As outras não conseguiram chegar ao final e buscaram o apoio de resumos na internet para poder cumprir as obrigações escolares. O diálogo entabulado por elas durante a entrevista traz indícios das dificuldades de leitura que o autor apresentou para as adolescentes:

LS: É que eu não gosto muito de Machado de Assis, porque além de a linguagem dele ser diferente, parece...

LM: Parece que ele não tem sentimento...

LS: Ele não tem sentimento, ele fala umas coisas absurdas... Umas coisas secas... Sempre trágico.

LM: É, ele tem umas histórias absurdas... Tipo, *Dom Casmurro*: a Capitu traiu o outro, teve filho com outro, entendeu? Uma coisa muito assim, sem sentimento. Parece que ele não tem assim, AMOR... Não tem... sabe?

LS: É, meio trágico [riso seco]. Tem sempre uma coisa estranha...

LM: Sempre alguém morre...

LS: Sempre alguma coisa ruim...

LM: Nunca acontece o que você acha que vai acontecer.

LS: E o final é sempre um final ruim, nunca tem um final feliz. Sempre um final ruim, pode ver.

LM: Sempre, sempre...

LS: Por isso que eu não gosto dele.

O estranhamento experimentado pelas adolescentes provavelmente tem relação com o fato de a narrativa de Machado de Assis escolhida para o trabalho em sala de aula apresentar características bastante diferentes das dos *best-sellers* lidos pelas meninas. Sem que a trama produza o efeito de “prendê-las” por meio da ação, sem que exista um final feliz, sem que as expectativas leitoras das adolescentes sejam atendidas, o distanciamento do narrador machadiano parece ainda ser percebido como “falta de sentimento” e como algo “ruim”.

No entanto, como analisa Carlos Fuentes em seu ensaio “O milagre Machado de Assis” (2000), é provável que o autor carioca tivesse mesmo em mente uma outra relação com seus leitores, que não a desejada pelas meninas:

O tratamento um tanto rude que Machado dispensa ao leitor não me parece alheio a uma exigência comparável à das baladas noturnas ouvidas por Falstaff: trata-se de acordar o leitor, de arrancá-lo da modorra romântica e tropical, de encaminhá-lo a tarefas mais árduas e lançá-lo a uma modernidade incluyente, apaixonada, faminta.

Além disso, o uso de uma linguagem diferente da atual, marcada pela época e pelo ritmo machadiano breve e veloz (Fuentes, 2000), e a presença constante da ironia, “da galhofa e da melancolia”, fazem com que a mediação do professor seja imprescindível para a compreensão da obra. Em seu livro *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*, o pesquisador David R. Olson (1997) observa que:

Para interpretar um enunciado como irônico é preciso que quem o ouve ou o lê tenha certeza não só de que não é verdadeiro, mas também de que aquele que fala não crê que seja verdadeiro nem deseja que o ouvinte assim o considere; e, no entanto, que ele deve ser interpretado como informativo. Por isso, a compreensão do que é ironia exige alguma sofisticação para entender tanto a linguagem como os estados mentais de quem fala [p. 267].

A proposta de leitura da obra machadiana feita pelo professor, sem preparação e desacompanhada, seguida de uma discussão em grupos (sem a intervenção ou o apoio do docente) e da produção de um trabalho escrito (para o qual

os alunos tampouco parecem ter sido preparados), indica que a atividade como um todo estava fadada ao fracasso desde o princípio.³² Será legítimo esperar que os alunos ajam de maneira autônoma, que leiam e compreendam obras complexas e que não se prestem a copiar da internet os textos que entregam como trabalhos sobre livros lidos a seus professores, se eles não recebem a orientação necessária para que possam agir adequadamente e desenvolver as atividades de maneira satisfatória?

“Leitoras anárquicas” (Petrucci, 1999), as quatro garotas parecem constituir, de alguma forma, uma pequena “comunidade interpretativa”,³³ em que impressões de leitura são trocadas e discutidas e livros são compartilhados. Por mais que sejam exceções a uma suposta regra, a simples existência desse grupo de leitoras revela que há alunos que leem, talvez mais do que imaginam seus professores.

Nesse sentido, se as aulas de literatura deixassem de ser aulas *sobre literatura* e se tornassem aulas *de leitura*, como propagam as OCNEM, talvez pudéssemos efetivamente formar leitores literários. E se trouxéssemos para a sala de aula a discussão sobre os livros que os adolescentes leem por conta própria, talvez pudéssemos prepará-los para a leitura e a discussão de uma obra como *Dom Casmurro*.

Certamente há adolescentes cujas práticas de leitura são mais anárquicas do que as desenvolvidas pelo grupo de meninas entrevistadas. Talvez maior incidência da leitura de revistas específicas, ou de *blogs* na internet, de mensagens do Orkut ou Facebook, de *sites* de fofocas sobre celebridades. Talvez uma maior resistência, ou mesmo recusa à leitura. O que não se pode fazer é partir do pressuposto de que a leitura não exista em absoluto. Roger Chartier, discorrendo sobre aqueles que são considerados não leitores, afirma que eles leem,

mas leem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima. O problema não é tanto o de considerar como não leituras estas leituras selvagens que se ligam a objetos escritos de fraca legitimidade cultural, mas é o de tentar apoiar-se sobre essas práticas incontroladas e disseminadas para conduzir esses leitores, pela escola mas também sem dúvida por múltiplas outras vias, a encontrar outras leituras. É preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de transformar a visão do mundo, as maneiras de sentir e de pensar [2001: 103-104].

Referências Bibliográficas

- Almeida, Maria Isabel. 1991. Perfil dos professores da escola pública paulista. São Paulo: Faculdade de Educação da USP. Dissertação de mestrado em Educação.
- Batista, Antônio Augusto G. 1998. “Os professores são não-leitores?”. In: Marinho, M. e Silva, C. S. R. (orgs.). *Leituras do professor*. Campinas: Mercado de Letras.
- Baudelot, Christian e Cartier, Marie. 1998. “Lire au collège et au lycée”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, junho, nº 123, Paris.
- Baudelot, Christian; Cartier, Marie; Detrez, Christine. 1999. *Et pourtant ils lisent...* Paris: Seuil.

³² Como já apontado anteriormente, até professores de literatura que participaram de curso de extensão universitária sobre leitura oferecido na FEUSP comentaram sobre suas dificuldades em “enfrentar” a leitura de Machado de Assis. Se eles se sentem inseguros para a leitura de obras desse autor, como os adolescentes poderiam realizá-la sem a mediação do professor?

³³ Noção utilizada por Jean Hébrard, em palestra durante o 17º Congresso de Leitura do Brasil (17º Cole), ocorrido em julho de 2009 na Unicamp, Campinas.

Calvino, Ítalo. 2003. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta De Agostini.

Candido, Antonio. 1972. "A literatura e a formação do homem", conferência pronunciada na XXIV reunião anual da SBPC em São Paulo, julho de 1972.

Chartier, Roger. 1998. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp.

———. 2001. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: Artmed. Porto Alegre: Artmed.

Darnton, Robert. 1992. "História da leitura". In: Burke, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp.

Eco, Umberto. 2003. "A Poética e Nós", in: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. São Paulo e Rio de Janeiro: Record.

———. 2008. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.

Eco, Umberto e Carrière, Jean-Claude. 2010. *Não contem com o fim do livro*. São Paulo: Record.

Fuentes, Carlos. 2000. "O Milagre de Machado de Assis". *Jornal Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, domingo, 01 de outubro.

Gatti, Bernadete ET al. 1994. Características de professores(as) de 1º grau no Brasil: perfil e expectativas. *Educação e realidade*. nº 48, ago., p. 248-260.

Leahy-Dios, Cyana. 2000. *Educação literária como metáfora social. Desvios e rumos*. Rio de Janeiro: EdUFF.

Meyer, Marlyse e Dias, Vare Santos. 1984. "página virada, descartada, de meu folhetim". In: Averbuck, Ligia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel.

Ministério da Educação e Cultura/Secretaria do Ensino Básico. 2006. Orientações Curriculares Nacionais (ensino médio). Literatura. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Brasília.

Oliveira, Gabriela Rodella. 2008. *O professor de português e a literatura: relações entre formação, hábitos de leitura e prática de ensino*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Educação, USP.

Olson, David R. 1997. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Ática.

Paulino, Graça. *Et al.* 1999. "A formação de professores leitores literários. Uma ligação entre infância e idade adulta?". *Educação em Revista*, nº 30, Belo Horizonte.

Petrucci, Armando. 1999. "Ler por ler: um futuro para a leitura". Em: *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ed. Ática, vol. 2.

Rocco, Maria Thereza Fraga. 1981. *Literatura/ensino: uma problemática*. São Paulo: Ática.

Rouxel, Annie e Langlade, Gérard. 2004. *Le sujet lecteur: lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes: PUR.

Verrier, Jean. 2007. "Vãs querelas e verdadeiros objetivos do ensino de literatura na França". In: *Educação e pesquisa*, revista da Faculdade de Educação da USP, maio/ago, nº 02, vol. 33. São Paulo.

Vieira, Alice. 1988. *Análise de uma realidade escolar: o ensino de literatura no 2º grau, hoje*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Zilberman, Regina. 1984. "A literatura e o apelo das massas". In: Averbuck, Ligia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel.

VIOLÊNCIA NO CINEMA E NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Livia REIS³⁴

RESUMO: O texto vai tratar da narrativa romanesca e do cinema brasileiro contemporâneos, no qual se percebe uma constante presença da violência como forma de expressão. A violência que emana dos diferentes textos constrói um novo tipo de estética, da depreciação, que tem atraído a atenção da crítica e do público. A crítica se divide ao perceber o fenômeno que ganha destaque a cada novo filme que estreia e a cada livro lançado. O público comparece em massa, e atividades ilícitas, como a pirataria de filmes, acabam por alavancar as trajetórias da película, para além das salas de cinema. Por sua vez a música rap e o movimento hip hop, ou o funk, de origem norte americana, também se alastram pelo Brasil, cantando as trilhas sonoras destas narrativas, que colaboram na construção da violência como representação das grandes cidades da América Latina. Neste ensaio pretendemos perceber as formas que a violência pode ganhar como é o caso do testemunho, da narco-narrativa e, sobretudo, dos filmes de ação, este último, a mais popular entre as textualidade que queremos observar. Em todos as formas de texto, sejam eles narrativos ou filmes, percebemos a incorporação das margens que se deslocam em direção ao centro.

PALAVRAS – CHAVE: violência, cinema e literatura

Nas últimas décadas do século temos assistido à mudanças substanciais no campo dos estudos literários. Como sabemos as linhas que demarcam os campos dos saberes se tornam cada dia mais tênues e a própria noção de literatura vem passando por constantes revisões. Como define Walter Mignolo “el campo de los estudios literarios se concibe más como un cuerpo homogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales” (MIGNOLO, 1995, p.25). A revisão das orientações dos estudos literários, vem abrindo assim espaço para o estudo de práticas discursivas não canônicas que sempre estiveram à margem dos discursos hegemônicos.

O ensaio pretende abordar a guerra urbana que vemos acontecer todos os dias nas cidades brasileiras, a partir de produções de diferentes linguagens, a saber: literária, *Cidade de Deus* de Paulo Lins; musical, músicas rap e cinematográfica, o documentário *Notícia de uma guerra particular*, de João Salles. Permeando e investigando a representação do horror da guerra e o mecanismo de contar para não esquecer, vamos utilizar a base teórica fornecida pela crítica latino americana sobre a literatura de testemunho.

Das margens do cânone tradicional, e incluídas no novo modelo que surge a partir das abordagens mais recentes atribuídas aos estudos culturais, a literatura testemunho surge como uma vigorosa forma de falar do continente, sem dúvida uma maneira alternativa que ao contar reconstrói a memória.

O testemunho embora possa ser lido em textos fundadores da literatura do continente, como as crônicas da conquista, o tipo de texto que tem proliferado recentemente, é resultado da modernidade que provocou uma “erosión en el discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual y letrado” (Achugar, 1992, p.52). Como comenta Hugo Achugar: “lo que hoy se sabe no permite la presunción de un discurso central único, ni una esfera pública similar a la que era en el siglo XVIII [...] Hoy se intenta construir o buscar una identidad nueva” (ACHUGAR, 1992, p.53). Esta identidade se quer múltipla, heterogênea, plural e aberta.

Nesse texto, partimos da hipótese que a violência sistemática congela a capacidade afetiva, por outro lado, gera mecanismos que reproduzem a violência, a raiva, o horror, que, por acaba gerando construções simbólicas como a que vamos tratar.

Nos últimos anos da década de 90, no Brasil, a indústria de bens culturais vem colocando no mercado uma série de produtos, entre eles música e literatura e cinema, nos quais se pode observar uma curiosa tomada da palavra por

personagens até então silenciados pela cultura hegemônica. De maneira inversa à música de protesto dos anos 70, ou a literatura politicamente engajada que continua florescendo depois da redemocratização do país, estes novos narradores são cidadãos subalternos que não necessitam mais de um mediador que lhes empreste voz. Eles são, ao mesmo tempo, os verdadeiros personagens e narradores de sua própria história, quase sempre repleta de miséria e violência.

A reflexão que proponho, ao juntar textos e linguagens aparentemente diversos entre si, justifica-se a partir da preocupação em pensar outros tipos de textualidades que, de diferentes maneiras são permeadas pela constante presença da miséria e da violência como engrenagem geradora de sentido. Amparada pelas abordagens propostas pelos estudos subalternos, especificamente ao que se refere às narrativas testemunho, o ensaio vai tentar entender esse novo ponto de vista e suas relações com o poder e a sociedade no Brasil atual.

Cidade de Deus, desde sua publicação, mereceu críticas elogiosas em suplementos literários e uma acolhida bastante calorosa por parte do público. No seu romance de estréia, Paulo Lins narra em um ritmo vertiginoso uma guerra silenciosa que acontece todos os dias na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro onde o antropólogo-autor cresceu e testemunhou muitas das histórias que narra em seu livro.

Narrado em terceira pessoa, o autor não é um personagem do romance, ele apenas conta as histórias com um olhar que se revela um misto da suposta objetividade do antropólogo, com a mirada subjetiva de quem fala daquilo que conhece. O narrador não é um observador participante, mas aquele que está tratando de reconstruir sua memória a partir da experiência. Configura-se um permanente acercar-se e distanciar-se do narrador com relação ao objeto narrado. A aparente isenção do narrador ao enunciar seu objeto, termina por denunciar uma enunciação que surge de dentro do universo narrado.

Prostitutas, bêbados, viciados, travestis, homossexuais, polícia e bandidos são os personagens principais de uma narrativa onde o protagonista é uma população inteira da Cidade de Deus. Nela vive uma sociedade que tem suas próprias regras e, sem dúvida, luta para sobreviver dentro de um equilíbrio possível para manter-se conectada à outra sociedade: a cidade do Rio de Janeiro A violência e a miséria são os principais ingredientes que afloram no cotidiano brutal que domina as vidas dos habitantes da favela. A linguagem ágil e o ritmo veloz dos acontecimentos se mostram através da oralidade da fala dos personagens, rica em gírias, palavões e um vocabulário próprio dos jovens da favela, que funciona como uma espécie de código para iniciados.

Assim, na narrativa, convivem duas línguas: a primeira é o código do grupo de personagens protagonistas que se inscrevem dentro da Segunda, mais amplo, que é a língua falada no país. Os diferentes estratos lingüísticos, correspondem aos distintos estratos sociais presentes no romance: em primeiro lugar os jovens do sub-mundo do crime, em seguida os demais habitantes da favela e finalmente a sociedade organizada da cidade na qual a favela está inserida. Naturalmente neste mundo partido em múltiplos submundos e múltiplas linguagens, o tempo é outro elemento múltiplo e heterogêneo. Isto é, estamos diante de um texto que trabalha estruturalmente com a heterogeneidade de espaços urbanos, tempos que se sobrepõem e linguagens que não se comunicam.

O contato do narrador com esta sociedade especial é a chave que permitiu a construção do romance que, a maneira das narrativas testemunho, não sabemos como classificar e sobretudo, uma pergunta se faz necessária: estamos diante de um narrador como o peruano José María Arguedas, com os pés fincados em dois mundos, em duas culturas? Se falamos em transculturação quando se trata de culturas diferentes que convivem como a ibérica e a indígena, como nos colocamos quando se trata de sub-culturas diferenciadas dentro de uma mesma sociedade.

Narrativa de ficção, investigação antropológica e testemunhos são os principais instrumentos de que se valeu o autor na composição de seu romance. Muito tem se falado sobre narrativas etnográficas em que se incorporam mundos marginais sobretudo indígenas, neste caso com uma narrativa urbana com os mesmos objetos da pesquisa etnográfica como tratamos? Como nomear, como ler este tipo de texto? A narrativa em nenhum momento se pretende dentro dos códigos do real. O contrato de leitura que se estabelece entre leitor e obra deixa tratar-se de uma narrativa de ficção,

³⁴ Reis UFF/CNPq/FAPERJ, Instituto de Letras, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. liviar33@gmail.com

ainda que com fortes tintas de sua raiz antropológica. Diferente dos textos etnográficos clássicos, na obra não há notas do autor ou prólogo, onde se dê a conhecer a metodologia e o modo de produção que se realizou o relato. Estas e outras informações encontraremos apenas na orelha do livro, escrito pela antropóloga Alba Zaluar

Seu livro é o primeiro romance etnográfico no Brasil que não se baseia em memórias da infância do escritor ou em sua biografia. É o resultado de uma pesquisa etnográfica que não tenta convencer o leitor de que sua narrativa é do plano do real, do realmente acontecido. Juntando etnografia e fantasia, ele nos conduz imaginária e objetivamente pelo anti-épico de uma guerra entre jovens imaginários mas terrivelmente verossímeis, uma guerra que foge aos modelos convencionais, mas que mata no livro e na vida real tantos jovens. (ZALUAR, apud LINS, 1997)

Por outro lado o narrador não deixa margens para que os leitores duvidem da realidade que transborda crua no romance. Travamos contato com a realidade, a miséria e a violência enquanto lemos o romance que sabemos não ser uma obra comum e a diferença está emoldurada por algumas características: a intimidade do narrador com os fatos narrados, ao hiper-realismo que permeia todo o texto e a linguagem utilizada.

Entendemos que *Cidade de Deus*, embora se proponha romance de ficção, pode ser lido como romance testemunho – etnográfico - realista. Nossa hipótese se sustenta não apenas no que chamamos de hiper-realismo do texto, isto é, um tipo de enunciação que utiliza os recursos de linguagem que, sem disfarces, contam a banalidade da violência de um cotidiano no qual matar e morrer são práticas sem transcendência, parte de uma guerra não anunciada. A trama narrada com o olhar de dentro do universo da favela e sobretudo na linguagem utilizada pelos personagens, quase todos, marginais. No caso, quando falamos em marginais queremos nos referir à dupla acepção do termo: população que vive à margem da sociedade organizada e hierarquizada e ao mesmo tempo marginais que cometem qualquer tipo de delito, fora das normas de convívio social, como forma de sobreviver à pobreza e a miséria:

--Deita aí, deita aí...

--Qualé, Pequeno? Não faz isso, não...Que que a gente fizemo?

--Pelo amor de Deus! disse um dos traficantes já defecando, sentindo o corpo todo se apertar no desespero de quem caminha para a morte [...] O primeiro se deitou debaixo de porradas e tiros. Diversos tiros explodiram sua cabeça. Pequeno empurrou com os pés o corpo, que ainda estrebuchou dentro do rio.(LINS,1997, p.225-226)

Claro está que *Cidade de Deus* é um romance inédito no panorama geral da literatura brasileira atual. Conhecemos obras que tratam da violência das periferias marginais das metrópoles brasileiras. Podemos citar alguns contos de Rubem Fonseca como *Feliz ano novo* ou *Cidade partida*, de Zuenir Ventura, intenso relato da violência policial na favela de Vigário Geral. Porém, não hesitamos em afirmar que o livro de Paulo Lins contém marcas que o distingue dos demais. A estética da depredação sobre a qual está construído o romance não permite a presença de afetos ou sentimentos. As relações são de uso e descartáveis. Os sentimentos valem menos que as mercadorias, sobretudo as drogas que móvel a economia local.

Por outro lado, para além de sua problemática classificação, a obra de Paulo Lins organiza uma sintaxe da depredação do humano, onde tudo é degradante e o futuro sem saída. A narrativa distorce, violenta, subverte a linguagem por dentro, a partir de núcleos significantes da degradação e da desagregação da sociedade incorporando formas de viver da violência, da miséria, do horror e do abismo. O mundo representado é totalmente desprovido de poesia ou lirismo. É um mundo infernal, cruel onde reina o terror, a impunidade, a injustiça e a lei é imposta pelas armas. O romance retrata a devastação de uma sociedade e de suas jovens em função da droga, da violência e da corrupção.

O romance, como em muitos outros dessa mesma geração, reflete a desolação da vida humana e a impotência do homem para reverter esta situação, que mais parece um labirinto sem futuro ou saída.

Outro tipo de textualidade que queremos nos acercar é a música Rap produzida pelo grupo Racionais MCs, da periferia de São Paulo Esta poderia ser a trilha sonora da Cidade de Deus tal a identidade entre ambas, como veremos em seguida. Vou usar os Racionais por terem sido um dos primeiros grupos de Rap engajados no país. Hoje há muitos outros que poderiam ser objetos desta reflexão, inclusive originais da própria Cidade de Deus.

A música Rap, como se sabe, tem sua origem nos jovens negros norte-americanos das periferias das grandes cidades. Nascido nos guetos, o Rap e toda a cultura *hip hop* nos Estados Unidos são um fenômeno de massas que mobiliza jovens de todas as raças e classes ao som de suas melodias, quase sempre de denúncia e protesto, porta voz de uma cultura periférica própria.

No Brasil o fenômeno não se deu de maneira diferente. A música Rap é quase sempre feita por jovens negros, de bairros periféricos e suas letras, não são menos combativas que seus similares do país ao norte.

Porém, o que nos chama à atenção e instiga à reflexão sobre este gênero de música de massas é a trajetória de um grupo especialmente: os Racionais MCs. Composto por quatro negros de zonas periféricas de São Paulo, eles cantam e pregam o que mais audacioso se produziu no país em termos de música de protesto e de denúncia nos últimos 20 anos. E mais: há muito tempo não se ouvia os próprios subalternos e marginalizados fazerem uso da fala e da voz para denunciar a precariedade de sua vida cotidiana impregnada de violência e miséria como fazem esses rapazes do Capão Redondo, bairro em que vivem no extremo sul de São Paulo. Este mesmo bairro, hoje é palco de um importante movimento de literatura marginal, liderado por Ferrer.

As canções dos Racionais são poesias narrativas que contam histórias com personagens e situações que lemos todos os dias nas páginas dos jornais. Elas invariavelmente falam sobre os mesmos temas: a discriminação racial, a exclusão das populações que vivem na periferia, a violência urbana, o uso das drogas, a corrupção policial. O tom de denúncia e protesto contra um sistema viciado e corrompido, é embalado em uma linguagem que como no livro *Cidade de Deus*, choca pela crueza expressa no uso de um vocabulário que distorce a linguagem e funciona como um código de grupo.

A denúncia que aflora das letras das canções só encontra paralelo nas letras dos funks cariocas, outro importante movimento artístico/social que nasce e cresce nas periferias de nosso país. Outra característica dos Racionais é a extrema consciência de seu papel de porta voz de uma realidade da qual fazem parte. Sua mensagem é explícita em um texto, cujo sujeito é ao mesmo tempo protagonista, testemunha e vítima de uma realidade que não é apenas sua, mas de todo um grupo.

A transparência e o compromisso com a denúncia social emprestam credibilidade e dão a dimensão da força que tem esta voz que, empurrada pela força da mídia, se sabe ouvida por uma enorme legião de jovens seguidores. A denúncia que gritam os Racionais não é apenas sua, como frisam sempre que podem. Eles falam pelas periferias de todo o país, ainda assim, em uma aparente contradição, esses jovens respondem por nomes em inglês, como Mano Brown, Edy Rock e embalam a trilha sonora da vida dos jovens brasileiros de todas as raças, gêneros e classes neste fim de século. Outra contradição que percebemos nas atitudes do grupo é que alado a lado com sua postura afirmativa na luta pelas desigualdades sociais, suas letras revelam preconceito e violência contra mulheres e homossexuais.

Finalmente, gostaria de abordar a textualidade da violência no cinema. Já existe em nossa academia uma vasta fortuna crítica sobre o que se costumou de intitular como gratuidade da violência no cinema brasileiro. Recentemente temos assistidos a uma série de filmes que, para além das histórias que contam e da estética que se perseguem, tem na violência o seu fio condutor. *Cidade de Deus*, *O Invasor*, *Ônibus 174* são alguns deles.

De certa maneira, uma grande parte da produção cinematográfica produzida na atualidade, resgata alguns conceitos pensados por Glauber Rocha, na *Estética da fome*, que tematizava com urgência, virulência, e com raiva, sobre o paternalismo de europeu em relação ao Terceiro Mundo'. Analisava a linguagem de lágrimas do humanismo, como um discurso político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza.. Glauber buscava uma estética que pudesse levar o espectador a compreender e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza

e da exclusão. A estas questões complementares Glauber oferece uma resposta política, ética, estética e possível naquele momento: uma estética da violência: violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria – clichês sociológicos, políticos, comportamentais.

Trabalhando na linha proposta por Glauber Rocha, com as devidas adaptações e atualizações, podemos perceber grande parte da produção contemporânea. Entre essas, podemos incluir o documentário *Notícia de uma guerra particular* de João Moreira Salles. O filme de 1990, trouxe a público a história da guerra que se trava todos os dias nas ruas do Rio de Janeiro, entre a polícia e o narcotráfico. Na verdade este documentário que foi mostrado, na época, sem muito alarde, teve sua importância, anos mais tarde, quando do lançamento de *Tropa de elite*.

O longa de José Padilha que trouxe o debate da violência e da guerra particular para dentro da sociedade brasileira foi inspirado no documentário. O capitão do BOPE, protagonista de Notícias, Rodrigo Pimentel, depois de abandonar a carreira de polícia militar se tornou escritor e roteirista de *Tropa de Elite*, além de autor do livro em que baseou o seu roteiro. Nos primeiros minutos do documentário, o capitão protagonista afirma “não ter dúvidas sobre o fato de estar vivendo uma guerra, cuja única diferença com as guerras tradicionais é o fato de se voltar para dormir em casa”. O documentário constrói um perfeito diálogo com a ficção. Os dois personagens, o capitão do documentário e o da ficção são a mesma pessoa que luta simultaneamente duas guerras, uma na rua da cidade e a outra, ainda mais difícil, é dentro de sua própria vida no permanente desejo de poder fazer de seu trabalho algo que se possa chamar de humano.

O filme não tem um narrador tradicional, fio condutor da narrativa. O diretor prefere ocultar-se e dar voz aos personagens que compõem um mosaico de vozes dissonantes e pontos de vista, que contam sua participação naquele mundo violento e fragmentado. Os meninos do tráfico, os policiais, os habitantes de uma favela, são todos protagonistas que relatam os testemunhos e experiências pessoais a partir dos diferentes flancos de uma guerra na qual lutam diariamente. Peça a peça, o filme monta um quebra – cabeças de relações complexas e de paradoxos entre os habitantes desses dois mundos que se enfrentam diariamente. Na audiência um silêncio enorme.

Como em *Cidade de Deus* e na música rap, a linguagem que escutamos é muitas vezes incompreensível, é um código que devemos decifrar mas que, sem dúvida, faz parte da mesma língua e da mesma sociedade fragmentada da qual fazemos parte.

Finalmente, nos exemplos abordados, se percebe uma mesma atitude comum: em todas encontramos sujeitos marginais que, ao contar suas histórias constroem uma memória que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva, que incorpora a violência como forma de vida que lhes empresta sentido.

Antes de finalizar essa reflexão, uma última indagação: qual seria a relação entre esse tipo de produto cultural e o mercado? Nos parece que há uma forte demanda por bens culturais produzidos nas margens e as obras analisadas ao longo deste ensaio, são expressões das vozes que surgem na periferia da cultura brasileira de hoje.

O que nos interessa nos textos visuais, nos relatos escritos e musicais é perceber a violência que exaspera a linguagem até a sua explosão interna. Os textos mostram uma realidade cruel, horrível, violenta, quase insuportável e aqueles que as descrevem, o fazem a partir de um outro foco “gerando um híbrido de ficção e crônica, da mesma maneira que se tenciona internamente a dualidade vida e morte” (PIZARRO, 2007)

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del outro*. Latinoamericana Editores, Lima/ Pittsburg, 1992.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Cia das Letras, São Paulo, 1997

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano*. Peter Lang, NewYork, 1992.

MIGNOLO, Walter. *Entre canon y Corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina*. In. *Nuevo texto crítico*. Vol.VII, n.14-15, Julho 1994/Julho1995.

YÚDICE, George, *Testimonio y concientización* in BEVERLEY & ACHUGAR. *La voz del outro: testimonio subalternidad y verdad narrativa*. Latinoamericana Editores, Lima/Pittsburg, 1992

Racionais MCs. CD *Sobrevivendo no inferno*.

MOREIRA SALLES, João. *Notícia de uma guerra particular*.

PADILHA, José. *Tropa de elite*

ARTE BRASILEIRA ON-LINE

Lucia TEIXEIRA³⁵

RESUMO: Sites de museus, multissensoriais e interativos, constituem espaços privilegiados de difusão da produção artística e científica de uma cultura. Investiga-se, neste trabalho, o modo de funcionamento dos sites de dois dos mais importantes museus brasileiros, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), com o objetivo de discutir as possibilidades de acesso e navegação nos dois endereços virtuais. A partir da identificação de procedimentos recorrentes de produção de mensagens na cibercultura (fluxo, processo, metamorfose, interação, percurso etc), busca-se refinar instrumentos metodológicos de análise de hipertextos, com base na teoria semiótica. No território materializado numa tela de computador, desfazem-se os limites de fechamento do texto, que pode ser sucessivamente descontinuado e, com isso e contraditoriamente, continuado. A análise de topologias, observadas como lugares de inscrição de sujeitos em movimento marcado por ritmos, constitui recurso produtivo para descrever a estratégia enunciativa que propõe certo modo de interação entre a instância de produção do hipertexto e o internauta. Os sites selecionados oferecem pouca variedade de percursos e limitados recursos de movimentação da contemplação de obras de arte, sendo marcados por ritmos caracterizados por regularidade, atonicidade e desaceleração. Articular a caracterização do ritmo proposto às possibilidades interativas dos sites do MNBA e do MASP pode contribuir para explicar metonimicamente o fraco papel institucional dos museus brasileiros na tarefa de dar a conhecer e fazer circular a arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: arte brasileira; hipertexto; ritmo; museu *on-line*

A aceleração que a inventividade do homem contemporâneo parece ter imposto ao fluxo contínuo do tempo lança num passado muito remoto a cena pintada por Morse, entre 1831-1833:



Morse, Samuel Finley Breese, *Galeria de Exposição do Louvre*, 1831-1833, 675x454cm, acervo do Museu do Louvre.

O acúmulo de quadros nas paredes e as atividades desenvolvidas pelos visitantes falam de um Louvre que pouco tem a ver com o de hoje, conhecido pelas multidões de turistas que o percorrem nos minutos destinados à

³⁵ UFF, Instituto de Letras, Departamento de Ciências da Linguagem; CNPq; FAPERJ; Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, Campus da UFF, bloco C, sala 528, São Domingos, Niterói, RJ, Brasil, 24210-201, luciatso@gmail.com

programação cultural da excursão de 3 dias a Paris. Morse queria levar aos Estados Unidos a imagem educativa e didática do museu francês, a riqueza das obras-primas, a possibilidade de estudo e observação representada pelas salas abertas à visita, mas sobretudo à aprendizagem, à cópia, à leitura. Na viagem de volta às Américas, Morse traz o quadro inacabado, que jamais lhe dará o reconhecimento desejado, mas desembarca nos Estados Unidos com a fórmula do telégrafo pronta para ser posta em prática. Se não foi pintor famoso, Morse legou à humanidade um artefato que mudou a história das comunicações. A pintura, entretanto, está hoje aqui diante de nossos olhos e talvez possa ainda nos fazer ver alguma coisa tão significativa quanto a contribuição de Morse ao mundo das invenções tecnológicas.

Pintura de caráter documental, *Galeria de Exposição do Louvre* organiza-se topologicamente na relação entre monumentalização do espaço e minimização das figuras humanas. A verticalização das paredes e o aprofundamento do corredor iluminado põem em perspectiva um espaço amplo, marcado pela descontinuidade e dinamizado pelo jogo entre sombra e luz.

No centro do quadro, uma mulher parece receber lições de pintura e outras três cenas de estudo e lição (homem solitário pintando em seu cavalete; casal observando pintura de cavalete, com modelo posando; mulher e criança sendo conduzidos por um homem que aponta as paredes cheias de quadros) pontuam o canto esquerdo da pintura, menos iluminado. No canto esquerdo, uma mulher sentada em mesa de leitura reitera a imagem de concentração das figuras, que remetem à função didática do museu. Por todos os arranjos de que se serve, o quadro fala de uma época em que os museus assinalavam hierarquias de gênero, ofereciam-se como espaços de aprendizagem e, como ainda hoje, legitimavam “o poder e o imaginário de uma determinada cultura” (Menezes *apud* Gonçalves 2004:74). Na crítica que faz ao quadro, o artista irlandês Brian O’Dohery assim se manifesta:

Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior. O recinto era descontínuo e dividido em categorias, do mesmo modo que as casas em que se penduravam esses quadros tinham salas diferentes para fins diferentes. A mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhecía as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura. (O’Dohery, 2002: 6)

Essa pintura guarda, porém, algo permanente sobre a relação do espectador com o museu: um certo encantamento, uma certa sacralização do espaço que, mesmo submetidos à massificação, à aceleração e à ligeireza dos tempos contemporâneos, teimam em manter-se, sobrepondo-se aos percursos de visita de um museu, que podem ser considerados percursos semióticos de produção de sentido.

O que buscam os espectadores de obras de arte? De que modo cada um percorre a exposição, o que pode ver e o que retém do que vê quando sai das salas de exposição? O que leva consigo e de que modo passa a olhar o mundo?

Penso nesse espectador como o ser fissurado de Merleau-Ponty, que sai de si pelo olhar e retorna a si pela memória do que viu, organizada como sentido, como ordem do mundo. O corpo que vê e se movimenta percebe do mundo as sensações, mas as sensações já se manifestam recobertas de discurso, a percepção do mundo estando sempre submetida à semiótica da experiência. Não há pureza, não há estado original possível e toda filosofia, toda semiótica, toda ciência, afinal, precisa enfrentar essa espécie de pecado original da existência na linguagem.

Justamente por submeter-se à linguagem, a contemplação de quadros num museu integra-se à rede cultural que se constitui de todas as manifestações de determinado povo, fixado em território delimitado. Mesmo em tempos de esgarçamento de fronteiras e rompimento de barreiras identitárias, as manifestações linguageiras, concretizadas em diferentes linguagens e objetos semióticos, insistem em produzir, de modo reiterativo e contínuo, diferentes instâncias de constituição de identidades: geográfica, religiosa, comunitária, de classe, de gosto etc.

Cercados de textos, os visitantes das exposições convertem-se em atores discursivos de um hipertexto que os conduz a diferentes topologias e diversos modos de vivenciar a contemplação. Pierre Lévy, em seus estudos sobre as novas tecnologias de informação (1996: 2006), ao caracterizar tecnicamente o hipertexto como “um conjunto de nós ligados por conexões” (2006: 33), aponta também para um sentido metafórico, que abrangeria todas as “esferas da realidade em que significações estejam em jogo” (2006: 25). Para Lévy, é da natureza da atividade de linguagem criar associações, redes de informação, conexões. Em suas belas palavras:

O sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência desta claridade semântica orientará a extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte, e assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na noite dos sentidos. Ela transformará, talvez imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações. (Lévy, 2006: 24-25)

Deixando de lado o sentido metafórico e extenso de hipertexto, concentro-me no sentido intenso, estrito e ligado às chamadas tecnologias virtuais. O hipertexto, “mundo de significação”, “conjunto de nós ligados por conexões”, caracteriza-se por seis princípios abstratos: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe das escalas, exterioridade, topologia, mobilidade dos centros (Lévy, 2006: 33; 25-26). Os seis princípios reiteram a natureza instável, indeterminada e variável do hipertexto.

Se já teríamos aí desafios suficientes para incorporar as propostas de Lévy e, a partir delas, formalizar uma metodologia semiótica de leitura, novo problema se apresenta, desta vez em relação ao conceito de texto, centro mesmo das preocupações da semiótica e seu objeto por definição:

Os dispositivos hipertextuais nas redes digitais *desterritorializaram* o texto. Fizeram emergir um texto sem fronteiras nítidas, sem interioridade definível. Não há mais *um texto*, discernível e individualizável, mas apenas *texto*, assim como não há *uma água* e *uma areia*, mas apenas *água* e *areia*. O texto é posto em movimento, envolvido em um fluxo, vetorizado, metamórfico. Assim está mais próximo do próprio movimento do pensamento, ou da imagem que hoje temos deste. Perdendo sua afinidade com as ideias imutáveis que supostamente dominariam o mundo sensível, o texto torna-se análogo ao universo de processos ao qual se mistura. (Lévy, 1996: 48. Grifos do autor.)

Para o semiótico, acostumado a analisar textos materiais, constituídos como unidades de sentido, a transformação do objeto em “água e areia”, fugidios e inapreensíveis como totalidade, soa como prova inaceitável, tão impossível parece ser constituir um texto que não se deixa apreender. Além disso, os seis princípios de constituição do hipertexto apontam para questões, caracterizações e definições tão largas quanto dispersivas, afastando cada vez mais o texto das mãos do pesquisador.

Se todo texto é sempre construção também do leitor, se o sentido nunca está dado, mas tem que ser construído e por isso é aberto e incompleto, não há incompatibilidade entre a ideia de um texto que nunca se completa, de Lévy, e, por exemplo, as proposições da Teoria da Recepção. Se não há incompatibilidade há, entretanto, uma distância entre a abertura e incompletude dos sentidos e a ausência de limites físicos e materiais do texto veiculado nas redes virtuais. Um texto é normalmente mensurável: um conto de 42 páginas, uma tela de 40X60cm, uma peça musical de 32 minutos. A questão central é que, na rede, o texto se constitui enquanto percurso de leitura, ele é um processo, uma operação particular, infinita e sempre inacabada. A cada clique do mouse, novo link se abre e nova disposição de leitura se apresenta, que leva a outra e mais outra e outra ainda, num *continuum* sem fim.

A pesquisa semiótica depara-se então com a fluidez e a metamorfose do objeto. Ora, se o semiótico não pode ignorar a palavra dos pesquisadores reconhecidos, dos especialistas, dos conhecedores do objeto que analisa, é de Lévy, que tem fundamentado as mais diversas abordagens das tecnologias de comunicação, que proponho que se parta. Inicialmente, destaco termos que se repetem à exaustão, tanto em Lévy quanto em outros pesquisadores dedicados

ao tema: percurso, movimento, fluxo, metamorfose, processo, ausência de fronteiras e limites, fragmentação, excesso, aceleração, descontinuidade, interação.

Esses termos apontam para categorias de análise familiares à semiótica: espaço (percurso, movimento, fronteiras e limites), tempo (fluxo, processo, aceleração), pessoa (metamorfose, interação), havendo evidentemente termos que transitam entre mais de uma categoria enunciativa.

Pensemos inicialmente no espaço, mais especificamente, em topologias. No território materializado numa tela de computador, desfazem-se os limites de fechamento do texto, que pode ser sucessivamente descontinuado e, com isso e contraditoriamente, continuado. Os percursos e os deslocamentos, as escolhas e os novos caminhos sugeridos pelas páginas consultadas definem um movimento no espaço, constituindo sucessivas e interconectadas topologias, abertas a novos percursos.

O termo topologia, em análise semiótica, é mais utilizado para definir categorias que servem à definição do plano da expressão plástica. As categorias topológicas regem a disposição das configurações plásticas no espaço e se dividem em subclasses como posição e orientação (Thurlemann, 1986: 239.). A observação de tais operações pode ser enriquecida pelas opções metodológicas da semiótica tensiva, que propõe uma resolução analítica para os afetos e as emoções no discurso (Zilberberg, 2006 e 2010). Concentrados no eixo da intensidade, andamento e tonicidade (subdimensões afetivas) regem o eixo da extensidade, constituído de espacialidade e temporalidade. A categoria espacial, ao receber a incidência das subcategorias do eixo da intensidade constitui-se de três oposições, correspondentes aos três foremas envolvidos: abertura *versus* fechamento, determinando a direção; exterioridade *versus* interioridade, definindo a posição; e deslocamento *versus* repouso, estabelecendo um eã.

Se um percurso de leitura aponta uma direção e institui uma topologia, pode-se considerar um *link* sobre o qual se clica um espaço tópico, a partir do qual se abre a direção da leitura, quebra-se a interioridade da página que se lia para alcançar a exterioridade de outra e desloca-se a disposição do gesto. O internauta navegará então em busca de uma abertura de direções, o que acelera a leitura e indiferencia os conteúdos (não se sabe ainda o que se busca) ou, ao contrário, fechará o horizonte de expectativas, afunilando as buscas, num processo de desaceleração, concentração e especialização dos conteúdos. Realizará, respectivamente, operações de mistura, no primeiro caso, ou de triagem, no segundo.

Tais operações e conceitos atribuem já uma configuração topológica à definição do texto constituído a partir de um hipertexto, permitindo o esfrelamento dos limites e a ruptura dos critérios de mensuração, em nome da expansão de escolhas e diversidade de caminhos. O analista não se prende mais a um texto materialmente delimitado, mas a textos possíveis, marcados por percursos, por adesões a certos programas de navegação e recusa de outros: “o leitor estabelece uma relação muito mais intensa com um programa de leitura e de navegação que com uma tela.” (Lévy, 1996: 42)

As possibilidades oferecidas a partir de um hipertexto, embora surpreendentes, não são, entretanto, infinitas. Os nós e conexões são previsíveis e é isso que pode se tornar o objeto de descrição. Não se pode definir o texto que o leitor constituirá, mas se podem examinar as conexões previstas, as digressões e retornos possíveis, os pontos de chegada e de dispersão.

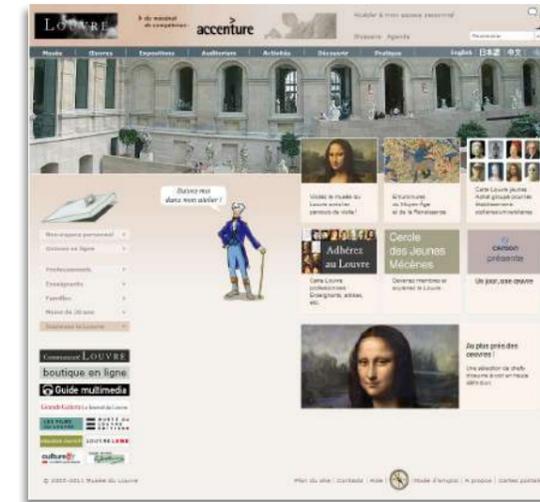
Tome-se um hipertexto de partida, como uma página de entrada de museu. Há ali alguns percursos oferecidos, substancialmente redutíveis a três: as exposições; o acervo; os serviços (endereço e funcionamento; equipamentos e cursos; lojas e vendas etc). Se o internauta entra na página para ver as exposições em cartaz tanto poderá limitar-se a informações sobre período, horários de funcionamento, preços etc, num movimento contido e pontual de busca, quanto poderá expandir cliques e operações de *linkagem*, para percorrer a exposição, contemplar a reprodução das obras expostas, recorrer a recursos de ampliação de imagens, detalhamento, zoom etc, bem como obter informações sobre a obra, o autor, as condições de produção etc.

Esses percursos possíveis poderão constituir tipologias e prestar-se a descrições que considerem tanto organizações topológicas quanto modos de interação do internauta com a página ou a sucessão delas. Para mapear organizações topológicas do hipertexto, que se constitui em rede, deverão ser considerados os “nós” e as ligações entre eles. Nós são informações, páginas, parágrafos, imagens, sequências musicais, todas as unidades que possam constituir um ponto de parada. As ligações são as referências, notas, indicadores, botões de passagem de um link a outro, todos os dispositivos de conexão e definição de nova rota de abertura (cf. Lévy, 1996: 44).

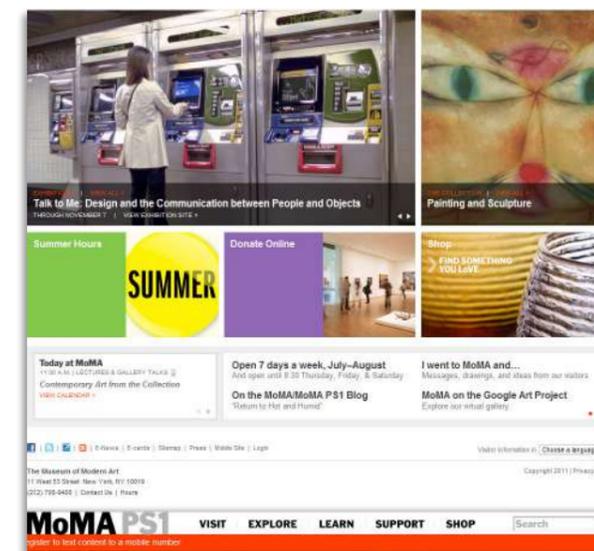
Em articulação com os tipos de percursos possíveis, devem ser descritos os modos de interação correspondentes. Quanto mais interessado o internauta estiver em pontos específicos ou em aprofundamento do universo de informações, mais ele promoverá operações de triagem, particularizando e afinando a busca; se seu interesse, entretanto, for o de expandir a busca, com sucessivas misturas e fragmentações, sobem então muito as chances de surpresas e desvios. Enquanto o fechamento do texto serve à profundidade e modaliza-se pelo saber, a abertura pode resultar na superficialidade e dispersão e estar modalizada por um não saber que poderá ser mantido.

O cruzamento das categorias topológicas com os modos de interação define um ritmo de leitura e será preciso então enfrentar a questão do tempo. A semiótica trata do ritmo pensando-o como a incidência da tonicidade sobre a temporalidade (Zilberberg, 2010). Os efeitos da intensidade podem ser medidos em suas qualidades de subitaneidade, precipitação e energia (Zilberberg, 2006), aspectos que serão formalizados como os foremas de direção, posição e elã, unidades do campo da foria que estabelecem estilos diferentes e oferecem medidas para a presença dos afetos no discurso. Diante de um hipertexto, de que modo o sujeito movimentará corpo e olhar? Que escolhas fará, que preferências decidirão seu caminho? De que modo intervirá? Com o acatamento passivo dos percursos mais rotineiros, das buscas mais elementares? Com a dispersão da procura desinformada? Com a recusa da facilidade e adesão ao aprofundamento e à concentração? As escolhas não correspondem a tipos de internautas mas a objetivos de leitura e estarão dadas na virtualidade conceitual do hipertexto, que não é nem ilusório nem desmaterializado, não é uma presença mas um devir. A virtualidade do hipertexto está em sua qualidade de configurar tendências, forças, finalidades e coerções que a atualização de um texto resolverá.

Páginas de museus de arte, de modo geral, convocam leitores interessados sobretudo em dois tipos de contemplação ou busca, que correspondem exatamente às mesmas necessidades dos frequentadores do território físico do museu: acompanhar acontecimentos pontuais, que imprimem discontinuidades registradas numa certa parada do tempo (exposições, mostras, destaques) e apreciar a permanência de um conjunto de itens que constituem uma presença contínua (acervos, reservas técnicas etc). O primeiro tipo de busca tende ao inesperado e, portanto, ao impacto; uma obra ainda não vista tem mais alta carga de intensidade a ser atualizada. O segundo lida com o esperado, o já sabido, e portanto está ligado à baixa expectativa de surpresas, ainda que a contemplação de obras de arte possa transformar a repetição e a continuidade em ruptura e intensidade. Os sites do museu do Louvre (Paris) e do MoMA (Nova York) são exemplares na boa utilização das ferramentas da internet para provocar o espectador a vivenciar os dois tipos de contemplação, mas ganham maior vitalidade quando exploram aquele aspecto mais afinado com o perfil público de sua atuação. No site do Louvre (<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>, acesso em 24 ago 2011), ressalta-se a própria arquitetura e história do prédio do museu e ganham destaque o acervo, particularmente as obras mais famosas e celebradas. Há um fundo claro, preenchido por organização espacial sóbria: uma faixa superior com imagens em movimento do prédio do museu, faixa lateral direita com imagens pequenas que convidam a cumprir determinados percursos *on-line* e a participar de certas atividades presenciais e faixa esquerda com os *links* para cada tipo de usuário. Quebra a rigidez da organização topológica uma animação que ativa a interface com as crianças, convidadas a seguir certo pintor a seu ateliê, recurso que não chega a romper com a previsibilidade do acolhimento. O visitante, na página inicial do site, terá o conforto do ritmo pouco acelerado, que expande o espaço e afasta surpresas e imprevistos.

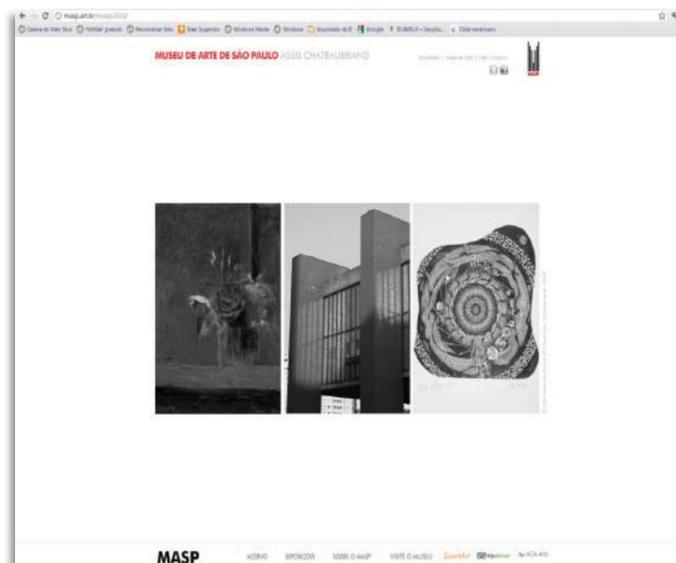


Já no site do MoMA (<http://www.moma.org/> acesso em 24 ago 2011), o ritmo se acelera pelo cromatismo vivo e variado das imagens dispostas lado a lado, que não deixam, como na página do Louvre, um centro vazio e nem mesmo a percepção de um fundo, obtendo-se efeitos de maior velocidade e concentração. Cada imagem corresponde a um *link* que se repete na faixa inferior, nas palavras dispostas lado a lado – *visite, explore, learn, support, shop*.



As páginas dos museus brasileiros não apresentam tanta diversidade e riqueza de percursos. A homepage do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) – <http://www.masp.art.br/masp2010/index.php> (acesso em 23 maio 2011 e 22 ago 2011) – apresenta organização visual sóbria e limpa. A página é rapidamente carregada e contém, no alto, o nome do museu, em fontes vermelhas e cinzas, grandes, começando à esquerda da página, e, à direita, em fontes pequenas e cor cinza pálido, *links* para *newsletter* (inscrição do interessado em receber notícias do museu), fale conosco (*link* para enviar e-mail) e mapa do site, reduzido a um índice do site, arrematados pelo logotipo do museu, que, recuperando o preto e vermelho e as colunas e frisos da fachada do prédio, estiliza um M em colunas, na cor preta, e tem a sigla MASP, em vermelho, embaixo. A faixa estreita superior, portanto, é institucional e propõe como interação caminhos formais e fechados. Na faixa central da página, mais larga, três imagens postas lado a lado, com

as mesmas dimensões, indicam os principais percursos do site: uma reprodução de obra de exposição temporária com obras do acervo (para conectar com exposições), fotografia do prédio do MASP (que *linka* com informações sobre funcionamento) e reprodução de obra de outra mostra temporária.



As imagens estão em preto e branco, mas ganham cor quando se passa o mouse sobre elas, numa proposta mais lúdica e provocativa de interação com o usuário. Na faixa inferior, o nome do MASP se repete, sucedido por links para: acervo; exposições; sobre o MASP; visite o museu e zoom art (este ícone sendo o único em laranja e em fontes que alternam caixa baixa e alta). Passando-se o mouse abaixo dessa faixa, aparece mais uma, em cor vermelha e com novos *links* ou repetições dos já vistos: home; serviço educativo; biblioteca; escola do MASP; espetáculos e eventos; lojas; parcerias; imprensa; programação mensal e os ícones do twitter e do facebook.

A escolha da primeira imagem da página envia para uma das exposições temporárias, com reprodução do quadro que funcionou como ponto de entrada, seguida de breve texto explicativo da curadoria e informações sobre duração e funcionamento da exposição. Ao lado da reprodução do quadro, há *links* para exposições atuais, próximas exposições e exposições anteriores. A análise dos textos e a contemplação das reproduções de imagens faz supor uma proposta de desaceleração e atonicidade de leitura. Mais ainda desacelerada e átona é a página do MNBA (<http://www.mnba.gov.br/> acesso em 24 ago 2011), toda feita de estaticidade. Não há imagens em movimento e cada indicação de *link* leva a um percurso limitado e único.



Na rápida descrição dos sites aqui visitados, para além das diferenças e gradações de movimentos, percebe-se uma identificação das páginas dos museus com os perfis institucionais a que estão associados. Os museus brasileiros, com notável falta de investimento público e de vivacidade administrativa (provavelmente a segunda carência não se devendo somente à primeira), vivem de acordo com o que mostram nos sites e com a representação imaginária que deles se constrói. Moderno mas paquidêmico, instalado no prédio “cartão-postal de São Paulo” (http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php), o MASP, “o mais importante museu de arte ocidental do Hemisfério Sul” (idem), deita-se na fama de ter o maior e melhor acervo do país, repetindo e prolongando exposições de parte desse acervo, sem que isso represente nem uma intervenção criativa de curadoria nem um serviço prestado à divulgação das obras. O MNBA, igualmente pesado e imobilizado, instalado no lindo prédio recentemente reformado, sequer organiza mostras temáticas do acervo, limitando-se a pendurar nas paredes a bela coleção do século XIX, orgulhosamente apresentada como a melhor do país.

A sacralização do espaço parece garantir a contemplação. Para O’Doherty, na galeria de arte

a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. (O’Doherty, 2002: 3)

Museus e galerias de arte são concebidos como espaços estáveis e desacelerados, que permitem ao visitante trocar a agitação, multiplicidade e dispersão do mundo lá fora pela possibilidade de concentração e de economia de movimentos em torno de obras expostas. Os sites de museus, particularmente MASP e MNBA, entretanto, parecem colar-se a esse apelo de desaceleração e atonicidade de movimentos, sem explorar as possibilidades de atração do corpo oferecidas pelas redes digitais. A enunciação que constitui o texto sincrético representado em cada uma dessas homepages põe em contato um enunciador com baixa competência de domínio da mídia e um enunciatário que replica o visitante físico do museu, com perda de qualidade da visitação em relação a este último.

Troca-se a apreensão do conjunto e da totalidade e o movimento pleno e muitas vezes errático do corpo nas salas dos museus pelo foco na unidade e no detalhe, pelo desfile de telas isoladas. Exige-se do internauta o conhecimento prévio que o fará definir o que deseja ver. Há pouca possibilidade de surpresa, de quebra de expectativas, de oscilações e intensificações dos modos de olhar. O percurso sensorial dos museus, capaz de arrebatar o sujeito, é substituído pela sequência de rotas esperadas e, portanto, pela ausência do acontecimento estético.

Estamos longe das galerias de Morse na tela da internet? Parece que não. Se a estratégia de pendurar quadros, já em si um gesto enunciativo, marcava, no século XIX, hierarquias e lugares, também a determinação de nós e percursos na mídia digital leva a uma segurança de rumos que afasta a surpresa, a indeterminação, a aceleração. No entanto, se a experiência estética perde intensidade e retoma os percursos controlados que as exposições do século XIX asseguravam, há um caráter político e econômico na globalização favorecida pela comunicação multimídia. Segundo Canclini, “a globalização é um movimento de fluxos e redes, mais do que de entidades visíveis, colecionáveis e passíveis de serem exibidas” (Canclini, 2008:69). Estar em Macau e poder acompanhar uma exposição na Tate Gallery, ou viver em Niterói e acessar as obras de Sophie Calle expostas no Beaubourg, para interrogá-las no tempo demorado da elaboração intelectual da análise, são privilégios concedidos a todos nós pela rede mundial de aparelhos digitais por meio dos quais se permite uma conexão com a internet.

Se os museus, então, podem fazer circular exposições e coleções, de um modo radicalmente universal, a contrapartida do arrebatamento estético deve pagar com menos desconsolo seu preço de arrefecimento ao mercado de imagens disponível a qualquer amante das artes. Quando conectados, a luminosidade de um céu de Turner deixa de ser um impacto de sensibilização do corpo para se transformar na técnica de sobreposição de pinceladas ralas, movimentando-se em

cromatismo suave e gestos contínuos, multidirecionais e delicados. Não vemos mais a luz como recordação de toda a luminosidade já vista e sentida, mas como um efeito de procedimentos técnicos. Como podemos fazer disso apenas uma perda se temos sempre a curiosidade profunda da origem, do gesto, da razão de tudo ter começado a existir?

A reorganização dos modos de acesso aos bens culturais e às formas de comunicação estabelece, em cada tempo histórico, novas formas de habitar o mundo, movimentar o corpo, estimular os afetos e as paixões, assegurar a reflexão. O nosso tempo parece ser o das conclusões provisórias, razão pela qual a única afirmativa com a qual se poderia encerrar este texto seria a da reafirmação de sua incompletude e natureza lacunar, ainda que a vontade e a subjetividade do pesquisador fiquem tentadas a manifestar uma adesão não à sacralidade dos museus nem ao poder multiplicador das novas mídias, mas ao caráter atemporal, inquietante e profundamente desestabilizador da arte, qualquer que seja o meio que a transporte até nossos espíritos inconformados e ansiosos pelos devaneios, sobressaltos, sonhos e conflitos que só a expressão artística é capaz de provocar.

Referências Bibliográficas

- Canclini, Néstor García. 2008. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras.
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo. 2004. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP; FAPESP.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtès, Joseph. 2008. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto.
- Lemos, André. 2007. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- Lévy Pierre. 1996. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed.34.
- Lévy, Pierre. 2006. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed.34.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1980. *Textos escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural. [Coleção Os Pensadores]
- Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac&Naify.
- O'Dohery, Brian. 2002. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes.
- Teixeira, Lucia. 2008. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. In: Figueiredo, Maria Flávia; Mendonça, Marina Célia; Abriata, Vera Lucia Rodella (orgs.). *Sentidos em movimento: identidade e argumentação*. Franca, SP: UNIFRAN: 159-180.
- Thurlemann, Félix. 1986. Topologique (catégorie). In: Greimas, A.J.; Courtès, J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*. Paris: Hachette.
- Zilberberg, Claude. Síntese da gramática tensiva. Trad. Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. In: *Significação*, 25. São Paulo: Annablume, jun.2006: 163-204.
- Zilberberg, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Trad. Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. In: *Estudos semióticos*, vol.6, n.2, p.1-13, nov 2010. Disponível em: http://www.fllch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_czilberberg.pdf Acessado em 20 jan 2011.

A ESCRITA NO CORPO DA CIDADE – GARATUJAS & GRAFITES

Nilma Gonçalves Lacerda³⁶

RESUMO: O projeto de pesquisa “Diário de navegação da palavra escrita na América Latina”, há onze anos coletando escrita urbana pelo Brasil e outros países, observa que muitos dos textos dispersos pelas superfícies que a cidade oferece podem ser lidos, conforme observa Piglia, como ficções, em que os autores-personagens são usuários de uma língua em corte transgressor. O grafite sobre a fachada de um prédio, na altura de um 4º andar, junto a um dos maiores viadutos da cidade do Rio de Janeiro, o texto assertivo sobre uma camiseta no corpo de um adolescente em um subúrbio carioca, a mensagem escrita na bandeira dos Santos Reis, em Pirapora, a verve de um taxista, narrando a própria vida, ao saber que a passageira vinha de visitar a casa de Ernesto Sábato, no subúrbio de Buenos Aires, são campos abertos a indagações que este trabalho busca responder. Que representações de si como usuário da língua oferece o indivíduo que escolhe para superfície de sua escrita os espaços públicos da cidade? Que consciência tem da língua portuguesa como sulco pelo qual corre a manifestação de seu imaginário e de sua realidade? Que leituras e representações de leitura alimentam sua expressão? Poderiam discursos e ficções, em circulação ostensiva e de forma minimalista pela cidade, abrir-se como vias pródigas para suscitar projetos que atendam à formação de leitores & escritores críticos?

PALAVRAS-CHAVE: leitura; escrita; cidade; identidade; ficção.

Sou uma copista. Encarregada por uma poeta cubana de redigir um diário de navegação da palavra escrita na América Latina, cumpro a tarefa com errância e paixão. Viajando para além do território a cobrir, busco registros e elementos com que dar notícias sobre a matéria de meu encargo: quem escreve na América Latina, por que escreve, para que e para quem o faz? Percorro as cidades de caderno na mão, anotando escritas sem personalidade a resguardar uma voz coletiva, sem guarida nos canais considerados oficiais. Banidas da imprensa, do espaço da legislação e da academia, essas vozes costumam ser acolhidas, de diversa forma, pela literatura, lugar em que repercutem como discursos espessos. Busco ouvi-las antes disso, capturá-las em bruto, e na cumplicidade de papel e lápis levá-las à condição do escrito. As cidades escrevem, geram escritos, por sua condição mesma de espaço de trocas, de comércio, de suporte à vida literária: “[...] pois a civilização humana não reside nas pessoas enquanto seres biológicos, mas está nas bibliotecas, museus, universidades.” (ROSTAND, 1987, p. 38). Verdade que transcrever pode trazer consigo trocas, traições, esquecimentos. Em viagem, a letra apressada pode não dar legibilidade ao escrito e a memória falhar, quando, mais tarde, chamada a exercer suas funções. É um dos riscos do meu trabalho, e como não haverá revisores a posteriori, dobro a atenção no presente.

De 2000 a 2010, estive em Bogotá por quatro vezes. Em 13 de agosto de 2009, encontrei as sentidas manifestações pelo décimo aniversário da morte de Jaime Garzón. Jornalista e comediante, Garzón seguiu na contramão do poder instituído, gerou discursos a contrapelo, contradizendo o que saía da boca dos políticos da situação, de grande parte da imprensa e da cultura oficial. Foi assassinado, em crime nunca esclarecido. Junto ao monumento de corpo inteiro em bronze, na Avenida La Esperanza, esquina de Carreras 37, encontro dizeres deixados por indignados. Contradizeres.

A Jaime Garzon F.
1960-1999
Porque definitivamente
La memoria está
Olvidada y los gritos
Silenciados.

³⁶ UFF, Faculdade de Educação, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Rua Fantoques, 210, 21941-230, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, nilmalacerda@hotmail.com

Los espacios son
De nadie y los nadie
Ya estan
MUERTOS
Jaime Garzón 10
años
IMPUNES

Outros escritos, dez tijolos pintados de branco com uma folha de papel A4 colada com a lembrança do aniversário de morte, uma rosa vermelha sobre cada um deles. No ano seguinte, na mesma data, eu de novo em Bogotá, os textos, as rosas vermelhas, a indignação pela ainda impunidade.

Volto à minha cidade, procuro monumentos semelhantes, que não acho. Em minha estante *Nunca mais!* Relatório sobre a comissão nacional sobre o desaparecimento de pessoas na Argentina, presidida por Ernesto Sábato, me lembra que, ao alcance de um voo curto, Buenos Aires é destino seguro para o turista brasileiro. O bairro de Santos Lugares não tem, em nosso imaginário, a mesma força que Santelmo ou La Boca. O subúrbio protege a casa simples de Sábato, o jardim com ar tropical, massa compacta de folhagem em que se encontram várias espécies vegetais comuns aos jardins brasileiros. Idoso, enfermo, Sábato não pode receber visitas, me informou a secretária na véspera.

12 de setembro de 2009. Frente à casa do escritor, sou recebida no portão por Silvina, deixo um ramo de cravos para ele. Volto ao táxi, peço ao motorista um tempo mais para terminar minhas notas. Inteirado de que aquela é a casa de Sábato, que conhece de nome, mas de quem não leu nenhuma obra, Frontera começa a me contar sua vida. Voltas e reviravoltas, drogas, perda da esposa e dos filhos, contaminação com o HIV pela namorada, luta, reerguimento: “Acá estoy.” – me diz, assertivo e um tanto melancólico.

Nos despedimos, solidários nas peripécias do humano. Me pergunto sobre essa necessidade de narrar a vida em face da proximidade de um autor, tal como aconteceu ao criminoso José, em *Memórias do Cárcere* (RAMOS, 1976, v. 2, pp.168-9). No imaginário popular, o escritor habita a franja de poder em que se dá a possibilidade de expressão e sua permanência. “Sempre se trata de poder na escrita e na leitura”, lembra Bourdieu. (CHARTIER, 2001, p. 249)

Que poder circula pelo escrito de Lara, sentada na calçada de uma das principais ruas de Copacabana, cartão-postal presente em todo o mundo, aglomerado de gente em trocas permanentes, turistas e moradores, mas onde os migrantes têm selado o destino do trabalho subalterno ou o da marginalidade? Pois aí está a moça com uma folha aberta de papel branco encorpado, 96 x 66 cm, o chamado papel quarenta quilos e o texto, polígrafo e deslizante, escrito com Pilot de cor preta. Era o dia 20 de março de 2003. Quem passava, lia:

Quero Sair dessa Vida
(Para não perder minha filha
para as autoridades Públicas)
Dependo da Sua ajuda
pois os guardas e os garis
levaram a Roupa da luana
(de escola/ com documentos) e eu estou

muito triste pois preciso comprar
material P/ eu trabalhar e não
mais pedir dinh. na Rua !
Sou deficiente da vista. Preciso
muito de sua atenção e confian
ça. me ajude a Sair dessa
Situação maldita. não olhe para minha aparência e Sim
Para o meu problema ! aceito
muito uma Roupa e qualquer ajuda para o material para
eu trabalhar

[...]tenho 28 de miopia
estrabismo e descolamento na Retina
o óculos meu eu perdi pros garis
E não posso ficar sem outro óculos
Por favor me ajude a dar uma
Solução!

Não passo nessecidades nem moro
na Rua!!! Só quero ter mat. para
trabalhar e Parar de pedir ajuda na
Rua

A náusea desce sobre a cidade. Apesar de tudo, Lara teve mais sorte que a jovem de dezenove anos, baleada quatro meses depois enquanto lanchava na Universidade Estácio de Sá, Campus Rebouças – a comunidade universitária refém do tráfico, moeda de troca a garantir a polícia fora do morro do Turano, atrás do campus. Um Estado ausente, hipocrisia, inoperância e servidão humilhando a mui leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A descrença nas instituições motiva o texto estampado na camiseta tosca do jovem que vi passeando por uma rua do subúrbio de Irajá, zona norte do Rio, um pouco antes, a 2 de abril.

Que Deus cuide dos meus amigos:
dos meus inimigos cuide eu !

100% revoltado

Lucrecia Ferrara, citada por Renato Cordeiro Gomes (GOMES, 1994, p. 24) constata que o texto da cidade não é a imagem de um organismo que cresce por expansão vital, mas a de uma rede, na acepção proposta por Barthes, em *O rumor da língua*. Assim, “[...] apreende os instantâneos culturais que focalizam a cidade como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam.” (GOMES, 1994, p. 24).

Copiado e fotografado por volta de 2003, o grafite na altura do quarto andar de um prédio da avenida Paulo de Frontin resiste até o presente. Os habitantes da cidade em passagem sobre o viaduto construído para acesso ao túnel Rebouças, ou caminhando pela avenida, podem ler, tomados de espanto:

O que você faria se não tivesse medo ?

O que você faria, não houvesse a divindade a escutá-lo, não houvesse os Santos Reis e sua bandeira, para nela garantir, por escrito, a atenção aos pedidos dos fiéis?

Em 6 de janeiro de 2001, participei da folia dos Santos Reis, na casa de Antônia Dumont e Demóstenes Vargas, em Pirapora, norte das Minas Gerais. As cozinheiras chegaram logo cedo, a comida cheirou pela casa, cresceu dentro das panelas e tigelas, a mesa do café virou campo florido, primavera de papel crepom envolvendo balas, ornamentando de boa vontade presépio e janelas. “Evêem eles!”, alguém grita lá pra dentro, a horas certas. Os palhaços evêem na frente e entram, investigando a devoção pra festa poder acontecer.

A casa é devota, é generosa e está limpa de herodes. A folia entra para adorar o Menino-Deus, têm início os cantos, as rezas, a bandeira levantada. A devoção é grande e mesmo Demóstenes, que não é homem de rezas, está na sala e parece acompanhar compungido o ofício. Não é uma festa da Igreja oficial, é resistência, aglutinação social. Sou aprendiz, minha pele é conta de rosário, ranço de nariz de criança, tafetá barato e lantejola. Devolvo à mãe o bebê que segurei no colo para que pudesse rezar sossegada, me levanto para ir ver bem de perto a bandeira.

O bordado à mão é tosco, a bandeira tem franjas, tem brancos e dourados. Tem recados:

Santos Reis

Te peço que ilumine todos os meus caminhos da minha família te que quase ilumine uma conversa entre eu e meu namorado. Amen.

Me ilumina Santos Reis que este ano de 2001 não seja tão ruim daquele de 2000. Resolve todos os meus problemas. Amén.

No pensamento de Gomes,

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (GOMES, 1994, p. 24)

Menos que a legibilidade, interessa levantar as representações de si como usuário da língua oferecidas por esse indivíduo que escolhe espaços públicos para superfície de sua escrita. Consciente desse valor para a cultura urbana, inclui-se, cidadão, à revelia de estruturas oligárquicas que buscam de forma sistemática sua exclusão dos benefícios da cidade. O idioma vernáculo – espanhol ou português – é sulco pelo qual corre a manifestação de seu imaginário e de sua resistência, tal como o refrão de Frontera, voltando da casa de Sábado, “acá estoy”, sublinha a narrativa de

vida, parente das ficções concebidas pelo escritor. Como tantos, Frontera cruza a cidade em várias direções, atravessa vários tempos, lê o que tem debaixo da vista, em acúmulo de escritos de rua, textos expostos em bancas de jornais e revistas. Assim também lara, com seu discurso potente, no qual se reconhece a leitora crítica, embora ignoremos quais são suas práticas de leitura. A autora identifica-se com objetividade, expõe-se na crítica ao poder, de forma semelhante ao anônimo que desafia a morte para exibir sua pergunta filosófica, um dos escritos talvez de um livro de pensamentos a ser recolhido pela cidade, como os antigos “libros de memória”. Em *Inscrire et effacer*, Chartier observa:

Exatamente como o teatro inglês fez com as “table books” e com as “writing tables”, as comédias colocam em cena os “libros de memória” e assinalam para eles os mesmos usos: transcrever imediatamente as palavras ouvidas, registrar os pensamentos fugidios, redigir textos curtos, podendo fazê-lo na praça, na rua, na carruagem. (CHARTIER, 2005, p. 49)

Escrever em trânsito: em perigo de que o texto se apague. Registrar para leitura dos passantes discursos e ficções, em circulação ostensiva e de forma minimalista, como fez certo jovem nos primórdios da cidade do Rio de Janeiro, deixando sobre as paredes caricaturas mordazes. O jovem garatuja terá aberto com seu carvão uma que outra via pródiga para suscitar questões sobre a política na cidade. Com o volume *O garatuja*, inscrito n’Os Alfarrábios, José de Alencar traçou um painel de discussão sobre o escrever e apagar, destino afinal de grande parte da escrita, sobretudo desta de que nos ocupamos. Entre um e outro ato, dizer, significar.

Livro sem nome de autor, continuamente aberto e em permanente processo de produção, a cidade tem sua leitura assegurada pelo cidadão que por ela transita e opera à maneira de um editor interessado no presente e no futuro. Mas livro cujas páginas se esvanecem por diversas formas de apagamento, da ação do tempo à da força política. No breve tempo em que permanecem disponíveis para leitura, a cópia, processo antigo e infiel, acena com a sobrevida possível, para o tempo exato das interpretações e transposições.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *O garatuja: crônica dos tempos coloniais* (Alfarrábios). 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger, org. *Práticas de leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHARTIER, Roger. *Inscrire et effacer*. Paris: Seuil, Galimard, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro : Rocco, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976. 2 v.

ROSTAND, Jean. *Confidences d’un biologiste*. Textes réunis et présentés par Jean-Louis Fischer. Paris: Éditions La Découverte, 1987 (Agora, Les Classiques)

O PAPEL DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NA FORMAÇÃO DE NOVOS LEITORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria de Lourdes Ortiz Gandini BALDAN³⁷

RESUMO: É sabido que a literatura, ainda que se trate de um discurso individual, inédito e criador, é uma das formas de arte que mais oferece representações para a construção da noção de identidade entre os falantes de uma mesma língua. No entanto, a produção poética brasileira contemporânea é marcada por uma forte diversidade nas formas de expressão e nos conteúdos temáticos que faz circular; encontra-se ora mais voltada à leitura crítica do repertório mais tradicional da poesia brasileira, ora mais preocupada com a pesquisa de novos modelos expressivos propiciados pela linguagem. Tal diversidade constitutiva, que opera nos gradientes intermediários entre essas duas tendências, vê-se sublinhada pela prática pouco ortodoxa de divulgação e circulação da produção, que se apropriou da internet e das performances poéticas para compensar a baixa publicação em livro. O que temos é uma espécie de dialetologia poética que trata de forma específica a língua portuguesa padrão. Verificar os procedimentos mais regulares na construção dessa dialetologia, por meio da obra de alguns poetas brasileiros contemporâneos é o objetivo deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; semiótica; Roman Jakobson.

Introdução

A literatura é uma das formas de arte que mais oferece representações para a construção da noção de identidade entre os falantes de uma mesma língua. Isso porque há, entre a literatura e a língua que a realiza, uma relação íntima, nata, uma confluência incontornável de origem, que faz com que o conhecimento de uma se faça pela experiência total e imprescindível da outra. Beth Brait (2010, p.12), em estudo sobre o assunto, salienta:

[...] só lê e escreve quem, de alguma maneira for despertado, seduzido, induzido a esses gestos instauradores de autorias, de intervenções individuais e/ou coletivas e que, de forma muito especial, combinam letramentos não formais, reconhecimento de vivências e capacidades pessoais, abertura para as diferentes linguagens que participam do dia a dia dos cidadãos.

Dominique Maingueneau (2010, p.29), na mesma obra, reitera:

[...] existe uma relação essencial entre a construção da identidade de uma língua e a existência de uma literatura, de um *corpus* de enunciados estabilizados e valorizados esteticamente: a produção de *enunciados de qualidade dá qualidade de língua*. (grifos do autor).

A língua portuguesa falada no Brasil é filha legítima de Portugal, ainda que o percurso da história dos dois países tenha provocado inevitavelmente mobilidades linguísticas diversas, e o grau de influência dos outros idiomas que compuseram a língua e a literatura tenham mudado bastante a versão brasileira, conferindo outra entonação, mais distensa e cantada, e um quase outro vocabulário, tamanha a quantidade de formas diferenciadas para se dizer a mesma coisa. Mas a língua do Brasil é a portuguesa porque a rede de oposições funcionais, característica do sistema linguístico é rigorosamente a mesma. A comunidade brasileira faz um uso singular da língua portuguesa, preferindo certos traços e desprezando outros, o que fixa uma visão de mundo também singular da coletividade brasileira em relação à portuguesa (e a outras comunidades lusófonas). Tudo se passa como se pudéssemos pensar numa espécie de dialeto local, movimentado pelo uso diverso que cada comunidade faz do sistema comum.

A literatura também passa pelo mesmo processo de construção marcado pela história social e estética da língua. As

³⁷ UNESP- Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara – Departamento de Literatura, Rodovia Araraquara- Jaú Km 1, Bairro dos Machados, 14800-901, Araraquara – SP, Brasil. Endereço eletrônico: udeogb@fclar.unesp.br

diferenças falam mais da identidade do que as semelhanças. Os escritores de cada época criam uma tradição literária, tanto no tratamento dos temas como na expressão linguística que os figurativiza, de onde se depreende o “instinto de nacionalidade” que provoca, nos leitores de todas as épocas, a noção de pertencimento àquela comunidade cultural. E como nos dialetos regionais, profissionais ou das tribos raciais e ideológicas, também a literatura cria, em relação ao uso cotidiano da língua, uma espécie de variedade, uma opacidade típica, próxima à de uma língua estrangeira: um dialeto poético definido por um uso estético da língua.

Estudar a literatura brasileira sob essa perspectiva pode render interessantes resultados. A produção poética brasileira contemporânea é marcada por uma forte diversidade nas formas de expressão e nos conteúdos temáticos que faz circular, encontra-se ora mais voltada à leitura crítica do repertório mais tradicional da poesia brasileira, ora mais preocupada com a pesquisa de novos modelos expressivos propiciados pela linguagem. É possível verificar que tipo de dialeto compõe uma espécie de centro da tradição e como alguns poetas contemporâneos utilizam deste dialeto.

O objetivo deste trabalho é pensar a literatura brasileira a partir da idéia de dialetos poéticos, analisando aspectos da produção poética de Eucanaã Ferraz, especialmente os poemas do livro *Cinematoca* (2008). Como a sua poesia dialoga com os dialetos em circulação e que tipo de efeito de sentido essa dialetologia provoca na formação identitária do leitor brasileiro? Essas são algumas questões que este trabalho pretende discutir, a partir das contribuições teóricas de Roman Jakobson.

1. Jakobson e a configuração da linguagem poética

Em um trabalho chamado “A novíssima poesia russa”, fruto das inúmeras discussões realizadas por Roman Jakobson e os poetas cubo-futuristas – Maiakovski entre eles – apresentado no Círculo Lingüístico de Moscou em maio de 1919 e publicado pela primeira vez em 1921, em Praga, encontramos a idéia que o autor vai desenvolver, depois, em trabalhos posteriores, com mais profundidade:

Cada fato da língua poética atual é percebido por nós num confronto inevitável com três momentos: a tradição poética presente, a língua prática de hoje e a tendência poética que está adiante dessa manifestação particular. (p.27)

Jakobson insistia que somente a partir do estudo da linguagem viva se poderia iluminar a produção poética tanto do passado quanto do momento contemporâneo; apenas assim seria possível perceber os procedimentos que se cristalizaram bem como as tendências que estão se delineando. Para ele, o desenvolvimento de uma teoria da linguagem poética só poderia ser possível quando a poesia fosse tratada como um fato social, quando se pudesse pensar em uma dialetologia poética. Assim ele explica essa idéia:

Desse ponto de vista, os dialetos poéticos de uma zona, que tendem para o centro cultural de outra, como os dialetos da língua prática, podem ser subdivididos em: dialetos transitórios, que assimilam do centro de gravidade uma série de cânones; dialetos semi-transitórios, que assimilam do centro de gravidade determinadas tendências poéticas e dialetos mistos, que assimilam fatos, procedimentos alheios isolados. Finalmente, é necessário levar em conta a existência de dialetos arcaizantes, de tendência conservadora, cujos centros de gravidade pertencem ao passado. (1921, p.28)

De lá para cá, muitos estudos deram novas luzes ao fenômeno poético. Os mais recentes semioticistas franceses ainda partem das idéias de Jakobson para pensar o discurso poético³⁸. Será que tal posição de Jakobson pode ser aproveitada, hoje, para pensar a poesia brasileira contemporânea? Será que podemos pensar as linhas de força da poesia a partir da organização de uma dialetologia poética?

³⁸ Zilberberg, em seu livro *Razão e poética do sentido* (2006), parte das idéias de Jakobson para compor a sua reflexão.

2. A ideia de dialeto

O grego *dialektos* designava diferentes formas linguísticas usadas na Grécia, cada uma para determinado gênero literário, considerando ainda cada região (dialetos regionais), ou cada camada social (dialetos sociais). Assim, o jônico era usado para o gênero histórico, enquanto o dórico o era para o canto coral – e isso em toda a Grécia. E o termo passou para a tradição como uma forma de uso da língua que tem sua própria organização léxica, sintática, fonética, e que é usada num ambiente mais restrito que a própria língua.

Parece interessante pensar a linguagem poética assim – um dialeto. Tal como os dialetos regionais, sociais, ou profissionais, a linguagem poética institui uma espécie de codificação que cria um grupo de troca e de entendimento. Ainda que se utilize da língua padrão, de alguma forma estabilizada entre seus falantes, o dialeto poético se organiza como um sistema, com regras próprias (a ausência delas também segue uma regra) e que circula em um ambiente codificado por uma tradição poética que se acumula no saber interiorizado do grupo. Claro que as coisas não acontecem assim, com campos demarcados e saberes perceptíveis e classificáveis. Ao trabalhar a linguagem do uso cotidiano, com os dialetos sociais (da classe dominante?) e o da tradição poética acumulada em repertório, a poesia – produto final dessa mistura – potencializa e dilui, ao mesmo tempo, as particularidades de cada linguagem para permitir a manifestação de outra coisa – a linguagem poética. A poesia, assim, construída sobre uma estratégia enunciativa integradora, manifesta um efeito de sentido singular, que deixa ver as marcas, deixadas como um “ressaibo”, de cada uma das camadas chamadas à integração.

A ideia de dialeto lembra a ideia de que a linguagem poética provoca a sensação de uma língua estrangeira dentro de seu próprio ambiente; e essa “sensação” é consensual. D. Bertrand (2003, p. 25) diz bem quando trata do assunto:

É peculiaridade do escritor, dizia R. Barthes, “ver a língua”, isto é, apreender ao mesmo tempo o som e o sentido, o ritmo, a sintaxe e as imagens, a voz e os conceitos, a convenção que desgasta a língua na cotidianidade de seu uso e a inovação que a torna, em cada obra por assim dizer nascente, quase estrangeira a si mesma. Como escreve Proust em *Contre Sainte-Beuve*: ‘Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira’. O escritor é aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua, ele escava nela possibilidades inéditas, não percebidas até então. Ele a força a tornar-se outra.

Então a linguagem poética, fazendo-se estrangeira, tornando-se opaca, obscura, cria o efeito de sentido de outra língua, estranha, como um dialeto.

2.1. Uma proposta de dialetologia poética brasileira contemporânea.

Para tentarmos construir uma espécie de mapa dos dialéticos poéticos brasileiros contemporâneos, será preciso, seguindo as ideias de Jakobson, considerar um centro de gravidade, em torno do qual transitam os dialetos. Esse centro de gravidade seria construído pelas falas poéticas vivas, que funcionariam como canônicas em dado momento literário. Quais as falas poéticas mais presentes nos últimos 50 anos? As falas dos poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral e Haroldo de Campos. A seleção desses poetas não se pautou pelo gosto pessoal. As mais importantes antologias da poesia brasileira contemporânea³⁹ consideram os poetas citados como os poetas que emergiram da Semana de Arte Moderna de 22 e construíram uma obra que traz entranhada, em si e a partir de si, uma teoria da poesia. De certo modo, cada obra singular, de qualquer gênero, traz uma concepção do que é a literatura, mas as obras dos poetas selecionados criaram tradições e continuam vivas na fala da maioria dos poetas da contemporaneidade, quer de forma dominante, quer de forma recessiva, ou de forma residual.

Seguindo a organização de dialetos, podemos pensar que do centro de gravidade em torno da obra de João Cabral, Drummond, Haroldo de Campos transitam os dialetos de alguns poetas contemporâneos tais como Frederico Barbosa,

39 DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (org.) Na virada do século: poesia de Invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002. PINTO, Manuel da Costa. Poesia comentada da poesia brasileira do século 21. São Paulo: Pubifolha, 2006.

Antonio Risério, Duda Machado; Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Leminski, Regis Bonvicino, Alice Ruiz, Nelson Acher e Paulo Ferraz.

Em torno de Drummond, Bandeira, podemos organizar os dialetos de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar, Donizete Galvão, Adélia Prado, Antonio Cícero. E assim por diante. O trabalho que estamos realizando está em processo e estuda vários poetas contemporâneos, a partir dos centros de gravidade mais canônicos.

3. A cinemateca poética de Eucanaã Ferraz

O que vamos ver, para este trabalho, é a poesia de Eucanaã Ferraz, verificando um dialeto poético que mobiliza as poéticas de Cabral (principalmente), Drummond, Bandeira, além de Fernando Pessoa e outros poetas portugueses.

O livro de poemas *Cinemateca*, editado em 2008 pela Companhia das Letras, veio depois de *Rua do Mundo*, também editado pela Companhia das Letras em 2004 (e em Portugal pela Quasi, em 2006), de *Desassombro*, editado pela 7Letras em 2002 (também em Portugal pela Quasi em 2001) e *Martelo*, 7Letras em 1997.

O livro se organiza como filmes/versos que contam/cantam o sincretismo de linguagens, próprio do cinema. Organizado em três partes, como 1ª luz, 2ª luz e 3ª luz, a cadência, o ritmo é decrescente: do mais intenso para o mais sutil – como a luz, que começa solar, luz-balão (para usar a imagem de Cabral, cara aos poemas em análise), e vai se atenuando, se tornando menor, em sépia, bemolizada, até se apagar “retrato em branco e branco” de “o desfotógrafo” final. A leitura dos “filmes” – sim, a figura é bem-vinda, dada a plasticidade fulgurante dos poemas - pode ser feita em três planos: um primeiro plano figurativo, em que se organiza o cenário do poema, a encenação da apreensão estética; um segundo plano, que podemos chamar de temático, o do devaneio do eu-lírico, em que o poeta medita sobre as figuras e um terceiro plano, que podemos chamar de estético-composicional, em que o poema por excelência se oferece aos enunciatários, como matéria verbal.

No plano figurativo, os poemas mobilizam cenários com figuras concretas e cotidianas: bichos, árvores, prédios, piano. Algumas imagens mais marcadas pela tradição poética que vamos tentar construir – sol, faca, cabra, relógio - outras mais singulares – a piscina, a costureira, o mágico, a equilibrista. O plano temático imprime, mais que a impressão, a sensação do poeta a respeito do cenário, marcado pela sinestesia de um modo de ver, de um modo de ser. E o plano estético-composicional deixa ver um modo de fazer versos, uma concepção de poesia.

O primeiro poema da 1ª luz – “triumfo” – sinaliza a abertura de um corpo/poema em cujo interior adentram luz, som, cor “pela boca, narinas e olhos adentro”. Mas os sentidos estão misturados, visão/audição inundados pela “luz atonal/aguda do mais alto grau”, como que a preparar a indagação do poeta que perpassa o poema: onde está a poesia? Dividido em três partes, o poema trabalha várias imagens possíveis de poema. No cubo de açúcar no leite, como diz Herberto, ou na atmosfera povoada por milhões de seres inexplicáveis, como suspeitava Gilliatt ou “naquele vazio, entre um verso e/ outro, naquela (nesta) espécie de rua cintilante,/silenciosa, reta que vai dar fora da folha”, como imagina o poeta - as imagens construídas no poema figurativizam mais que a percepção sinestésica do poeta em relação à realidade das coisas mais próximas e mais tangíveis: remetem às palavras, condição e limite do poema. O cenário composto de figuras do cotidiano serve de suporte para a indagação temática que norteia o fazer poético de todo o poema. O triunfo do dia inaugura o ritmo (os poemas do livro?):

(...)

Num dia assim, tudo parece novo,

*perto, a história do mundo um traço
abstrato e, no entanto, inteligível:*

*movimento sem fim, o só abrir-se
do aberto: ritmo (2008, p.21)*

A primeira estrofe da segunda parte do poema apresenta o cenário da indagação poética e reitera o procedimento composicional que vai prevalecer no poema e na cinemateca: enjambements que criam a tensão entre a leitura sintática e a leitura poética. O sentido se faz em cada uma das opções, mas se completa na leitura dupla e ambígua que considerarmos ambas igualmente:

*Os ponteiros têm pressa, nuvens
são trapos imprestáveis, o calendário
marca o início do verão e seus fogos
excessivamente facão, balão (2008, p.22)*

As figuras marcadas pelo repertório de imagens de João Cabral (relógio, faca, (luz)balão) criam a idéia poética de que os ponteiros são como nuvens ou o calendário é formado de trapos imprestáveis. Tal procedimento desdobra o sentido em vários outros, criando uma profusão de imagens multiplicadas feito um caleidoscópio.

Na cinemateca poética que se sucede, como um projetor que fosse passando pela paisagem, ora mais apressado pelo olhar, ou pelo ouvido, ora mais vagaroso pelo tato ou pelo cheiro, os objetos chamados a compor figuras são convocados pelos sentidos do poeta, mas realizados no poema pela sua linguagem – dialeto que ele partilha com poetas como Cabral, Drummond, Bandeira, Camões, Pessoa, entre outros. As figuras do cenário ou o devaneio do eu-lírico remetem, sim, à linguagem de outros poetas, mas o que cria a idéia de dialeto é o diálogo constante entre os procedimentos poéticos chamados a realizar os poemas. E, por meio deles, podemos confirmar a presença maior de uma linguagem poética que outra. O centro de gravidade, como dialeto dominante de referência de *Cinemateca*, leva aos procedimentos poéticos de João Cabral. Vejamos alguns exemplos:

1. O poeta testa as imagens que mais bem possam falar o poema, como JC em *Uma faca só lâmina* (1997, p.184):

*Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.
[...]
Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado).
[...]*

Tal procedimento, na obra de Eucanaã, aparece em “Calendário”:

*Maio, de hábito, demora-se à porta,
Como o vizinho, o carteiro, o cachorro.
Das três imagens, porém, nenhuma diz

Do que houve, para meu susto, àquele ano.
(...)
Maio, maravilha sem entendimento*

*Demora-se à porta, como o vizinho,
O carteiro, o cachorro. Porém*

*Nenhuma das três imagens, tampouco
Este poema, diz do que houve, para meu susto,
àquele ano. (2008, p.32)*

Ou aparece no poema “o amor?”, como uma tentativa de seleção entre bicho-barco-flor-poço:

*Não, não é uma flor
(pelo puríssimo prazer
do não-ser). Mas*

*you quer tentar
novamente, está bem.
Pense nele como: bicho.*

*Abeire-se dele, do abdômen,
aborde mais, chegue
à borda, toque*

*com o bordo, dobre
as costelas(algo de barco
no bicho).
...*

2. Há, como na obra de João Cabral, uma relação entre título e o poema que lembra uma demonstração metalinguística, uma construção que se traduz uma na outra, ora por expansão, ora por condensação, como podemos verificar em “verde-claro”:

*Coroa, manto, brasão
E cetro, pausa.*

*minúsculo
só, nenhum exército.*

*Seu domínio: o ar,
onde governa em silêncio.*

*Não sei que nome tem,
insigne inseto,*

*senhor de toda beleza.
Chamem-no alteza.*

Ou no poema “a costureira” (2008, p. 76):

*Ela ouve o tecido, ela pausa
o ouvido, ela ouve com os olhos.*

À fibra e ao feixe interroga

*sobre o que se entrelaçara,
distinguindo a linha, o intervalo,
o vão, o entreato, atenta,*

*para o que na fala geométrica
e repetida dos fios é um outro
vazio: o de antes da trama, ato*

*anterior ao enredo; óculos
postos para a escuta, a escuta
desfia-se no vento, o olho*

*flutua, folha, flor, agulha;
fecha os olhos, ouve
com as pontas dos dedos;*

*indaga do tecido o modo,
os limites, a função, a oficina,
a forma que ele quer ter,*

*a coisa, a casa que ele quer ser;
e costura como quem à mão
e à máquina descosturasse*

*o dicionário, rasgando em moles
móviles seus hábitos, o vinco
de sua farda*

Ou no poema “intervalo” (2008, p.98)

*É o que lhe digo: a medida
Quantos de nós, entre nós
se tantos os vazios a preencher
entre querermos e a distância?
[...]*

3. Há, também como no mestre pernambucano, variações em torno do mesmo tema: “a bela e a fera I” e “a bela e a fera II” (2008, p. 65-67), por exemplo, como tantos exemplos em Cabral.

4. Há um uso singular do enjambement, como podemos ver em Eucanaã, com o poema “fado do boi” (2008, p.117), especialmente na segunda parte,

[...]
II
*No corredor estreito
cada músculo tenta
desesperadamente*

*fugir numa ânsia louca
de asas que arremessassem,
asas que os arrancassem
dali dentre o fedor
do sangue, do fedor
de mortos, do fedor
do sangue que restou
dos mortos no seu cômodo
mínimo, nesse túmulo
não de depois da morte
mas de antes, de durante,
enquanto golpes cortam,
mutilam olhos, alma,
focinhos e, sim, mesmo
vivos, pelas suas patas
de trás erguidos, bois
ao contrário, os músculos
se rompem, arracadas
as pétalas, e facas
beijam-lhes as gargantas
que sangram, sangram, sangram.*

E que nos leva, pela proximidade do procedimento, ao poema “A lição de poesia” de *O engenheiro* (1945), de Cabral:

*Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.*

5. Há procedimentos que criam efeitos sonoros inusitados, pelo jogo entre dizer e não dizer: como em “setembro” (2008, p.155)

*Nunca mais será setembro,
nunca mais a tua voz dizendo
nunca mais, eu lembro,*

*nunca mais, eu não esqueço,
a pele, nunca mais,
o teu olhar quebrado,*

*dividido, vou esquecê-lo,
é o que te digo, nunca mais
a minha mão no teu sorriso,*

*a tua voz cantando,
vou apagá-la para sempre,
e os nossos dias, setembro, lembro
bem, dentro a tua voz dizendo não
(ouço ainda agora), como se quebrasse*

um copo, mil copos, contra o muro.

*Rasgarei o que não houve, o que seria,
mesmo que tudo em mim me diga não
(e diz), mas é preciso.*

*Como não se pensa mais um pensamento,
quero, prometo:
nunca mais será setembro.*

O efeito é o contrário do que se diz, com o desejo traindo a intenção do esquecimento. No poema “valsa para graça” (2008, p. 15), o efeito sonoro da leitura rítmica nos três tempos da valsa liga as palavras criando efeitos semânticos interessantes – “abraço tudo”:

*Abra-se tudo
em grande-angular:*

*alas a ela, abra-se tudo
em salas que se abram*

*em salas abertas, salões,
[...]*

6. Há os procedimentos que remetem às lições de poesia cabralinas, em que o modo de composição dos artistas, chamados a exemplificar o processo criativo, dizem mais do processo poético do poeta do que qualquer descrição mais acadêmica poderia fazê-lo, como o poema: “o pintor” (2008, p.50)

*A quem quisesse dedicar-se à pintura
dizia que devia começar por cortar
a língua.*

*Pense em Matisse, aconselhava,
que pensava em Toulouse-Lautrec,
e a mão, certa, obediente*

*é a criada,
não deve tornar-se patroa.
A quem quisesse dedicar-se à poesia,*

*o mesmo,
que iniciasse com abrir os olhos,
e concluía: Matisse.*

Ou o poema “vinheta” (2008, p.57), que também “ensina” poesia pela linguagem visual:

*Ame-se o que é, como nós
efêmero. Todo o universo
podia chamar-se: gérbera.
Tudo, como a flor, pulsa*

*e arde, e apodrece. Sei,
repito ensinamento já sabido
e lições não dizem mais
que margaridas e junquinhos.*

*Lições, há quem diga,
são inúteis, por mais belas.
Melhor, porém, acrescento,
se azuis, vermelhas, amarelas.*

Além da presença dominante do dialeto de João Cabral, aparecem as presenças recessivas de Drummond e Bandeira (nas citações - “mineiro”, “bandeira e guarda-chuva” e nas figuras marcadamente autorais que se espalham por toda a cinemateca) e a presença residual de poetas portugueses (Pessoa e Camões).

Há uma tensividade aspectual que se traduz no poema “o roubo” (p. 43), que figurativiza o momento de conjunção total do poeta com a linguagem, da linguagem se fazendo poema; no momento em que a consciência do poeta está no ponto de dissolver-se no objeto. Tudo se passa como se os objetos, fragmentos metonímicos do mundo (tanto o mundo natural quanto o mundo construído pela cultura/literatura) tragassem o sujeito e criassem outra, nova percepção. E o poeta se/nos interrogasse, por intermédio do poema, o estatuto deste simulacro que fala outra língua (dialeto?), ainda que seja a língua dos homens. O que diferencia e assemelha os poetas e os poemas é, portanto, não apenas a percepção diferente dos objetos mas a percepção diferente da língua que fala dos objetos.

No caso da poesia de Eucanaã Ferraz, a língua se transforma numa espécie de “projeto verbal”, que vai transformando em verbo as imagens plásticas e sonoras que sincreticamente capta. E o verbo vai devolvendo em imagem e som, mediatizado pela montagem e direção do poeta, a poesia que se deixa ver/ouvir pelos seus leitores.

4. Os meios de (di) fusão na formação de novos leitores de língua portuguesa

Desde os primeiros registros poéticos de que se tem notícia, o homem sabe que a voz faz parte da realização do poema. Mesmo com a invenção da imprensa e com a difusão em livro, os poemas nunca prescindiram da performance teatral, seja nas declamações dos saraus palacianos, seja nos jograis mais populares. Parece que hoje, essa característica vê-se sublinhada pela prática pouco ortodoxa de divulgação e circulação da produção poética mais contemporânea, que se apropriou da internet e das performances poéticas para compensar a baixa publicação em livro. Talvez por causa da extensão (em detrimento de outras formas literárias como romances e contos) e da facilidade de acesso na rede, as novas tecnologias de comunicação de massa têm criado nichos de leitores/participantes, com gosto e formação diversos, que criam formas alternativas de experimentação com os poemas, criando a possibilidade de performances multifuncionais de linguagens, como os recursos de vídeo nos chamados clipoemas. É comum encontrarmos, hoje, nas comunidades formadas pelas redes sociais, ou mesmo nas páginas pessoais dos internautas das redes, fragmentos de poemas (ou mesmo os poemas inteiros) servindo a inúmeros fins: tradução de estados de alma circunstanciais, citações que ilustrem conversas/argumentações ou fruição estética simplesmente. Com isso, não apenas se conhecem mais poetas/poemas como se tem experimentado uma curiosidade com a linguagem da poesia que têm chamado a atenção dos professores de literatura e língua portuguesa. Da maioria dos celulares da mão dos jovens alunos, hoje, se pode ter acesso aos poemas encontrados pelos sites de busca espalhados pela internet. Está cada vez mais comum a cena em que os alunos apresentam, durante as aulas, os poemas que citamos como exemplo para estudo de recursos poéticos, muitas vezes comparando traduções diferentes de poemas em língua estrangeira, o que cria um interessante recurso para discussão das possibilidades de soluções de linguagem. Os cds e DVDs com os próprios poetas lendo seus poemas têm substituído a venda dos poemas em livro, pela facilidade de se ouvir em aparelhos móveis, fazendo outras coisas ao mesmo tempo.

As Baladas Literárias e festivais de literatura espalhados pelo país tiraram a literatura de seu papel tradicional e transportaram-na para outros lugares, como praças, parques, tendas, bares, ruas, estações de metrô, com a presença constante de escritores apresentando a obra a grupos enormes e anônimos de pessoas.

Todas essas possibilidades tendem a familiarizar o leitor com a língua portuguesa e com a linguagem poética. O movimento de plena divulgação da poesia mais contemporânea tem colaborado para a dessacralização do poema e a experimentação mais lúdica com a língua que o realiza. A ideia é tentar pensar os poemas/poetas a partir da organização desta dialetologia da poesia brasileira, trazendo para o palco já montado os centros canônicos, em torno dos quais gravitam os poemas. Além do conhecimento de um espectro maior de poemas/poetas, poderá ser possível ler/usufruir e ensinar a leitura de poemas como acordes musicais, trazendo para a frase melódica nova e original, a harmonia canônica que a contém.

Assim, mais do que as figuras, referências, citações, que costumam ser responsáveis pelo efeito de sentido de familiaridade, de pertencimento ao grupo de leitores de literatura, a representação literária que contribui para criar, entre eles, a noção de identidade será construída por um modo singular de uso da linguagem, origem e fim de toda manifestação da arte verbal.

Referências Bibliográficas

BERTRAND, Denis. 2003. **Caminhos da semiótica literária.** Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc.

BRAIT, Beth. 2010. *Literatura e outras linguagens.* São Paulo: Contexto.

CHKLOVSKI, V. 1976. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos.* Porto Alegre: Globo.

DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (org.). 2002. *Na virada do século: poesia de Invenção no Brasil.* São Paulo: Landy.

GREIMAS, A.J. *Da Imperfeição.* 2002. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker.

FERRAZ, Eucanaã. Cinemateca. 2008. São Paulo: Companhia das Letras.

JAKOBSON, Roman. 1921. *Noviéichaia rúskaia poésia – nabrossok piévi* (A novíssima poesia russa – esboço primeiro) Praga: Tipografia A Política.

PINTO, Manuel da Costa. 2006. *Poesia comentada da poesia brasileira do século 21.* São Paulo: Pubifolha.

ZILBERBERG, C. *Razão e Poética do Sentido.* 2006. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. SP: EDUSP.

INSTRUMENTOS MULTIMÉDIA NAS AÇÕES DE DIVULGAÇÃO E DE INVESTIGAÇÃO LITERÁRIA: O ARQUIVO E-POETICAE – TEXTOS DE TEORIZAÇÃO LITERÁRIA ON LINE

Isabel Rio Novo⁴⁰

Célia Vieira

Helena Padrão

RESUMO: *E-poeticae* é um projeto de edição eletrônica de textos de teorização literária produzidos em Portugal, França e Espanha ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, com vista à constituição de um arquivo digital que contenha o maior número possível de textos de produção metaliterária elaborados nesses países, no período temporal indicado. Por *textos de teorização literária* ou *metatextos* entendemos “aqueles textos nos quais, com objetivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção do texto literário” (Silva, 1988: 112). Esses textos consubstanciam uma poética explícita, cujo conhecimento, a par do da poética implícita, se afigura crucial para “a reconstituição dos códigos literários actuantes num dado período histórico e numa determinada comunidade sociocultural” (Silva, 1988: 113). Assim sendo, o website denominado *E-poeticae – textos de teorização literária on-line*, com o endereço www.e-poeticae.com, e que contém até à data cerca de uma centena de textos de teorização, poderá constituir um recurso essencial para a investigação no domínio da produção metaliterária, ao desenvolver uma base de dados em boa medida inédita, com as vantagens inerentes ao suporte digital, que represente documentadamente as questões que mais solicita(ra)m a consciência metaliterária de críticos e escritores, do século XIX à época contemporânea. O projeto poderá, pois, fornecer um contributo para a renovação da História das Ideias Literárias, da Crítica Literária e da Teoria da Literatura e, numa perspectiva comparatista, desencadear um novo olhar sobre as relações culturais e literárias que se estabeleceram, ao longo dos últimos dois séculos, entre a França e os países ibéricos.

PALAVRAS-CHAVE: teorização literária; edição eletrônica; história das ideias literárias; literatura comparada.

Introdução

Esta comunicação pretende apresentar os primeiros resultados de um projeto de edição eletrônica de textos de teorização literária produzidos em Portugal, França e Espanha ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, iniciado em 2010 no âmbito do CEL – Centro de Estudos em Letras. Com este projeto pretende-se recolher e disponibilizar em linha o maior número possível de textos de produção metaliterária elaborados nesses países, no período temporal indicado. Até à data, o website denominado *E-poeticae – textos de teorização literária on-line* contém apenas entradas relativas a autores e textos do século XIX, por razões que explicaremos adiante.

Corpus – textos de teorização literária

Por *textos de teorização literária* ou *metatextos* entendemos, com Vítor Aguiar e Silva (1988). “aqueles textos nos quais, com objectivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção do texto literário” (p. 112), assumindo algumas vezes as características de *textos doutrinários* ou *programáticos*.⁴¹ Consubstanciam esses textos uma poética explícita, *i.e.*, a reflexão que sobre e a pretexto da literatura e por vezes

⁴⁰ ISMAI, Centro de Estudos em Letras (CEL), ulD 707-FCT e Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC), inovo@ismai.pt
⁴¹ Carlos Reis (1995) entende por textos doutrinários os “testemunhos de escritores que, quase sempre imersos no fluxo da produção literária a que se referem, procuraram estabelecer e propor orientações para essa produção literária e mesmo, nalguns casos, para a do futuro.” (p. 489.) Noutro local (2001), o mesmo define texto programático como “o resultado de uma reflexão doutrinária, normalmente interessada em questões de natureza metaliterária, com eventuais extensões ideológicas, e tendendo a orientar a criação literária que lhe é contemporânea. Por outras palavras: pode falar-se em texto programático sempre que um escritor, ensaísta ou crítico enuncia os princípios por que deve reger-se a criação literária, em diversos aspectos; de um modo geral, o texto programático incide em questões de ordem técnico-literária (opções de estilo ou de género, tratamento de categorias como a personagem ou a acção, estratégias discursivas, etc.) ou sociocultural (funções da obra literária, estatuto do escritor, etc.)” (p. 88.)

mesmo no interior desta é produzida, poética explícita essa cujo conhecimento, a par do da poética implícita, *i.e.*, a poética defluente da própria criação literária, se afigura crucial para “a reconstituição dos códigos literários actuaes num dado período histórico e numa determinada comunidade sociocultural” (Silva, 1988, p. 113)⁴².

Na constituição do *corpus* do site *E-poeticae – textos de teorização literária on line*, necessariamente vasto e aberto, considerámos à partida uma grande diversidade de textos, relativos a vários tipos de “expressions of literary consciousness”⁴³:

(i) Textos de teorização/crítica literária publicados na imprensa periódica, onde, ao longo dos séculos XIX, XX e ainda XXI, o discurso teórico e crítico encontra um espaço privilegiado, considerando jornais e revistas de grande expansão, publicações literárias e artísticas, mas também gazetas, folhas, álbuns e outros periódicos de menor difusão.⁴⁴

(ii) Textos de teorização/crítica literária divulgados sob a forma de registos áudio, audiovisuais ou hipermediáticos nos meios de comunicação social e, nos últimos anos, na internet.⁴⁵

(iii) Textos que acompanham a publicação em volume de obras literárias (prefácios, posfácios, dedicatórias, notas e todos os seus parassinónimos), que fazem parte do que Gérard Genette (1987) chamou *paratexto*⁴⁶ e Philippe Hamon (1977) designou aparelho demarcativo do texto literário⁴⁷.

(iv) Coletâneas de ensaios e tratados publicados autonomamente (quando não constituem recolhas de artigos ou de prefácios anteriormente surgidos).

(v) Fragmentos metatextuais presentes no interior das obras literárias, apesar de as especificidades enunciativas e técnico-compositivas destes não permitirem a mesma explicitação que a prosa ensaística.⁴⁸

42 Veja-se também Earl Miner (1990, p. 7).

43 Baseámo-nos no inventário dos vários tipos de “expressions of literary consciousness” feito por Michał Glowinski (1976) no artigo “Theoretical Foundations of Historical Poetics”. E remetemos especialmente para as seguintes passagens: “[...] what are the materials which render possible the analysis of literary consciousness? Several answers come to mind, one of them more immediately than the others: namely, that literary consciousness can be studied from such directly relevant documents as literary criticism, manifestos, the writers’ own statements of purpose, and theoretical reflections. We find ourselves here on the level of «metalanguage», or more exactly on the level of metaliterary statements concerning those literary rules which have received immediate elucidation. These rules can be formulated in any of several ways. They can, for example, be included in seemingly descriptive reflections on wellknown works (as in the case of Thomas Mann’s essays on a group of great writers); they can also be expressed directly in the form of a declaration of literary intentions. Jean Moréas’ *Le Manifeste du Symbolisme*, for instance, provides an example of literary consciousness directed toward literary forms yet to come. [...] theoretical fragments of a «metaliterary» nature can frequently be found within the framework of a given literary text. These are sometimes openly discursive, as in the case with André Gide’s *Journal des Faux-Monnayeurs*, or with the theoretical essays included within Fielding’s *Tom Jones*. One could say that in these cases the fragments of explicit poetics penetrate within the work itself, and that for this reason these metaliterary factors occupy a place apart. Theoretical statements can also become part of the fictional universe, as when protagonists are made to discuss literary problems (the discussions on fiction in several of Balzac’s novels are a case in point).” (pp. 242, 243.)

44 Sobre a imprensa periódica oitocentista, vejam-se: Maria de Lourdes Lima dos Santos (1988); Ernesto Rodrigues (1998), especialmente no Capítulo II da Segunda Parte, “Imprensa Literária do Século XIX”, 94-224; António do Carmo Reis (1999).

45 Cf. Célia Vieira, Isabel Rio Novo e Alexandre Sousa (2008).

46 Gérard Genette (1987) demonstrou que a obra literária consiste num texto que raramente se apresenta “sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions [...] dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation». Estas produções constituem o paratexto, que, mais do que «une limite» ou «une frontière étanche», deve ser entendido como «un seuil», zona difusa, indecisa, «sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)». Mais do que uma zona de «transition», o paratexto é uma zona de «transaction»: «lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente – plus pertinente, s’entend, aux yeux de l’auteur et de ses alliés.» (pp. 7, 8.) Por isso mesmo, os elementos paratextuais são passíveis de diversos investimentos estéticos e ideológicos, nomeadamente a possibilidade de se constituírem como manifesto. (p. 210.)

47 Philippe Hamon (1977), num interessante artigo em que analisa as relações entre “Texte littéraire et métalangage”, afirma: “Un lieu privilégié nous paraît être constitué par le «cadre» du texte, ou par ce que l’on pourrait appeler: «l’appareil démarcatif» de l’énoncé littéraire. Il s’agit d’un ensemble de lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et/ou sur les codes en général. Ceci est particulièrement net au début du texte (incipit): titres, envois, préfaces, frontispices et vignettes allégoriques des encyclopédies du XVIIIe siècle, avis au lecteur, préambules, sous-titres ou titres indicateurs...” (p. 266.)

48 Fátima Rodrigues (1986) interroga-se, numa observação referente ao caso específico de Cesário Verde, mas que podemos generalizar, sobre a “legitimidade de retirar excertos de poemas do seu contexto para, a partir do que neles é dito, inferir conclusões sobre o projecto que informa a poesia”, reconhecendo que “o seu significado textual está sujeito a uma série de deslocações de sentido por efeito da construção discursiva de que faz parte, fazendo emergir, a um segundo nível, outros discursos que desconstruem o sentido primeiro sem, contudo, o anularem” (p. 161).

(vi) Fragmentos metatextuais incluídos em correspondência privada.

Objetivos

O objetivo principal do projeto *E-poeticae* é constituir uma base de dados que represente documentadamente as questões que mais solicita(ram) a consciência metaliterária de críticos e escritores, do século XIX à época contemporânea, aproveitando as vantagens de armazenamento e publicação de dados inerentes ao suporte digital. Esta base de dados poderá fornecer aos investigadores *corpora* para o desenvolvimento de estudos no âmbito da teoria, da crítica e da história literárias, contribuindo, assim, para a renovação da História das Ideias Literárias, da Crítica Literária e da Teoria da Literatura, por exemplo, ao nível da análise da dimensão auto-reflexiva da criação literária, mediante a recolha e análise de depoimentos que patenteiam a consciência crítica do criador sobre a sua própria obra.

Numa perspetiva comparatista, o projeto pretende, através da recolha, igualmente, dos textos de teorização literária produzidos em Espanha e França ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, desencadear um novo olhar sobre as relações culturais e literárias que se estabeleceram entre a França e os países ibéricos, e promover o conhecimento mais aprofundado da dicotomia entre tradição nacional e orientação estrangeira na literatura portuguesa.

Estado atual: Portugal e Espanha – Século XIX

Encontrando-se numa fase ainda incipiente, o site *E-poeticae – Textos de teorização literária on-line* disponibiliza, para já, textos do século XIX publicados maioritariamente em Portugal, decisão que se prendeu com o facto de as investigadoras responsáveis pelo projeto se terem especializado no domínio da teorização literária oitocentista em sede comparatista e de o grupo de colaboradores ser, para já, muito restrito, bem assim com o desejo de resgatar textos de difícil acesso, porque raros ou mesmo únicos, em mau estado de conservação, ocultos em obras improváveis, esquecidos em páginas que poucos (re)visitaram. Um dos méritos do website *E-poeticae* poderá ser, aliás, o de apresentar textos produzidos pelos chamados autores menores, aqueles que a história literária remeteu para a (semi)obscuridade, mas que porventura no seu tempo desempenharam um papel importante no palco de discussão das ideias literárias e refletiram o clima cultural, representando, glosando ou prolongando as tendências estéticas definidas pelos maiores. De facto, foi nossa intenção, como apontam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1988) ultrapassar as fronteiras frequentemente definidas pela fortuna literária entre *grandes textos* ou *pequenos textos*, *grandes* autores ou autores *menores*, convictas de que, paralelamente às ditas obras-primas e às figuras de proa, existem em todas as épocas e em todas as literaturas outras produções, menos prestigiadas e esteticamente menos relevantes, que permitem muitas vezes compreender a sensibilidade de uma época, o predomínio de uma estética, um determinado gosto do público leitor (Machado e Pageaux: 1988. 167).

A recolha *on line* de textos de teorização literária produzidos no século XIX em Portugal afigura-se-nos um projeto tanto mais interessante quanto ainda hoje parece subsistir uma certa tendência para a subvalorização dos textos de reflexão literária dos escritores oitocentistas portugueses⁴⁹, a qual tem vindo a reflectir-se na relativa escassez de estudos globais sobre a sua teoria e estética, muito antes de nós sublinhada por investigadores como Jorge Osório, Margarida Vieira Mendes, João Palma-Ferreira ou Fernando Venâncio.⁵⁰

Admitimos a pertinência destas observações, mas concordamos também com a autora, quando esta sustenta que tais excertos textuais isolados “não deixam de ser, e no que de per si afirmam, parte do discurso” do autor-poeta. (ibidem) Veja-se, a este respeito, Käte Hamburger (1986), especialmente o Capítulo 3, “O Género Lírico”, pp. 167-209.

49 Veja-se a opinião de Fidelino de Figueiredo (1912, 1916), quando afirma não existir, entre os poetas românticos portugueses, “direcção crítica, consciencia literária – sempre a mesma lacuna!” (1912, p. 45.). Cf. igualmente Jacinto do Prado Coelho (1969); Vitorino Nemésio (1944); Margarida Cardoso (2003); J. Cândido Martins (2002). Numa perspetiva comparatista, cf. também René Wellek (1958, p. 339).

50 Um dos primeiros a fazê-lo foi Jorge Osório (1974), que, na recensão ao volume *Estética do Romantismo em Portugal*, lamentou a ausência de “estudos sobre a sua estética, quer nos refiramos a uma estética da criação, quer, numa perspetiva social, a uma estética da recepção”, considerando “raros os estudos que, mesmo centrados numa personalidade literária ou artística, se dedicam à focagem da problemática da sensibilidade respectiva e da filosofia que pode acompanhá-la”. (p. 659) Margarida Vieira Mendes (1980) lembrava que “ainda não foram lidos

O aparente desinteresse pelo estudo dos textos de teorização literária, sustentado pela ideia de que, concretamente no século XIX, a actividade doutrinária dos autores relacionados com o Romantismo, o Realismo e/ou o Naturalismo careceria de relevância e de originalidade, tem, ainda assim, vindo a esbater-se nos anos mais recentes, podendo registar-se algumas iniciativas de recolha e de análise dos textos de reflexão literária desse período, sendo importante referir as inestimáveis súmulas bibliográficas de João Palma-Ferreira; os volumes V a VII da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coordenada por Carlos Reis; o estudo da estética literária oitocentista empreendido por Massaud Moisés; bem ainda algumas teses consagradas às doutrinas de autores isolados ou circunscritas a lapsos temporais mais reduzidos.⁵¹

Numa perspetiva comparatista, a dita “part d'étranger” da literatura portuguesa deste período tem vindo a ser estudada por diversos investigadores, já em obras de carácter monográfico, já em estudos de panorâmica geral. No que especificamente diz respeito às “relações francesas do Romantismo português”, não podemos deixar de citar, para além da obra pioneira e homónima de Vitorino Nemésio, os vários estudos de Álvaro Manuel Machado, com destaque para *Les Romantismes au Portugal. Modèles Étrangers et Orientations Nationales* (1986), a obra coletiva *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France* (1983) e mais recentemente *Relações Literárias Franco-Peninsulares* (2005). Tomando como *corpus* de análise textos de teorização literária, numa abordagem comparatista, salientam-se, de Isabel Rio Novo, *A Missão Social da Poesia. Teorizações Poéticas em Portugal e Suas Orientações Francesas* (2008), e, de Célia Vieira, *Teoria do Romance Naturalista Ibérico e Sua Orientação Francesa* (2003).

Em Espanha, desde há várias décadas que parece haver igual interesse em editar e analisar textos de teorização literária enquanto documentos fulcrais para a reconstituição da evolução literária. Neste âmbito, o estudo da reflexão crítica produzida em torno do fenómeno literário, desde o século XIX, é manifesta, desde logo, nas várias edições e reedições das obras críticas dos mais reconhecidos autores oitocentistas. O caso de Leopoldo Alas (Clarín) é, a este título exemplar, com as edições de *Leopoldo Alas: Teoría y Crítica de la Novela Española* (Beser, 1972), *Los Prólogos de Leopoldo Alas* (Torres, 1984), *Ensayos y Críticas (1881-1901)* (Alas, 2001b), *Ensayos sobre Galdós* (Alas, 2001a), e, mais recentemente, com a edição de, nas suas *Obras Completas* (Alas, 2002), de todos os textos de teoria e crítica literária produzidos pelo escritor. Com efeito, a edição de obras de reflexão crítica não foi descurada na bibliografia de outros autores oitocentistas e tem sido considerada, pelos organizadores dessas edições como fundamental tanto para a compreensão da sua prática literária, como para a contextualização dessa mesma prática no quadro mais amplo da história literária. Destaquem-se, a título de exemplo, as edições de algumas obras nucleares para a compreensão do realismo/naturalismo em Espanha: de Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante* (González Herrán, 1989); de Benito Pérez Galdós, os *Ensayos de Crítica Literaria* (Bonet, 1999); ou, de José Yxart, *Crítica Dispersa (1883-1893)* (Cabré, 1996). Note-se, aliás, que a atenção pela edição tanto de textos doutrinários e de reflexão estética, como de epistolários de autores oitocentistas espanhóis marca a história literária espanhola do século XX (cf., a título de exemplo, de Rafael Altamira (1929), *Estudios de Crítica Literaria y Artística II*; de Patricio de la Escosura (1941-1943) o *Epistolario a Clarín, I e II*; de Marcelino Menéndez Pelayo (1942), *Estudios y Discursos de Crítica, Historica y Literaria*; ou ainda o *Epistolario*

sistematicamente os ensaios críticos, as polémicas completas, as críticas de jornal, os estudos histórico-literários, as edições críticas e no geral toda a actividade de reflexão sobre a literatura, que foi abundante ao longo do século XIX.” (p. 64.) Em *Literatura Portuguesa. História e Crítica*, João Palma-Ferreira (1985) observou que “Poucas vezes, e raras com inteira isenção, se procedeu, entre nós, à revisão sistemática das ideias críticas, históricas, estéticas e filosóficas que, de algum modo e particularmente desde o romantismo, informaram o corpo de doutrina da literatura portuguesa. [...] Já pouco frequentes num país de líricos, os nossos ensaístas, salvo raríssimas excepções, são praticamente desconhecidos; as suas obras estão exaustas se porventura as escolas não as utilizam compendialmente ou se o oportunismo político não as favorece.” Mais recentemente, Fernando Venâncio (1998) concluía, a respeito desta subvalorização, que “A reflexão literária contemporânea do Romantismo português nunca foi, até hoje, objecto de aturada prospecção.” (p. 15.)

⁵¹ Vejam-se, na Bibliografia, as referências completas destas e de outras obras. A obra de Rainer Hess, *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865-1890)*, publicada pela primeira vez em 1978, permite o fácil acesso à informada análise do comparatista, que, contrariando a opinião mais generalizada entre nós, sustenta que “a renovação literária [neste período] foi acompanhada de discussões de natureza teórica, de forma que a teoria literária, que por seu turno representa uma parte do novo sistema e contribui para a sua manutenção, se reveste pontualmente de maior importância do que a própria poesia.” (1999, p. 13.) Ultimamente, Massaud Moisés publicou *As Estéticas Literárias em Portugal. Volume II - Séculos XVIII e XIX* (2000), e Carlos Manuel Ferreira da Cunha analisou *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX* (2002). No que diz respeito a estudos circunscritos a determinados autores ou períodos temporais mais reduzidos, Fernando Venâncio analisou a doutrinação castilhana em Estilo e Preconceito. A Língua Literária em Portugal na Época de Castilho (1998), Margarida Vieira Mendes, no ensaio “O Conceito de Poesia na Segunda Metade do Século XIX”, delimitou um estudo temático limitado aos prólogos (1980). Helena Carvalhão Buescu, em “Legitimação do Retrato de Artista. Formas de Poética Explícita no Prefácio Garrettiano” (1999), numa análise restrita a Almeida Garrett, focou o problema da importância dos prefácios como o “espaço textual no interior do qual uma poética explícita estabelece os seus contornos e caracterizações”.

de Valera y Menéndez Pelayo (Artigas Ferrando et al. 1930). No domínio do estudo das ideias literárias no século XIX, deve ressaltar-se o contributo fundador de Salvador Garcia (1971), bem como de estudos parcelares incluídos em atas de colóquios, como os organizados pela *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*.

Neste desenvolvimento dos estudos sobre teorização literária, e como acima referimos, os investigadores vêm consagrando a sua atenção aos ditos autores *menores*, cientes, como António Machado Pires, de que “Normalmente, os melhores produtos da cultura de um país – os que figuram na história das artes e da literatura – não foram dos mais consumidos na época da sua criação. Quer isto dizer que julgar o clima cultural de uma época através dos seus expoentes é incorrer em grave risco de iludir a realidade...” (Pires, 1970: 179) Também Jorge de Sena, ainda que censurando as abordagens mais culturalistas do que especificamente estéticas, que tendem a ver nas “imitações menores de uma sensibilidade” um prolongamento, em lugar de “um ranço, um lixo, uma teimosa poeira”, não deixa de lembrar que,

se o historiador busca a caracterização do período apenas nos grandes escritores (e entre eles não deveria esquecer aqueles que, no seu tempo, foram supostos grandes e diminuíram de estatura na medida em que a dos outros se avantajou por um processo em que, na maior parte, o período não tomou parte, mas a posteridade), corre grandemente o risco de caracterizá-lo em termos que não foram suficientemente gerais ou sequer foram comuns às tais maiores figuras. (Sena, 1981: 97)

Nessa medida, é de louvar a utilíssima edição de obras de referência como, por exemplo, *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: Diccionario bibliográfico*, de Baasner e Acero Yus (2007).

Mais recentemente, esta tendência foi confirmada com a edição de vários volumes contemporâneos, consagrados à História e Crítica da Literatura Espanhola, de que se destacam: *Historia de la Crítica Literaria* (Piquer, 2002); *Romanticismo y Realismo (Historia y Crítica de la Literatura Española t. 5 / 1)* (Zavala, 1994); *Epoca Contemporanea, 1914-1939 (Historia y Crítica de la Literatura Española; t. 7)*, (Concha, 1997); *Epoca Contemporanea, 1939-1975 (Historia y Crítica de La Literatura Española; t.8 / 1)* (Sanz Villanueva y Amores García, 1999); *Historia Crítica y de la Literatura Española 9/1: Los Nuevos Nombres 1975-2000* (Gracia, 2000); *Sobre Crítica y Críticos: Historia de La Literatura Española* (Alborg Escartí, 1991).

No estado actual do projeto, consideramos que, sendo indesmentível a ausência de um conjunto articulado de escritores oitocentistas entre os quais se evidencie uma produção teórica sistemática e unitária, é igualmente inquestionável que essa reflexão dominou a preocupação de toda uma época, sendo surpreendente e reveladora a quantidade de textos de teorização literária recolhidos, publicados ou em condições de serem publicados no site *E-poeticae*. O exame preliminar deste *corpus* permitiu-nos, desde logo, compreender que, longe de ser inexistente ou despicienda, a teorização oitocentista apresenta certas particularidades: o seu carácter esparso e fragmentário; o facto de se tratar, muitas vezes, de um conjunto de reflexões circunstanciais e circunscritas, motivadas pela necessidade de escrever um parecer crítico sobre uma determinada obra ou, no caso das reflexões autorais, de afirmar ou justificar uma *praxis* literária sentida como polémica ou inovadora, testemunho da constante capacidade de vigilância do autor/crítico sobre si mesmo, sobre os outros, sobre as obras produzidas e a produzir; a imbricação profunda entre a teoria e a crítica, que sabíamos ser, em boa medida, uma característica da reflexão romântica, quando não uma realidade de todos os tempos.⁵² A poética ou as poéticas que ressaltam desses textos de teorização não se apresentam, pois, como um sistema doutrinário homogéneo, mas antes como um mosaico de reflexões soltas e de apontamentos individuais, não isentos, todavia, de uma certa unidade.

⁵² Para Claude Pichois e André M. Rousseau (1971), “De tout temps, la littérature fut réflexive autant qu’inventive. Certains ont eu une vocation de théoriciens [...]. Chez d’autres, surtout chez les modernes, la dualité du critique et du créateur prend des formes plus complexes au point de se résoudre parfois [...] en une fructueuse collaboration./ Sans entrer dans le mystère de ces laboratoires littéraires, tandis que d’innombrables traités, préfaces, manifestes, défenses et proclamations indiquent un effort des écrivains pour prendre conscience de leur art et métier, les spécialistes de l’interprétation dégagent une foule de notions abstraites de l’œuvre d’autrui: concepts de la création (originalité, invention, imitation, source, etc.); formes de l’expression (sublime, burlesque, romanesque); attitude devant la réalité (réalisme, naturalisme, symbolisme, surréalisme); doctrines (imagisme, expressionnisme) ou courants (pétrarquisme); grandes périodes (humanisme, baroque, romantisme), mots-clés [...]./ A côté de cette attitude purement réflexive, que nous pourrions appeler (spéculation littéraire), sans négliger les idées de reflet et d’image qu’implique la formule, nous placerons la critique proprement dite, ou interprétation, faite de choix et de jugements de valeur.” (pp. 135, 136).

Apresentação do site *E-poeticae* – textos de teorização literária on-line

Assim sendo, limitados para já a Portugal e a Espanha e ao século XIX, os textos disponibilizados no website *E-poeticae* são absolutamente insignificativos das dimensões e das características da totalidade de um *corpus* que se pretende aberto e não podem senão configurar uma recolha meramente ilustrativa da diversidade de autores, de textos, de suportes, de registos, de isotopias e de problemáticas documentada na produção metaliterária do período definido.

O desenvolvimento do projeto exigiu a participação de um webdesigner para a concepção da página da internet e de um de um técnico multimédia para o tratamento digital dos textos. Os dois conceitos dominantes trabalhados na interface gráfica do site *E-poeticae* foram, por um lado, o próprio conceito de literatura/texto e, por outro, uma noção de reinterpretação de elementos clássicos e tradicionais, no âmbito da transposição de características associadas ao comportamento do livro para o ambiente hipermédia. A escolha dos tipos Leitura Display Swashes e Dino dos Santos prende-se com o seu caráter humanista e caligráfico, cuja cursividade sugere contemporaneidade, mas surge ao mesmo tempo associada às ideias de texto, escrita e literatura. Em termos de cores, optou-se pela utilização de tons quentes vermelhos e castanhos, um cinzento neutro e preto. O vermelho, como cor dominante, surge aqui associado a conotações como “vida”, “intensidade” e “tradição”, sendo acompanhado pelo castanho claro, pelo cinzento e pelo preto, de forma a não perder força quer pelo contraste, quer pela saturação. Desta forma, a interface procura fugir a conotações pejorativas como “passado”, “morto” e “antigo”.

Na página de acesso, encontramos, para além de um texto de apresentação, o *link* para a página que permite seleccionar o século e o país pretendidos e que apresenta, por defeito, os autores portugueses do século XIX já incluídos no site. Clicando no nome de um autor, acedemos à página do mesmo. Cada uma das páginas de autor contém o seu perfil, uma súmula biobibliográfica, de extensão variável, consoante se trate de um autor consagrado ou de um autor obscuro, que pretende sempre, em todo o caso, acentuar a sua produção no domínio da crítica e/ou da teoria literárias, e eventualmente o seu retrato. Do lado direito, encontramos a lista dos textos disponíveis. Clicando no título de um texto, acedemos à sua reprodução integral e criteriosa. O site disponibiliza ainda um motor de busca por autor, texto ou palavra-chave.

Relativamente aos critérios de transcrição dos textos, optámos por uma edição paleográfica, mantendo a ortografia original usada pelos autores, decisão em que nos apoiámos no exemplo de numerosos investigadores da literatura deste período e atendemos aos próprios testemunhos epocais acerca das oscilações ortográficas.⁵³ Esta edição eletrónica é gratuita para todos os utilizadores e não tem quaisquer fins lucrativos.

Note-se que, no que toca à edição eletrónica de textos de teorização literária, não existe ainda nenhum arquivo digital nacional ou internacional de textos de teorização literária, nem mesmo em recursos *on-line* especificamente vocacionados para a investigação no domínio da teoria e crítica literárias, como o Research Databases in Comparative Literature ou o Éclat (The Essential Comparative Literature and Theory Site). No contexto nacional, espera-se que os recentes projetos de I&D Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa e Arquivo Digital de Literatura Oral Tradicional (ADLOT) possam vir a incluir nos seus *corpora* textos de teorização.

Por todos estes motivos, o site www.e-poeticae.com poderá constituir um recurso essencial para a investigação no domínio da produção metaliterária e, conquentemente para o estudo da evolução das ideias literárias.

⁵³ António Feliciano de Castilho, num artigo saído n'A Semana em 1851, lamentava assim a nossa "anarchia graphica": "Ha mais de trinta tratados de orthographia, e orthographia não existe; cada um escreve a seu modo, este por um systema, que elle mesmo engenhou, aquelle por um arremêdo de systema, que se lhe foi enghenhando fortuitamente; a maior parte sem especie alguma de norma, pela toada e por palpite. Quem dictasse uma mesma pagina a cem mil portuguezes para a copiarem, achar-se-hia a final com um archivo de cem mil paginas tão diversas, umas das outras, na cacographia como no character e feição da lettra." [p. 343]

Conclusão

Um projeto desta natureza é, evidentemente, um projeto em aberto, podendo dar azo a um alargamento progressivo e constante do *corpus* de textos editados. O objetivo das investigadoras responsáveis e simultaneamente gestoras do site *E-poeticae* tem sido o de divulgá-lo através da sua apresentação em encontros científicos nacionais e internacionais e da publicação de artigos em revistas nacionais e internacionais, a fim de concitar colaboradores, no sentido de alargar a quantidade de textos disponibilizados e também de estimular a produção de investigação científica que tome como objeto de estudo os textos disponibilizados e os autores contemplados no site.

Referências Bibliográficas

- ALAS, Leopoldo. 2001a. *Ensayos sobre Galdós*. Madrid: Fundamentos.
- _____. 2001b. *Ensayos y Críticas (1881-1901)*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- ALBORG ESCARTI, Juan Luis (org.). 1991. *Sobre Critica y Criticos: Historia de La Literatura Española*. Gredos: Madrid.
- ALTAMIRA, Rafael. 1929. *Estudios de Crítica Literaria y Artística II*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- ARTIGAS FERRANDO, Miguel et al. (intr.). 1930. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones: Madrid.
- BAASNER, Frank e ACERO YUS, Francisco. 2007. *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: Diccionario bibliográfico*. Madrid: Instituto de la Lengua Española.
- BESER, Sergio (org.). 1972. *Teoría y Crítica de la Novela Española (Leopoldo Alas)*. Barcelona: Laia.
- BONET, Laureano (org.). 1999. *Ensayos de Crítica Literaria (Benito Perez Galdós)*. Barcelona: Nexos Península.
- BRITO, António Ferreira de Brito (org.). 1987. *Victor Hugo e Portugal. Actas do Colóquio (no centenário da sua morte)*. Lisboa: s.n.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 1999. Legitimação do *Retrato de Artista*. Formas de Poética Explícita no Prefácio Garrettiano. In *Colóquio Letras*, 153/154, Julho-Dezembro de 1999. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9-19.
- CABRÉ, Rosa. 1996. *Crítica Dispersa de José Yxart (1883-1893)*. Barcelona: Editorial Lumen.
- CARDOSO, Margarida. 2003. Alexandre Herculano. In *História da Literatura Portuguesa. Volume 4 – O Romantismo*. Mem Martins: Publicações Alfa.
- CASTILHO, António Feliciano. 1851. A Quem Pode. Memorial sobre a Orthographia Portuguesa. In *A Semana*, vol. II, n. 31, Setembro de 1851, 343-344.
- COELHO, Jacinto do Prado Coelho. 1969. Nota Preliminar. In *Esboços de Apreciações Literárias (Camilo Castelo Branco) (5ª ed.)*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 5-23.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. 2002. *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*. Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos.

DÍAZ LARIOS, Luis F. e MIRALLES, Enrique (ed.). 1998. *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ESCOSURA, Patricio de la. 1941-1943. *Epistolario a Clarín, I e II*. Madrid: Escorial.

FIGUEIREDO, Fidelino (1916). *História da Crítica Literária em Portugal*. Lisboa: Clássica Editora.

_____. (1912). Os lyricos românticos. In *Revista de História*, 1, Janeiro – Março 1912, 29-46.

GARCIA, Salvador. 1971. *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, California: University of California Press
 GARCIA de la CONCHA, Victor. 1997. *Epoca Contemporánea, 1914-1939. (Historia y Crítica de la Literatura Española. T. 7)*. Barcelona: Ed. Crítica.

GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.

GŁOWÍŃSKI, Michał. 1976. Theoretical Foundations of Historical Poetics. *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, II, 2, 237-245.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (org.). 1989. *La Cuestión Palpitante* (Emilia Pardo Bazán). Barcelona: Anthropos.

GRACIA, Jordi. 2000. *Los Nuevos Nombres (1975-2000)*. (*Historia y Crítica de la Literatura Española; T. 9*). Barcelona: Ed. Crítica.

HAMBURGER, Käte. 1986. *A Lógica da Criação Literária* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

HAMON, Philippe. 1977. Texte littéraire et métalangage. In *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 31, Septembre 1977, 261-284.

HESS, Rainer. 1999. *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal (1865-1890)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque, 11-16 octobre 1982 (1983). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.

MACHADO, Álvaro Manuel. 1986. *Les Romantismes au Portugal. Modèles Étrangers et Orientations Nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.

_____. 1996. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal. Ensaios de Tipologia Comparativista*. Lisboa: Presença.

_____. 1985. *As Origens do Romantismo em Portugal* (2ª ed.). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

_____. e PAGEAUX, Daniel-Henri. 1988. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.

MARTINS, J. Cândido. 2002. Fidelino de Figueiredo e o topos da pobreza da crítica literária em Portugal. In *Revista Portuguesa de Humanidades*. VI. Braga: Universidade Católica Portuguesa. 253-279

MENDES, Margarida Vieira. 1980. O conceito de poesia na segunda metade do século XIX. *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*. Lisboa: I.N.I.C./ C.L.E.P.U.L..

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. 1942. *Estudios y Discursos de Crítica, Histórica y Literaria*. Santander: CSIC, 1942.

MINER, Earl. 1990. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

MOISÉS, Massaud. 2000. *As Estéticas Literárias em Portugal. Volume II - Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Caminho.

NEMÉSIO, Vitorino. 1944. Prefácio. *Ensaio de Crítica* (Moniz Barreto). Lisboa: Bertrand, XI, XII.

_____. 1936. *Relações Francesas do Romantismo Português*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

OSÓRIO, Jorge. 1974. Recensão a *Estética do Romantismo em Portugal*. *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 659-663.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima. 1992. *Lamartine em Portugal. Alguns Aspectos da sua Recepção (1840-1890)*. Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto.

PALMA-FERREIRA, João. 1985. *Literatura Portuguesa. História e Crítica*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____. 1986. *Subsídios para o Estudo da Evolução da História e Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

PEREIRA, José Carlos Seabra. 1995. *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume VII – Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo.

PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André-Michel. 1971. *La Littérature Comparée, 3e éd.*. Paris: Librairie Armand Colin.

PIRES, António Machado. 1970. A expressão do sagrado n' *A Harpa do Crente* de Herculano. In *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário.

REIS, Carlos. 1995. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

_____. 2001. A reflexão programática. In *História da Literatura Portuguesa. Volume 5 – O Realismo e o Naturalismo*. Mem Martins: Alfa, 87-104.

_____. e PIRES, Maria da Natividade. 1993. *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume V - O Romantismo*. Lisboa: Verbo.

REIS, António do Carmo. 1999. *A Imprensa do Porto Romântico (1836-1850). Cartismo e Setembrismo*. Lisboa: Livros Horizonte.

RIBEIRO, Maria Aparecida. 1994. *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume VI – Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Verbo.

RIO NOVO, Isabel. 2008. *A Missão Social da Poesia. Teorizações Poéticas em Portugal e Suas Orientações Francesas*. Maia: Ismai.

SANTOS, Ana Clara. (coord.). 2005. *Relações Literárias Franco-Peninsulares*. Lisboa: Colibri.
 SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. 1988. *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença.

SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos. 1992. *À Sombra de Baudelaire. Estudo da Recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. De Finais do Romantismo ao Modernismo*. Tese de Doutoramento em Literatura Francesa apresentada à Universidade do Minho. Braga.

[Sanz Villanueva](#) y [Amores Garcia](#). 1999. *Epoca Contemporanea, 1939-1975 (Historia y Critica de La Literatura Española; t.8 / 1)*. Barcelona: Ed. Critica.

SENA, Jorge de. 1981. Para uma definição periodológica do Romantismo português. In *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Edições 70.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 1988. *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Coimbra: Almedina.

TORRES, D. (ed.). 1984. *Los Prólogos de Leopoldo Alas*. Madrid: Playor.

VENÂNCIO, Fernando. 1998. *Estilo e Preconceito. A Língua Literária em Portugal na Época de Castilho*. Lisboa: Cosmos.

VIÑAS PIQUER, David (ed.). 2002. *Historia de la Critica Literaria*. Barcelona: Ariel.

VIEIRA, Célia. 2003. *Teoria do Romance Naturalista Ibérico e Sua Orientação Francesa*. Porto.

WELLEK, René. 1958. *A History of Modern Criticism: 1750-1950. Volume 2. The Romantic Age*. Londres: Jonathan Cape.

ZAVALA, Iris M. 1982. *Romanticismo y Realismo. (Historia y Critica de la Literatura Española; T. 5)*. Barcelona: Ed. Critica.

INSTRUMENTOS MULTIMÉDIA NAS AÇÕES DE DIVULGAÇÃO E DE INVESTIGAÇÃO LITERÁRIA: A PÁGINA LITERÁRIA DO PORTO

Célia VIEIRA⁵⁴

Isabel RIO NOVO

Helena PADRÃO

RESUMO: Os recentes desenvolvimentos da literatura, sobretudo no que diz respeito à sua interseção com a informática, têm acentuado a tendência do texto literário para transpor os limites convencionais, ao intensificar os modos de interpenetração do verbal com o sonoro e o visual. Essas manifestações têm sensibilizado o crítico literário para uma reflexão sobre o devir das formas literárias na era digital, mas também para a necessidade de recorrer aos instrumentos multimédia nas ações de divulgação e de investigação literária. Uma análise sumária aos principais suportes de divulgação *on-line* do texto literário atualmente existentes em Portugal permite compreender que, por um lado, a disponibilização de informações bibliográficas, críticas e fotobiográficas acerca de autores portugueses nos novos ambientes de comunicação multi e hipermédia tem vindo a ser implementada em conceituados espaços da internet. Em simultâneo, assiste-se a uma proliferação de blogues que, estabelecendo verdadeiras comunidades literárias virtuais, tiram proveito da facilidade de edição proporcionada pela Internet e atestam uma grande vitalidade da escrita criativa na cultura contemporânea. Nesta comunicação, pretendemos dar conta de parte dos resultados de um projeto denominado Página Literária do Porto (cf. www.paginaliterariadoporto.com) que visa divulgar *on-line* dados atuais sobre a vida e obra dos autores, aproximando-os da comunidade leitora, fomentando a preservação da memória literária e cultural. Mas, para além destes objetivos visíveis, a plataforma serve os interesses académicos dos seus promotores. Esta finalidade científica fundamental justifica o *corpus* de autores selecionados e centra-se na análise da dimensão auto-reflexiva da criação literária, mediante a recolha e análise de depoimentos que patenteiam a consciência crítica do criador sobre a sua própria obra.

PALAVRAS-CHAVE: criação literária; história literária; literatura contemporânea; multimédia.

Meios de divulgação da literatura e da crítica literária

Até há poucas décadas, a publicação de revistas e de suplementos literários/culturais representava, entre outras funcionalidades, uma forma privilegiada de divulgação e de renovação das tradições literárias. Esses periódicos detiveram, desde o momento da sua eclosão, em meados do século XIX, um papel fundamental na revelação de autores, tendências e textos que marcaram a história literária, mas também na difusão das correntes ideológicas, culturais e filosóficas em que muitas vezes aquelas tendências se inscreviam (Rodrigues, 1998). Na verdade, como nos dizia, já em oitocentos, o escritor e diplomata Joaquim d’Araújo (1878: 112), “o jornal literário, seguindo as pisadas das publicações mais notáveis do estrangeiro, apresenta-nos um documento luminoso para o estudo do nosso meio litterario-social e para a historia do desenvolvimento das ideias e da orientação da mentalidade portugueza”. E o seu contemporâneo Sampaio Bruno (1886: 61, 62) considerou, do mesmo modo, no volume *A Geração Nova*, que as revistas literárias “São largas syntheses de toda uma época artística, são, por assim dizer, resumos onde o historiador crítico das litteraturas póde, mais facilmente do que em livros destacados, estudar o renascimento d’uma litteratura, a influencia de um escriptor, de uma theoria, a ligação intima e lógica de indivíduos que parecem diametralmente oppostos, as causas e os efeitos de um movimento qualquer na opinião a formar d’um d’esses pontos sobre que o nosso espírito oscilla”. Com efeito, até décadas recentes, os principais movimentos literários e culturais privilegiaram como meio de atuação a criação de um órgão de difusão periódica⁵⁵⁶.

⁵⁴ ISMAI, Centro de Estudos em Letras (CEL), uID 707-FCT e Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC), cvieira@ismai.pt.

⁵⁵ Sobre a correlação entre a identificação das tendências estéticas das gerações literárias e a edição de revistas literárias, na década de 50, cf. Fernando J.B. MARTINHO (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Ed. Colibri.

⁵⁶ Para uma revisão exaustiva das publicações literárias portuguesas, cf.: Gina Guedes RAFAE, e Manuela SANTOS (coord. e org.) (2001). *Jornais e Revistas Portugueses do Séc. XIX, vol.I*. Lisboa: Biblioteca Nacional; Clara ROCHA (1985). *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: INCM; e Daniel PIRES (s/d). *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1900 – 1940)*, s/l: Grifo.

Atualmente, em Portugal, a edição impressa de periódicos literários e culturais, se não se encontra extinta (entre os sobreviventes conta-se o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, as revistas *Ler* e *Colóquio/ Letras*, para além de alguns suplementos, como os dos jornais *Público* e *O Primeiro de Janeiro*), tem vindo a decrescer consideravelmente e a alterar o papel que detinha outrora na sociedade, visando, em alguns casos, apenas um nicho de mercado constituído por académicos, autores e leitores interessados. Mas, esta redução não se deve a um decréscimo de interesse pela produção e crítica do texto literário, antes sobretudo a todo um contexto de diminuição da procura de publicações periódicas impressas em benefício do aumento da edição e da leitura de publicações em suportes digitais.

Uma análise sumária aos principais suportes de divulgação *on-line* do texto literário atualmente existentes em Portugal permite diferenciar que, por um lado, a disponibilização de informações bibliográficas, críticas e fotobiográficas acerca de autores portugueses nos novos ambientes de comunicação multi e hipermedia tem vindo a ser implementada em conceituados espaços da internet, como o **Centro Virtual Camões** – Figuras da Cultura Portuguesa (ligado ao Instituto Camões); a importante base de dados do **Projecto Vercial**, ligado à Universidade do Minho; ou o site do **Instituto Português do Livro e das Bibliotecas**. Para além destes sites, que se apresentam sobretudo como meios de divulgação, de carácter enciclopédico, pedagógico e histórico-literário, existem algumas, ainda poucas, páginas de autores, alimentadas, em alguns casos por editoras. Em simultâneo, assiste-se a uma proliferação de blogues que, estabelecendo verdadeiras comunidades literárias virtuais, tiram proveito da facilidade de edição proporcionada pela Internet e atestam uma grande vitalidade da escrita criativa na cultura contemporânea.

Sentindo a necessidade de preencher a lacuna deixada pela ausência, na cidade do Porto, de um órgão de divulgação dos trabalhos literários das gerações que ainda determinam ativamente a vida cultural da cidade, a **Página Literária do Porto** apresenta-se como um portal que, não sendo, no sentido exato, uma publicação periódica *on-line*, permitirá oferecer um meio novo para novas e velhas ideias (Moreno Hernandez, 1997) e, assim, recuperar algumas das funcionalidades das passadas revistas literárias, entre as quais, por exemplo, a de divulgação de informações da agenda literária portuense (lançamento de livros, colóquios, tertúlias, etc.) e a de difusão da criação e crítica literárias, aliando-lhes as vantagens trazidas pela possibilidade alargada de armazenamento e publicação de dados.

Este portal de literatura congrega vários subsites de escritores portuenses contemporâneos, tendo por base a estrutura seguinte. Na página de acesso encontramos, além de um texto de apresentação (“Sobre a Página Literária do Porto”), as últimas atualizações do portal e as informações em destaque, que dizem respeito a informações fornecidas pelos autores. O *link* mais importante desta página de acesso diz respeito aos “autores”, permitindo aceder às páginas individuais dos escritores que colaboram com o projeto. Cada um dos subsites de autores permite concentrar numa única aplicação o perfil sumário do autor, dados biográficos acompanhados da respetiva fotobiografia, o elenco exaustivo da sua obra, informações sobre a sua bibliografia passiva e, na área de “extras”, imagens do seu espólio literário, bem como um documentário inédito, no âmbito do qual o criador apresenta uma reflexão acerca da sua própria obra literária. Cada um desses domínios integra ainda uma área interativa, que permitirá o contato direto da comunidade leitora com o autor.

Assim, este projeto cumpre alguns objectivos imediatos. Sem possuir qualquer fim lucrativo e fruto de um diálogo profícuo entre os escritores e os críticos, divulga *on-line* dados atuais sobre a vida e obra dos autores, aproximando-os da comunidade leitora; favorece a preservação de uma memória literária e cultural; estimula a projeção de jovens autores e da sua criatividade e fomenta a interatividade, inclusivamente pela disponibilização de uma área de acesso reservado. Mas, para além destes objetivos visíveis, a plataforma serve os interesses académicos dos seus promotores. Esta finalidade científica fundamental justifica o *corpus* de autores selecionados, que foi estabelecido de acordo com os seguintes critérios fundamentais: autores contemporâneos, ainda vivos, de algum modo ligados à cidade do Porto, de mérito institucionalmente reconhecido.

Página Literária do Porto: teoria, crítica e história da literatura

De acordo com aqueles critérios delimitadores do *corpus* de escritores, um dos focos do projeto centra-se na análise da dimensão auto-reflexiva da criação literária, mediante a recolha e análise de depoimentos que patenteiam a consciência crítica do criador sobre a sua própria obra. O estudo das poéticas explícitas dos autores, isto é, dos textos em que o autor reflete sobre a sua criação e a de outrem, sobre os princípios e saberes em que se deve fundar o texto literário, de modo mais ou menos assertivo ou prescritivo, oferece informação relevante sobre o que o criador considera que sejam os princípios da literariedade, isto é, os caracteres definidores do texto literário. Assim, a sistematização destas teorias literárias individuais, subjetivas, mas elaboradas por quem efetivamente domina a *techné* ou *ars* literária, permitirá investigar questões atuais pertinentes para a abordagem da criação contemporânea e da evolução do pensamento literário em Portugal.

Ao mesmo tempo, a perspetiva do autor sobre as gerações suas contemporâneas e o acesso ao seu espólio pessoal fornecem informações privilegiadas para a reconstituição da história literária das décadas mais recentes, sobre a qual continuam a escassear estudos alargados. Em Portugal, a *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes (17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996), cuja edição em cd-rom de 2001 desenvolveu consideravelmente os autores referentes à época contemporânea; o último volume da *História da Literatura Portuguesa* (Lisboa, Alfa, 2002), coordenado por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho; o *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Lisboa, Editorial Presença, 1996), organizado e coordenado por Álvaro Manuel Machado; e finalmente, o dicionário *Literatura Portuguesa no Mundo*, em 12 vols. (Porto, Porto Editora, 2005), da autoria de Célia Vieira e Isabel Rio Novo, são das poucas referências onde é possível encontrar algumas tentativas de sistematização da história literária portuguesa desde a década de 80. Com exceção destes estudos de fundo, as obras recentes sobre literatura portuguesa contemporânea restringem-se a artigos ou ensaios circunscritos a alguns autores e/ou a escopos temporais reduzidos. Com certeza o estudo, em simultâneo, de diferentes gerações de escritores e a recolha dos testemunhos dos autores sobre o seu tempo permitem traçar o perfil de uma cidade literária presente e passada: os locais de tertúlia, as reacções às publicações, o envolvimento em publicações periódicas, as convivências, histórias e interações, enfim, tudo aquilo que construiu a vida cultural da cidade e que, mesmo pertencendo a condicionantes extraliterárias, não pode ser ignorado na reconstituição da história literária.

Como era nosso objetivo recolher dados originais que pudessem integrar um *corpus* de análise coerente, procedemos à criação de vídeo-documentários de cada um dos autores, coligindo-os numa série intitulada “Porto Escrito”, disponível *on-line*, na secção “vídeo” da página de cada um dos autores (com *link* para o Youtube). Estes documentos fornecem dados passíveis de constituírem um *corpus* homogéneo, na medida em que tinham como base um guião de entrevista comum. Com algumas variações decorrentes de algum grau de imprevisibilidade no diálogo com os autores, as questões que integraram as entrevistas estruturadas realizadas incidiam nos seguintes tópicos: considerações sobre a literatura portuguesa contemporânea: visão, traços definidores; reflexão sobre o papel da literatura na atualidade; evocação de autores que integrassem um círculo mais próximo; indicação de leituras que eventualmente tenham sido determinantes; pequena retrospectiva do seu percurso bibliográfico, com vista a identificar obras que gostariam de destacar; considerações sobre as marcas mais relevantes da sua escrita; comparação entre o ambiente cultural do Porto da década de 50 e o do Porto da actualidade; evocação de lugares do Porto que tenham talvez marcado o seu imaginário literário. Estas questões foram posteriormente sintetizadas nas seguintes variáveis para análise:

- i) A perspetiva dos autores sobre a situação da literatura na atualidade;
- ii) A perspetiva dos autores sobre as gerações literárias suas contemporâneas e sobre os princípios de literariedade, relevando aspetos pertinentes sobre a evolução literária;
- iii) Aspetos relevantes na sua formação literária;

Realizámos deste modo a análise qualitativa de nove videodocumentários elaborados entre 2008 e 2011, contendo cada registo uma entrevista, com a duração de cerca de 30 minutos. Os autores inquiridos são todos autores

consagrados pela instituição literária, ao nível nacional; queremos dizer com isto que são criadores que receberam já vários prémios literários e são frequentemente objeto de estudo da crítica universitária. São autores com uma carreira reconhecida, com diversas obras publicadas e com obras ou excertos de obras recomendados pelos programas de ensino secundário e/ou universitário. Todos os autores vivem no Porto, e, como vivem afastados da capital, têm estado, nas últimas décadas, afastados dos circuitos de edição, distribuição e divulgação mais eficazes, isto é, aqueles que têm um marketing literário mais agressivo.

Não se trata de um *corpus* que permita um tratamento estatístico; o nosso objetivo era sobretudo proceder a uma análise de conteúdo destas entrevistas. Nessa medida, não está em causa a representatividade desta amostra, mas uma abordagem em profundidade, mais próxima dos estudos de caso. Nessa medida, os seus depoimentos valem pela autoridade que possuem enquanto produtores e, logo, pela visão interna que possuem do funcionamento do sistema literário. Considerando a sua dimensão de “unidades históricas” (Schmidt, 1982) e considerando a sua capacidade autopoietica, gostaríamos de abordar o sistema literário realçando a importância destes observadores, a sua auto e hetero-observação na problemática da compreensão dos textos literários e da construção individual de sentido.

As reações e opiniões expressas, nos documentos em análise, pelos autores em apreço relativamente à sua visão sobre a literatura portuguesa sua contemporânea e sobre o papel e os elementos definidores da literatura, integram a tipologia de *textos de teorização literária* ou *metatextos*, isto é, “aqueles textos nos quais, com objetivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e receção do texto literário” (Silva, 1988: 12)⁵⁷, por vezes assumindo as características de *textos doutrinários* ou *programáticos*. (Reis, 1995)⁵⁸ Consubstanciam esses textos, pois, uma poética explícita, i.e., a reflexão que é realizada sobre e a pretexto da literatura, poética explícita essa cujo conhecimento, a par do da poética implícita, i.e., a poética defluente da própria criação literária, se nos afigura crucial para “a reconstituição dos códigos literários actuaes num dado período histórico e numa determinada comunidade sociocultural” (Silva, 1988: 13)⁵⁹.

Eis os autores e os seus domínios de criação:

Autor	Nascimento	Géneros Literários
Albano Martins	1930	Poesia, Ensaio
António Rebordão Navarro	1933	Romance, Poesia, Crónica, Crítica Literária
Luísa Dacosta	1927	Prosa (Diários), Contos, Literatura Infanto-Juvenil
Fernando Guimarães	1927	Poesia, Ensaio
Álvaro Manuel Machado	1940	Romance, Ensaio
Miguel Miranda	1956	Romance, Contos
Manuel António Pina	1943	Poesia, Crónica, Literatura Infanto-Juvenil
Carlos Tê	1955	Romance, Contos, Poesia, Crónica
Daniel Maia-Pinto Rodrigues	1960	Poesia, Prosa

57 Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Teoria da Literatura, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1988, p. 112.

58 Carlos Reis entende por textos doutrinários os “testemunhos de escritores que, quase sempre imersos no fluxo da produção literária a que se referem, procuraram estabelecer e propor orientações para essa produção literária e mesmo, nalguns casos, para a do futuro.” (O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários, Coimbra, Almedina, 1995, p. 489.)

59 Segundo Earl Miner, “It is argued in what follows that there are two kinds of general poetics. One is implicit in practice, and such a poetics belongs to every culture that distinguishes literature as a distinct human activity, a distinct kind of knowledge and social practice. The other is an explicit (or ‘originative’) or (‘foundational’) poetics, and this kind of poetics is to be found in some cultures but not in others.” (Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 7.)

Como podemos ver pelo quadro acima, não se trata de um objeto de análise homogéneo. Há um grupo de escritores nascidos entre o final dos anos 20 e o início dos anos 30, atualmente com cerca de 80 anos, que constitui, do ponto de vista geracional, um grupo homogéneo. Com efeito, constatamos, numa primeira análise, que a perspetiva dos autores mais jovens se opunha nitidamente à daqueles autores que foram testemunhas de todos os acontecimentos, vicissitudes, ideologias, tendências que marcaram a história do século XX, e cuja carreira literária é de tal forma extensa que permite uma vasta reflexão sobre o fenómeno literário.

Esta heterogeneidade resulta também do tipo de géneros que é cultivado: em alguns casos, o fato de o autor se assumir simultaneamente como escritor e como ensaísta/ crítico literário justifica a expressão de uma consciência mais crítica sobre a sincronia e a diacronia literárias. Do mesmo modo, a diferença entre o cultivo da prosa ou da poesia também parece, como veremos na análise, justificar a valorização de critérios diferentes na análise do processo literário.

A perspetiva dos autores sobre a situação e missão da literatura na atualidade

Estes autores compreendem que a literatura “não é um bem de primeira necessidade”, que “os televisores, os computadores, os DVD’s (...) tornaram arcaicas as estantes”⁶⁰, isto é, que o consumo de literatura sofreu uma mutação que decorre da falta de procura e que, de um modo geral, “há, não só em relação à literatura mas às humanidades, um certo atrofiamento, digamos assim, ou uma certa indiferença”⁶¹. Uma das causas para esse decréscimo, apontada por alguns dos autores, é a ausência de uma crítica ativa, que cumpra a sua função de criar interesses. Esta situação decorre da própria inexistência de espaços de divulgação na imprensa periódica, uma vez que os jornais já não reservam um espaço para a crítica literária e já não existem, como outrora, revistas de divulgação literária e cultural.

Ainda no que diz respeito às alterações na circulação do livro literário, consideram que houve uma alteração em meados do século XX, em Portugal. Nos anos 50, a ausência de atividade editorial era compensada pela criação de revistas. Essas publicações nasciam da amizade e do encontro de um grupo de escritores que lançava nesse suporte as suas produções. Os livros de literatura eram geralmente editados ou por essas revistas ou pelo autor, e, portanto, não entravam num circuito propriamente comercial, na medida em que o editor era o próprio autor. Progressivamente, as editoras passaram a trabalhar o livro sob uma forma comercial, e atualmente, “o autor é apenas um criador, e já não intervém nesse circuito comercial”⁶². Por este motivo, todos os autores entrevistados (os mais velhos) exprimiram algum desgosto pelo modo como o mercado editorial, de um modo geral, tratava a sua atividade: frequentemente não recebiam os direitos de autor que lhes eram devidos; não tinham datas exactas para a edição de manuscritos já entregues; sentiam que as suas obras não eram “vendáveis” e que, por isso, não eram prioritárias; lamentavam que a componente gráfica fosse menos artística (no passado, podiam exigir determinados formatos/ imagens/ tipo de papel). Ao mesmo tempo, reconheceram a existência de uma espécie de “inflação editorial”, isto é, consideraram que “há muitos livros, mas pouca literatura”⁶³.

Estas afirmações levam-nos para a análise da função que essa forma de expressão possui na sociedade. Para estes autores, a literatura possui uma missão na atualidade, enquanto modo de manifestar a capacidade criadora do homem, enquanto modo de conhecimento e enquanto modo de humanização da sociedade. Para Albano Martins, a literatura

Pode ser uma forma de interpretar a realidade, e, por isso, ser uma forma de filosofia, porque a filosofia procura de facto entender a realidade, o mundo em que vivemos. Pode ser uma forma de contestação e há autores cuja obra é sobretudo uma forma de contestação do real, contestação do viver social [...]. A literatura pode ser uma forma de transmitir aos outros questões, problemas, angústias, aflições.⁶⁴

60 António Rebordão Navarro, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/52

61 Álvaro Manuel Machado, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

62 Fernando Guimarães, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/58

63 António Rebordão Navarro, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/52

64 Albano Martins, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/56

Do mesmo modo, para Luísa Dacosta,

A Literatura mantém uma função de humanização, de ligação entre pessoas, entre os homens, entre os povos, mostrando que no fundo todos temos ânsias e desgostos e gostos, etc., que são bastante parecidos, não é? E bastante afins... e eu, por exemplo, lembro-me de como fui influenciada na adolescência pela literatura da Pearl Buck, que, de certa maneira, me deu uma visão da China que não é atual, mas que os autores atuais continuam a dar. Realmente é importante para uma humanização, porque nós temos, apesar de a vida hoje ser muito movimentada, experiências restritas e, para nós sentirmos o que é estar numa câmara de morte, é preciso ler literatura.⁶⁵

No mesmo sentido, Carlos Tê considera que

a literatura, no fundo é o que eu considero mais perto do prolongamento do mundo interior. No dia em que deixar de haver mundo interior, por pressão do mundo exterior, aí estamos todos reduzidos a autómatos. E, aí assim, acaba a literatura. Mas não tenho qualquer receio. A literatura nunca vai morrer, porque é isso mesmo, ela põe-nos em diálogo, não só com outras formas de pensamento, com outras formas de conhecimento, mas acima de tudo com nós mesmos. Há muitas coisas que quando eu era jovem, com 20 anos... eu pensava que era a criatura mais desgraçada do mundo e que alguns problemas eram só meus, exclusivamente. Quando os vi expostos em páginas de livros, aliviei-me muito, ou seja, se não tivesse lido para dar eco ao meu mundo interior, para diluir muita dessa angústia, eu teria sido uma pessoa diferente, muito pior, muito mais angustiada.⁶⁶

A função da literatura enquanto gnose é com efeito uma das mais relevantes na opinião dos autores inquiridos e, nessa medida, cumpre, segundo Manuel António Pina, uma função análoga à da filosofia e da religião, isto é, a formular interrogações sobre “o que está para além de dois abismos, o do antes e o do depois”, ou, por outras palavras, refletir sobre arquétipos como o amor e a morte. Por isso, respondendo à questão: porquê a poesia e não outra forma qualquer, evoca uma estrofe de Fr. Luis de León: “escrevo contra aquilo de que me lembro”, isto é, a escrita, para este autor, é uma “reivindicação de uma solidão, de uma solidão naturalmente habitada, pelas memórias, pelo sonho, no final de contas, habitada por duas coisas fundamentais: o desejo e o medo.”⁶⁷

A perspetiva dos autores sobre as gerações literárias suas contemporâneas e sobre os princípios de literariedade

A reflexão sobre a produção literária contemporânea implicou, para a maior parte destes autores, a expressão de uma visão sobre a evolução e a periodização literária.

Uma das conclusões curiosas que obtivemos diz respeito à noção de geração literária. A maior parte dos autores entrevistados pertence, de acordo com a tradição crítica, à chamada Geração de 50. Embora não exista uma homogeneidade nas tendências estéticas e culturais afirmadas pelos romancistas, poetas, dramaturgos, ensaístas e artistas revelados durante a década de 50, parecem existir alguns traços definidores que conduziram a crítica a firmar a noção de Geração de 50. A valorização dos processos construtivos e a consciência da Modernidade, para além de qualquer dimensão empenhada da arte; a constituição de grupos reunidos em torno de publicações periódicas; uma atmosfera mental marcada pelo cepticismo face às utopias e pela influência do existencialismo na tentativa de assimilação do passado recente (Martinho, 1996), entre outros aspectos, são alguns dos elementos que concorrem para a identificação desta Geração.

No entanto, estes autores, mesmo se reconhecem a existência de um segmento cronológico que corresponde a esta

⁶⁵ Luísa Dacosta, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

⁶⁶ Carlos Tê, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

⁶⁷ Manuel António Pina, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

década, durante o qual a produção e a receção do texto literário foi caracterizada predominantemente por um certo vocabulário, certos códigos e uma certa metalinguagem que configuram o que se designa por período literário, não assumem qualquer tipo de dimensão coletiva na sua atividade. Mesmo se participaram em publicações coletivas, como revistas que marcaram, do ponto de vista teórico, esse período, não se sentem integrados num grupo. Apenas Álvaro Manuel Machado reconhece uma dimensão efetivamente coletiva e geracional na evolução literária: recorda que tudo começou na Foz nos anos 50 com Rebordão Navarro (a revista *Bandarra*), Fernando Guimarães, Eugénio de Andrade, Papiniano Carlos, Egito Gonçalves, Arnaldo Saraiva, como um grupo de escritores, “entre um neo-realismo mitigado e a influência também da literatura brasileira”⁶⁸: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade (“Fernando Pessoa brasileiro”) entre outros autores brasileiros, descobertos através da *Página Literária* do Ramos de Almeida. Em todo o caso, mesmo se reconhecem que tinham uma relação de proximidade com outros autores da mesma década, afirmam que a sua relação era sobretudo afetiva e não literária e que os autores seus contemporâneos não exerceram qualquer tipo de influência sobre a sua escrita. Mesmo nos casos em que havia estudos críticos que aproximavam a sua obra da obra de outros autores seus contemporâneos, todos se afirmaram como únicos, como diferentes, quase como se cada um fosse um sistema autónomo.

Em contrapartida, os mesmos autores (os escritores nascidos entre os anos 20 e 30) declararam que existe uma nova geração à qual eles se opõem e com a qual não se identificam. Esta geração mais recente, na opinião deles, possui um conceito de literariedade diferente e não partilha o mesmo cânone literário. Um dos aspetos a salientar, assim, desde logo, nos testemunhos dos autores incide sobre o facto compreenderem o sistema literário como um polissistema (Even-Zohar, 1979; Barsch, 1991), isto é, uma estrutura definida por relações de oposição entre sistemas que coexistem na sincronia. Nessa rede de oposições, tem relevo a oposição geracional, na medida em que se traduz também em diferentes opções estéticas. Esta perspetiva revela que o funcionamento da estrutura literária é um sistema onde se cruzam vários subsistemas definidos por relações de oposição: sistemas inovadores *versus* sistemas conservadores; sistemas canónicos *versus* sistemas não canónicos (Vandemeulebroucke, 2008: 6).

Albano Martins considera que a sua poesia “radica em valores que são contraditados completamente pela chamada nova geração”; na sua opinião, a poesia mais jovem “descamba para a prosa. Usa uma linguagem completamente despida [...] é uma poesia que procura o prosaico, o real quotidiano”. Por oposição, aquilo que a sua poesia busca “não é o anedótico, não é o circunstancial [...], não é o narrativo, [...] não é portanto o acessório, o circunstancial, o aparente”, aquilo que busca “é o essencial”, “uma poesia das essências [...] quase sem referentes.” E, na sua opinião, a “poesia actual que se escreve hoje em Portugal é muito narrativa”⁶⁹. Na mesma linha, Álvaro Manuel Machado sublinha que “O contemporâneo está muito mais ligado à narrativa, por razões lógicas de relação com a história e com a sociedade.”

Luísa Dacosta, também a este propósito, lamenta que, na atualidade, se assista na Literatura, a uma perda no domínio da representação simbólica:

Agora, o que me faz mais impressão é que estão a aparecer muitos autores que não escrevem literatura, que escrevem em linguagem informativa. Isso, quanto a mim, é uma perda grande porque só a literatura é capaz de passar vida, de nos fazer crescer emocionalmente, porque passa emoções, ao passo que a linguagem informativa não é capaz de passar emoções. Isso é fácil de ver quando a gente lê, por exemplo, uma notícia de uma morte. Se a gente não conhecer o morto, ficamos indiferentes, mas quando lemos Fernando Pessoa, “O Menino da Sua Mãe”, não ficamos indiferentes.⁷⁰

Um outro poeta e ensaísta, Fernando Guimarães, vê na oposição entre a atualidade e o passado uma evolução literária que corresponde a uma mutação de pensamento mais ampla, a da passagem do Modernismo ao Pós-modernismo, posição corroborada, aliás, também por outros ensaístas (Fokkema e Bertens, 1997; Fokkema, 1988). Na sua opinião, a poesia contemporânea sofreu, a partir dos anos 70, uma variação significativa “ligada a uma espécie de sensibilidade que se

⁶⁸ Álvaro Manuel Machado, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

⁶⁹ Albano Martins, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/56

⁷⁰ Luísa Dacosta, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/60

começou a definir por essa altura e que de uma maneira um pouco nebulosa e um pouco ambígua e se designa por pós-modernismo.⁷¹ Trata-se de “uma sensibilidade marcada por um pendor fortemente subjetivo, muito ligado à expressão imediata das emoções, uma poesia muito referenciada ao concreto, ao dia a dia, ao quotidiano, uma poesia que, de certo, modo, tende para a desconstrução [...] que, de certo modo, está em contraste, em oposição a uma poesia que se foi definindo a partir dos tempos de Orpheu, do nosso Modernismo, a partir sobretudo de um Fernando Pessoa”⁷². Para este autor,

Enquanto que a poética da Modernidade aposta na construção poética, esta, a poética que surge nos anos 70 e que se prolonga até agora, aposta numa desconstrução poética marcada por essa subjetividade, por essa emocionalidade que acabei de referir. A poética do Modernismo é uma poética forte, e forte porque vai valorizar uma realidade da linguagem que são as figuras, a imagem, a metáfora, o símbolo, e, por outro lado, procura encontrar para o poema uma organização, uma estruturação, a tal construção [...] que faz com que o poema não seja uma mera descrição flutuante de emoções, de imagens de uma realidade quotidiana, mas a ponte para algo que poderia fazer com que a poesia se aproximasse de uma forma de conhecimento. [...] É essa necessidade de verdade, de ter uma visão do mundo, mas uma visão do mundo estruturada e devidamente configurada que caracteriza a poesia de um Modernismo que vem desde os tempos do *Orpheu*, 1915, e que se prolonga até à própria atualidade. Portanto, quando nós falamos na poesia atual, não podemos apenas dizer que há nela essa tendência para a subjetividade, para o quotidiano, para o emocional. Não. Coexistindo com essa poesia, verificamos a existência de poetas que apostam numa poesia da construção, uma poesia que se afirma como o conhecimento do que é mais verdadeiro no sentido a que esta expressão deu precisamente Novalis.⁷³

Esta perspetiva coincide com a opinião expressa por estes autores noutras obras críticas e ensaísticas. Para Fernando Guimarães, na obra *O Modernismo Português e a sua Poética* (1999), no Modernismo português revestem-se de particular importância, entre outros, os sentidos de construtividade do poema; a relação dialética entre intelectualização e capacidade de emocionalização; a objetividade; a confluência na linguagem poética de vozes diversas; as possibilidades significativas do significante. Em todo o caso, a obra de Fernando Pessoa é incontornável no estabelecimento das premissas que norteiam a afirmação da modernidade, nomeadamente pela subordinação da criação literária a um processo de *figimento* que, ainda segundo Fernando Guimarães, “representa o esbatimento da subjetividade que conduzirá à poesia dramática dos heterónimos, à procura da complexidade entendida como emocionalização de uma ideia e a intelectualização de uma emoção, à admissão da essencialidade expressiva da arte”, bem como à “valorização da própria estrutura das realizações literárias” (Guimarães, 1999: 61)

É sobretudo Manuel António Pina quem sublinha a importância de Fernando Pessoa enquanto marco na evolução literária: para este autor, “muita da poesia a seguir ao Pessoa foi escrita contra o Pessoa”, o que denota também uma forma de influência. Assim, na história literária e usando um conceito de Ezra Pound, “há uns dois ou três grandes poetas, o que já é muito, e, depois, o resto é aquilo que Pound chama de bons escritores no estilo do período”. Qual é o estilo do período? Para Pina “É um estilo que oscila entre as influências do Pessoa, do Eugénio de Andrade, do Herberto Helder”, os quais, de resto possuem na atualidade imensos epígonos “comparando com uma orquestra: há um ou dois solistas, e o resto são... por um lado, os metais, as cordas, o sopro... o resto é o pano de fundo, que é fundamental, porque, se não existisse, não existiam solistas”.

No que diz respeito aos caracteres distintivos da literatura, o mesmo autor identifica-se com uma afirmação de Ezra Pound segundo a qual a poesia está tanto mais próxima da sua essência quanto mais próxima está da música, e, nesse sentido, “é através do ritmo que a poesia toca alguma coisa essencial da própria existência humana da relação do homem consigo mesmo e com a sua existência no mundo”. Através das afirmações destes autores, depreende-se que o trabalho da linguagem, através da imagem, da metáfora e do símbolo, das relações intertextuais afasta a literatura da

comunicação imediata, do confessionalismo. A literatura é um trabalho de construção que tem como fim provocar uma emoção e não transmitir uma emoção. E neste paradigma, a herança modernista de Fernando Pessoa impõe um repúdio relativamente à possibilidade de uma expressão subjetiva demasiado exposta, e o poema “O poeta é um fingidor” mantém-se como manifesto por uma intelectualização do sofrimento.

A identificação dos elementos que configuram a literariedade vai de par, nestas entrevistas, com a autoreflexão sobre o processo criativo. Para Manuel António Pina, a escrita é um processo penoso, no sentido de “trabalhoso” (escrever é um prazer, senão não escrevia, “é uma libertação enorme”); por exemplo, num poema pode ter trinta ou quarenta alternativas para uma única palavra: “eu sei que quando ela aparecer eu a reconheço”, já “tem acontecido publicar poemas sem a ter reconhecido, julgando que era aquela, vencido pelo cansaço, outras vezes é uma questão de ritmo”, pois, citando Paul Valéry, para si, “a poesia é uma hesitação permanente entre o sentido e o som.” Também para Carlos Tê, a escrita exclui qualquer forma de sofrimento; trata-se de um prazer que implica um processo de construção e de apuramento:

Para mim, o mais difícil é sempre ter uma boa ideia, um ângulo. Depois de ter um ângulo, é o mesmo trabalho que um carpinteiro tem a fazer uma mesa. É ter que andar à volta dele até ele ficar bem. Ir melhorando o processo, ou seja, tirar umas coisas e tal, calcular melhor como é que se tiram as lascas da madeira. Como é que se tira a gordura das coisas? Isso é um processo com repetição e com trabalho.⁷⁴

Para os autores mais jovens, é evidente que a literatura “não é uma coluna de um jornal, não é uma carta, não é um diário”, mas consideram que a nova literatura está mais próxima dos leitores. Como afirma Miguel Miranda, a literatura “está mais solta, tem mais desenvoltura, não está tão enredada; há uma literatura que é um pouco hermética, que não tem muito a ver com as pessoas, com a realidade. Se bem que há consumidores para tudo (...) os textos não têm que ser todos iguais e há muitas formas de escrever, há muitos públicos e muitos leitores”, porém, de um modo geral, “houve um avanço e a literatura interessa mais às pessoas”.

Nesta medida, haveria a considerar como crucial para a definição de uma geração literária não apenas o momento em que a sua confrontação com uma geração anterior teria contribuído para uma ruptura e para a sua afirmação num dado momento, mas também o modo como esta conflitualidade, num momento de já grande maturação, é um factor decisivo, não para a dinamização do processo literário, mas para a sua definição e institucionalização como geração. Por outras palavras, a dita geração de 50, que, no momento da sua génese parece ter encontrado, por exemplo, na oposição a uma literatura empenhada, uma consonância em torno da qual se constrói a demarcação de um novo período literário, encontra, na oposição a uma estética pós-modernista e numa inerente conflitualidade intergeracional (Reis, 389), um novo denominador comum que reforça, num momento eventualmente epigonal, a sua coerência estética e ideológica.

Aspectos relevantes na sua formação literária

Uma das questões que se coloca na interrogação sobre as determinantes na formação literária dos criadores é a das influências que teriam recebido na sequência de leituras mais marcantes no processo de amadurecimento de estratégias de escrita ou da adesão a movimentos ou autores afins. Esta problemática entronca, por um lado, na controversa questão das fontes e das influências (Machado e Pageaux, 1981), não tanto na sua dimensão passiva, mas sobretudo enquanto reveladora de uma dinâmica cultural no âmbito da qual ganha relevo o conceito de intertextualidade (Genette, 1982). Esta abordagem poderia inclusivamente ser premente no domínio da Literatura Comparada, caso estes autores reconhecessem que determinados modelos teriam condicionado as suas poéticas. Na verdade, embora estes escritores identifiquem os seus escritores preferidos (o tributo de Albano Martins a Camões; o de Fernando Guimarães a Novalis ou o de Álvaro Manuel Machado a Proust, por exemplo), o traço denominador nas respostas apresentadas é o não-reconhecimento de qualquer tipo de influência direta na sequência daquelas leituras. Constitui uma exceção

71 Fernando Guimarães, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/58

72 Fernando Guimarães, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/58

73 Fernando Guimarães, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/58

74 Carlos Tê, http://paginaliterariadoporto.com/index.php/autor_extras/videos/

Manuel António Pina, ao afirmar que a *Bíblia* constitui uma influência quase obsessiva na sua escrita e que a sua poesia “está cheia de referências bíblicas”, o que, aliás passou por várias fases, ao longo da sua vida: primeiro, o Apocalipse, o Génesis, depois os Evangelhos (S. Mateus, S. João), e ultimamente, O Livro de Job.

Em contrapartida, a maior parte dos escritores reconhece que as leituras efetuadas na infância e na juventude tiveram um peso considerável na sua formação literária, tendo sido mais determinantes do que as leituras efetuadas com um espírito crítico mais adulto. É o caso, por exemplo de Miguel Miranda, que reconhece que há um grande desfazamento entre o momento em que efetuou leituras fundamentais, sobretudo no domínio da ficção científica e do policial, muitas vezes em coleções para a juventude, e o momento em que se dedicou posteriormente à escrita romanesca. É também o caso de Manuel António Pina, que salienta que as obras que o marcaram mais foram lidas na infância e na juventude: *Winnie the Pooh*, a *Ilíada*, a *Bíblia*, entre outros. Nesse momento de formação foram capitais os livros requisitados nas bibliotecas itinerantes da Gulbenkian, os primeiros livros de poesia: Alexandre O’Neil, Tomás Kim, Sophia. Nesse momento de formação, na verdade, nem só o texto literário concorreu para o estímulo da criatividade: os autores evocam, por exemplo, os filmes que os fascinaram (*A Sombra do Caçador*, *A Terra vista da Lua*, de Pasolini; sobretudo melodramas e musicais (Mineli), no caso de Manuel António Pina), bem como suportes aparentemente improváveis: palavras cruzadas, jornais, banda desenhada.

Efetivamente, a abordagem dos aspetos relevantes na formação literária remete, por outro lado, para uma dimensão sociológica da actividade literária que extravasa o campo literário (Lahiere e Bois, 2006). Nesse sentido, a educação literária recebida na infância, as memórias dos primeiros escritos, a motivação para as letras recebida da parte de familiares ou professores parece, segundo a maior parte destes depoimentos, assumir um papel preponderante no despoletar da carreira literária.

Conclusão

Esta análise visou salientar, pela análise de um conjunto de vídeodocumentários integrados no portal www.paginaliterariadoporto.com, o modo como os escritores intervêm como “como seres vivos, como unidades históricas” (Schmidt, 1997:8) no processo literário e na construção de sentido. Com efeito, os seus testemunhos são documentos essenciais para a compreensão do sistema literário e para a reconstrução da evolução do pensamento literário, na interação que se estabelece entre os fragmentos metaliterários integrados nos seus testemunhos, e a tríade constituída pela teoria, a crítica e a história literária. Simultaneamente, esta análise deixou em aberto hipóteses que requerem maior aprofundamento no âmbito da sociologia da literatura e da sociologia do texto, como é o caso do estudo tanto das condições sociais de produção literária.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Joaquim D’. 1878. As novas revistas literarias. In *A Renascença. Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna*. Porto.
- BRUNO, Sampaio. 1886. *A Geração Nova. Os Novelistas*. Porto: Magalhães e Moniz.
- BARSCHE, A. 1991. The empirical theory of literature and systems theory. In E. Ibsch, D. Schram & G. Steen (Eds.). *Empirical studies of literature*. Amsterdam: Rodopi. pp. 355-62.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1979. Polysystem Theory. In *Poetics Today* 1(1-2, Autumn) pp.287–310.
- FOKKEMA, D. 1991. The concept of convention in literary theory and empirical research. In T. D. Haen, R. Grubel, & H. Lethen (Eds.). *Convention and innovation in literature* Amsterdam: John Benjamins. pp. 1-16.
- FOKKEMA, D. W., BERTENS, Hans (ed. lit.). 1997. *International Postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins.
- FOKKEMA, Douwe. 1988. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Veja.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil.
- GUIMARÃES, Fernando. 1999. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello.
- LAHIRE, Bernard e BOIS, Géraldine. 2006. *La condition littéraire : La double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. 1981. *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MARTINHO, Fernando J. B. 1996. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Colibri.
- MINER, Earl. 1990. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- MORENO HERNANDEZ, Carlos. 1997. Literatura e hipertexto: nuevos medios para viejas ideas. In Romera Castillo, José et alii (eds). *Literatura y Multimedia*. Madrid: Visor Libros.
- REIS, Carlos. 1995. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- RODRIGUES, Ernesto. 1998. *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1982. *Foundations for the Empirical Study of Literature — The Components of a Basic Theory* (trad. R. de Beaugrande). Hamburg: Helmut Buske.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 1988. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- VANDEMEULEBROUCKE, Karen. 2008. La revue comme lieu d’inscription de la poésie en Belgique à la fin du XIX^e siècle : apports de l’approche systémique. In *CONTEXTES* [En ligne], n°4 | octobre 2008, URL: <http://contextes.revues.org/index3873.html>.
- VIEIRA, Célia, RIO NOVO, Isabel e SOUSA, Alexandre. 2011. Villes littéraires et villes numériques: la *Página Literária do Porto*. In RIO NOVO, Isabel e VIEIRA, Célia *Inter Media. Littérature, Cinéma, Intermédialité* (org). Paris: Éditions L’Harmattan.
- VIEIRA, Célia e RIO NOVO, Isabel. 2009. A dimensão auto-reflexiva da criação literária na *Página Literária do Porto*. In *Estudos de Língua, Comunicação e Cultura II*. Maia: Edições ISMAI.

O ESPETÁCULO DA LÍNGUA NA FICÇÃO DE UM APAGÃO

Luiz Gonzaga MARCHEZAN¹ (CAPES/FUNDUNESP)

RESUMO: A Folha de S. Paulo noticiou o apagão acontecido em 11-11-2009. A seguir, convocou ficcionistas contemporâneos para que, no dia 15 daquele mês, apresentassem textos sob o tema: Horas no Escuro (2009). Desse modo, o jornal aproximou da ficção o seu leitor diário, mostrando-lhe a fronteira imprecisa entre realidade e ficção; fez-se, para isso, até, co-autor das obras, no momento em que convidou ficcionistas para escreverem minicontos “alinhavados pela falta de luz”. Assim, de um lado, os leitores da Folha, como os ficcionistas, acharam-se diante do mesmo contexto ficcional induzido pelo jornal para a fábula dos contos. Por outro, somente os autores convidados, diante das mesmas referências e experiências vividas pelos leitores das notícias, trabalharam, para a Folha, situações do apagão no interior de obras ficcionais, elaborando, diante do acontecimento factual, um acontecimento literário, sua significação, a partir da acomodação dos fatos da memória recompostos em novas imagens, simulacros, com as adequações requeridas para o assentamento de um texto literário na língua e a partir de um léxico: apagão. Nosso trabalho analisa, por meio de um conto entre outros escolhido, rupturas na forma tradicional de produção ficcional, seus resultados, como o que anunciamos: algo lúdico, provocativo e contemporâneo, resultado de ação da mídia jornalística, promotora de uma nova forma de interação na produção e apreciação de objetos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: notícia; ficção; conto; motivo; trama.

A Folha de S. Paulo, como todo jornal do sudeste brasileiro, noticiou o apagão acontecido na região em 11-11-2009. A seguir, o jornal convocou ficcionistas contemporâneos para que, no dia 15 daquele mês, apresentassem textos² sob o tema: Horas no Escuro (2009). A palavra apagão é um regionalismo e significa interrupção de energia elétrica. A iniciativa da Folha, na atitude tomada mediante atos diferentes de linguagem, quebrou, ao celebrar a ficção, a sequência ordenada posta pela tríade rígida da natureza da obra literária - autor/obra/leitor, que manifesta a relação distanciada mantida entre o autor de ficção com o seu público leitor, este, sempre interessado por uma obra de forma variada, mas, preponderantemente, sem o conhecimento do seu processo criativo, algo, para ele, sempre curioso. Desse modo, o jornal aproximou da ficção o seu leitor diário, mostrando-lhe a fronteira imprecisa entre realidade e ficção; fez-se, para isso, até, co-autor das obras, no momento em que convidou ficcionistas para escreverem minicontos “alinhavados pela falta de luz”. Assim, de um lado, os leitores da Folha, como os ficcionistas, acharam-se diante do mesmo contexto ficcional induzido pelo jornal para a fábula dos contos: notícias do apagão, fixadas em memórias de leitura. Por outro, somente os autores convidados, diante das mesmas referências e experiências vividas pelos leitores das notícias, trabalharam, para a Folha, situações do apagão no interior de obras ficcionais, elaborando, diante do acontecimento factual, um acontecimento literário, sua significação, a partir da acomodação dos fatos da memória recompostos em novas imagens, simulacros, com as adequações requeridas para o assentamento de um texto literário na língua e a partir de um léxico: apagão. Os autores solicitados, a fim de atenderem ao pedido da Folha, partiram do fato para o ressoar da sua memória na escrita. Nosso trabalho analisa, por meio de um conto entre outros escolhido³, rupturas na forma tradicional de produção ficcional, seus resultados, como o que anunciamos: algo lúdico, provocativo e contemporâneo, resultado de ação da mídia jornalística, promotora de uma nova forma de interação na produção e apreciação de objetos culturais.

A palavra apagão, conforme lembramos, é um regionalismo; um registro, agora pensado de acordo com Borba (2010:88), algo do “nível de manifestação da língua coletiva”. Ainda de acordo com Borba (2010:88), o registro caracteriza-se “por um determinado grau de tensão de uso”, no caso, coloquial, informal. Acontece que tal registro, no interior, como no caso, de um conto literário, ainda segundo Borba (2010: 89): “exara a ficção”, no modo como, segundo analisamos, formula um campo semântico mobilizado pela regularidade da sintaxe da prosa literária no encadeamento de associações que substituem o fato do apagão pela ficção de um apagão.

¹ UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Departamento de Literatura, Km 1 Rod. Araraquara-Jáú, Cep: 14800-901, Araraquara, SP – Brasil, lgmarchezan@uol.com.br.

² As referências deste artigo fazem a devida menção a tais textos que se encontram em Anexos.

³ Trabalhamos neste artigo com o conto “11 de março”, de Carol Bensimon (2009). Os demais, conforme Anexos: “A idade da razão”, de Ricardo Lísias; “Se não fosse o apagão”, de Tatiana Salem Levy; “Faltou força?”, de Bruno Zeni e “Brancura lunar”, de Joca Reiners Terron. Para acessá-los: “Horas no escuro. Ficção sobre o apagão”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian>. Acesso em: 10-09-2010.

Diderot (2000:307), em 1772, define assim a atividade do conto: “Quando se conta um conto, é para alguém que escuta; e por pouco que o conto dure, é raro que o contador não seja interrompido algumas vezes por seu ouvinte”. Diderot, nessas considerações, tem em vista o conto oral, sua atividade, embora, convenhamos: nós, leitores, numa leitura silenciosa, sempre interrogamos uma narração que lemos; realizamos, na verdade, conforme Kundera (1986:42), uma “meditación interrogativa”. Muito mais interrogamos diante do que lemos no conto em questão, elaborado como foi e na proporção como expandiu suas possibilidades de leitura, o seu horizonte de leitura, uma vez que contempla um leitor interativo de fato, diante do fato, primeiro, por ter vivenciado o apagão, depois, pelo que leu dele em imagens verbais e não verbais, questionando-o, para, a seguir, lê-lo nos seus desdobramentos ficcionais.

As perspectivas de um conto estão com seu narrador. Temos, no conto em questão, um narrador com características pessoais, um ser visível, em primeira pessoa e que, ao modo de um monólogo, de uma meditação, organiza a narração. Ele, bem percebemos, não se opõe a nada; sustenta-se firme como narrador e protagonista, traz para o conto a consciência de uma dada realidade, lida conosco, leitores, na medida da sua voz, do seu ponto de vista, de suas observações, dos seus desejos. Diante disso, imaginamos com ele. O narrador de Carol Bensimon (2009)⁴, objetivamente, forja uma situação, para, subjetivamente, anunciar uma ausência, triste ausência, falta irrecuperável e simular outra.

O conto literário, na linha da observação de Diderot, promove a simulação de uma conversação; apresenta-nos um narrador com postura de conversador, aliado à trama da ação, às estratégias da ação, fixo nela, querendo-a singular, graduando-a, delimitando os seus impasses. O conto literário, quer de enredo ou de ambiente, atmosfera, tende a uma ação única, com trama, voltada para um desenlace, visível ou não. A personagem do conto literário encontra-se já numa situação. Não chegamos a conhecê-lo bem; encontra-se envolto num conflito, o da trama, esta, presente no interior do querer, na manifestação do seu desejo. A trama mostra-se como o querer da personagem; expressa uma vontade individual, uma tarefa difícil, por meio de desenlace esperado ou inesperado, difuso. O conto literário sofre uma coerção interna, de uma trama cerrada, uma, sem digressões. Desse modo, ele tem, no máximo, duas ações e, como já dissemos, com desenlaces definido ou indefinido, porém, singulares e delimitados de forma breve. O conto, popular ou literário, conforme sentido etimológico, é um cômputo, um número, conciso, de uma narrativa concisa, pouco extensa. Um número - a representação de quadros ou cenas -, a representação de uma grandeza mensurável; a representação de um conjunto dado, preciso, harmônico, regular na sua cadência e disposição de suas palavras.

“11 de março”, conto de Carol Bensimon (2009), mostra-se como um conto híbrido, de enredo, com atmosfera, ambiente, por meio de várias situações na ordem do tempo, envolvidas com estados de espírito de suas personagens. Desse modo, a narrativa tematiza o tempo, o imponderável, circunstâncias desencadeadas pelo apagão. O tempo da narrativa mostra-se num presente, voltado para um passado e com projeções de futuro, este, enquanto desejo da protagonista e narradora. O conto, na sua trama, tem a sua maneira de contar, computar o tempo, sua sucessão; e, desse modo, de tocar, de forma misteriosa, na questão do destino das personagens. O tempo, como medida, no caso, avalia, do presente – do melhor da vida vivida pelas personagens, o seu passado e a idéia de futuro da personagem narradora. Esta é a natureza do conto que lemos e conta com um desenlace indefinido, ao juízo do seu leitor: a protagonista e narradora perde sua mãe, o pai (tudo, de forma improvável) e, como o pai, também abandonará a casa em que todos viveram. O destino da filha junta-se ao destino do pai e da mãe. Desse modo, o conto, iniciado com um sumiço, terminará com outro, dada sua possibilidade aberta pela narrativa. Eis a trama do conto “11 de março”: duas histórias – uma que se pronuncia e outra oculta, surpreendente.

A Folha, como vemos, diante, até, de uma experiência coletiva vivida no território nacional, a do apagão, solicitou para autores de ficção uma intervenção moldada no acontecimento, pautada, para isso, pelo imaginário e na forma literária do conto. Quis o jornal, a partir de uma situação dada, provocar o seu leitor; deu-lhe, inicialmente, notícias, depois, a partir das notícias, textos ficcionais, mostrando-lhe como o apagão, motivo de comoção no dia-a-dia da cidade, ganha autonomia como um motivo da ficção. Dessa maneira, consideramos que o leitor da Folha situou-se diante dos fatos que presenciou, sua notícia e deles, posteriormente, leu ficção; percebeu os níveis diferentes de contextos enunciativos; tomou conhecimento acerca da configuração imaginária de um acontecimento literário; pôde observar como o universo da notícia viu-se atravessado por índices lacunares, pouco determinados, do universo do imaginário. A Folha, na sua prescrição, previu para isso, digamos, um leitor analógico, que lesse os contos em dois planos e apreendesse o processo enunciativo de um conto literário. Dessa maneira, o jornal possibilitou ao seu leitor o conhecimento do pro-

⁴ Carol Bensimon nasceu em Porto Alegre, em 1982. Estreou com os contos de Pó de parede, em 2008, publicado pela Não Editora e vencedor do Primeiro Gauchão de Literatura. Sinuca embaixo d’água, publicado em 2009, pela Cia. das Letras, seu segundo livro, foi finalista no Prêmio São Paulo e no Jabuti.

cesso criativo de uma obra literária, de uma organização narrativa que opera com modos imprevisíveis de composição, como também de leitura. Assim, o leitor do jornal constatou como a palavra apagão, envolvida em atos diferentes de linguagem – informacional e ficcional, envolveu-se com mobilizações enunciativas que contextualizou e descontextualizou uma notícia, migrou da instância enunciativa do literal para a do literário, no bojo de um conto ficcional e no interior de uma situação narrativa de dimensão estética.

A significação mostra-se sempre contextualizada; a palavra não tem autonomia; sua autonomia dá-se no interior de um contexto, nas situações provocadas pela língua. A relação do homem com o mundo dá-se por meio da língua. O jornal, por meio da palavra, no caso, veicula tanto notícias, como interage com o seu leitor com quem compartilha outros saberes; pela ficção, especial para a Folha, como anunciou, traduziu-nos experiências singulares através de suas categorias: narrador, personagens, tempo e espaço. O apagão, o seu acontecimento, a sua notícia, transformam-se numa combinação de motivos literários de um conto. No conto, lemos muito mais que um apagão; lemos um argumento narrativo que contraria o sentido de apagão, uma vez que esclarece, diante de sofrimento, no interior das limitações humanas, a trajetória do conhecimento próprio e do outro. Conta-nos, computa-nos o conto, a maneira como a protagonista e narradora adquire repertório, experiência e reúne vontade para pensar sobre o destino, o seu destino, diante do destino do outro.

As notícias do jornal relataram acerca do apagão, com exposições dos fatos, informações, relatos de um acontecimento, de forma transparente, objetiva, neutra. Conforme o jornal, em anexo: “Dez anos depois do maior blecaute da história do país, em março de 1999, o Brasil viveu ontem uma pane semelhante, que afetou oficialmente nove Estados e o Distrito Federal e durou mais de três horas” (BRASIL NO ESCURO, 2009). A notícia é efêmera, rápida, narrada na velocidade do fato. O conto de Carol Bensimon, em primeira pessoa, narra-nos momentos da intimidade de uma pequena família, no âmbito de apagões, a partir do ressoo das notícias na sua escrita, a fim de atender à solicitação da Folha para os seus autores convidados: a de criarem minicontos “alinhavados pela falta de luz”. (HORAS NO ESCURO, 2009).

Lemos, desse modo, num texto solicitado, o resultado da intervenção de uma autora que, como nós, participou, como agora, da mesma situação referencial da narrativa, um apagão, visto em “11 de março” como um motivo literário, com a função de determinar alguma coisa, movimentar uma causa e trazer, por meio das marcas temporais expressas no texto, o princípio da causalidade interna da narrativa.

Discutamos agora, com mais vigor, o processo criativo ficcional da forma literária do conto de Carol Bensimon (2009). A autora, em conformidade com a solicitação da Folha, trabalha na sua narrativa a presentificação do tempo. A marca temporal do conto, como já comentamos, está no passado, por meio da qual a autora ordena sua temporalidade, a partir de uma ação anterior, já ocorrida, com seus efeitos sobre o presente. Através dessa estratégia podemos ler efeitos de sentido no interior da narrativa. Os períodos iniciais de “11 de março” já anunciam um contraste semântico: “Meu pai desapareceu no apagão de 1999. Antes, era bom o escuro” (Bensimon, 2009). Dessa maneira, percebemos que o apagão trouxe alegrias para a protagonista e uma tristeza irremediável. O último período do primeiro parágrafo, noutra oposição semântica, dá-nos a “situação fronteiriça” com a qual o conto trabalha o destino de uma família afeita “entre o claro e o escuro” da sua trajetória existencial. Como lemos no transcurso da narrativa, a falta de energia elétrica é frequente; a energia do pai, o seu ânimo, no entanto, mostra-se, inicialmente, durante os apagões, constante, momento em que ele brinca com a filha, apontando-lhe luzes. Nestes momentos a casa da família é que representa os seus membros, no modo como aparece, durante apagões, no limite entre o claro e o escuro do bairro, divisando as partes do bairro entre suas partes iluminadas e escuras. Com o passar do tempo, transparece a falta de energia do pai que, definitivamente, abate-se, perde o seu brilho.

Motivo, como dissemos, é o que move, movimenta uma narrativa; estabelece uma unidade temática, como no caso, por meio do motivo do apagão, associado semanticamente com o seu reverso, luz, energia, no interior de um campo semântico com o objetivo de narrar acerca da estranheza que envolve pai e filha no transcurso de suas vidas, no modo como ambos perdem a nitidez na perspectiva de suas vidas, no modo como suas almas obscurecem-se. Motivos associados, assim combinados, de acordo com Tomachevski (1973), promovem conexões, dinamizam a fábula da narrativa. O escuro que, num momento, une pai e filha, que brincam diante do claro X escuro provocado pelo fornecimento irregular da energia elétrica no seu bairro, também invade a vida afetiva dos dois: escurece suas almas e transparece no próprio medo do escuro que o pai passa a sofrer e nas roupas e maquiagem escuras adotadas pela filha.

Temos, dessa maneira, somado a uma narrativa em primeira pessoa, o ambiente, a atmosfera do conto, advinda do âmbito da sua solicitação, tramados como motivos associados, por contraste, ao do apagão, que determinam a trama

do conto, harmonizando-a, dando amplitude ao tema, com uma significação especial, a de homologar um conjunto de fatores de ordem afetiva que regem a conduta dos protagonistas, determinando-os para o conto.

O que um autor toma da realidade para uma finalidade estética, necessita, digamos, de uma justificativa, desde que tenha a pretensão de construir uma singularidade. Observamos, desse modo, que o motivo do apagão, para isso, desencadeia um conjunto de outros fatos da narrativa que determinam esteticamente o tema do conto. “11 de março”, na verdade, traz-nos, no seu tema, uma somatória de motivos narrados que nos evidenciam o apagamento do afeto entre um pai e uma filha, ao passo que suas sensibilidades pessoais deixam de cintilar. Se, inicialmente, juntos, brincam no claro X escuro do bairro, provocado pela queda de energia, depois, isolados, escondem-se de si mesmos e passam a perder a clareza das coisas. Ou, conforme a protagonista: “E de repente o pai ficou estranho à sua maneira, e eu fiquei estranha à minha maneira” (Bensimon, 2009). O pai viverá o luto da mãe e passará a dormir com a luz acesa; fugirá de casa num dia de apagão total, no interior de um buraco negro da noite, escondido do mundo. A filha, aos poucos, esquece o nome das ruas (apaga-os da sua mente); passa a utilizar sombras escuras em maquiagem, a vestir roupas escuras e, finalmente, confessa que abandonará a casa no próximo apagão. Como observamos, a fim de estabelecer o tema do seu conto, Carol Bensimon (2009) parte do motivo do apagão, associando-o e outros de um mesmo campo semântico. A justaposição do claro X escuro nas situações narradas evidenciam o tema do conto, agora, bem figurativas, como na do apagamento da sensibilidade e do afeto entre um pai e uma filha. O contraste que a narrativa do conto provoca, de forma combinada, singular, única, aproxima pai e filha na sua tragédia, na sua incomunicabilidade, tudo, no interior do campo semântico do apagão. Da parte do pai, o apagão perfaz sua degradação interior, o modo como se apagam dimensões da sua sensibilidade; na plenitude da sua maturidade, mostra-se terno para a filha, compreende-a como uma criança (vê com valor o papel da ternura). Da parte da filha, esta percebe, na trajetória da sua maturidade, a ausência da ternura e o prenúncio da solidão a partir da ausência, na sua vida, da figura do pai.

As palavras, como sabemos e como lemos, como no caso consideramos, apreendem valores diferenciais: ora noticiam, ora ficcionalizam. As palavras suportam valores; são portadoras de valores; relacionam valores; são, portanto, determinadas por valores; não são os valores em si, estes, dão-se uma vez apreendidos entre diferenças, na relação entre as palavras e diante dos seus contextos: noticioso ou ficcional, como neste exercício de análise.

Da notícia ao conto temos uma trajetória que segue do interior de uma palavra, uma unidade mínima, para o interior de um complexo sêmico, articulado com outras palavras, com sentidos justapostos, em sequências maiores, com outras funções. A palavra da rua na notícia e no conto dá-nos a visibilidade da ambivalência, da polissemia. Uma lexia – apagão -, na ficção, mostra-se como um significante textual; mostra-se na partilha dos sentidos, no campo de operação dos sentidos, apreendido em movimento para o engendramento da narrativa do conto. Eis o texto desfiado, longe (e perto) do seu tecido, da sua estrutura. Lê-se, assim, os trabalhos, de um lado, do jornalismo e do escritor, do outro, dos seus leitores.

A arte literária, portanto, existe (e resiste); cria, não repete o mesmo. Não é mesmice. E sua realização não depende da fuga do cotidiano, pode acontecer por meio de uma imersão num fato cotidiano. Ela compõe-se com o imaginário, com práticas, comportamentos, impondo-se com seus valores e medidas, no caso, com a medida, o cômputo do conto.

Lemos “11 de março”, um conto literário, nas suas relações de contigüidade: da palavra à frase, da frase ao texto. Temos, já a partir da notícia, na palavra apagão, tal vocábulo como uma unidade mínima dentro de uma realidade maior, a do comportamento humano diante de uma comoção, de um blecaute. O homem é alguém que precisa de controles, ordenações, de relações sistemáticas, sociais, afetivas, que o envolvam no seu comportamento diante do mundo. O conto tem nessa situação a sua realidade significativa; narra-a, desacomodando o ícone de 11 de março – o apagão. Narra-o pelo viés do imaginário, do literário. A iniciativa da Folha leva-nos para o conhecimento do movimento que conduziu a contista a buscar, com sua narrativa, a lançar-se para o texto do conto. A obra “11 de março” opera, operacionaliza tal movimento. Ou, conforme Blanchot (2005:293): “[...] a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem [...]”. Momento este em que nos assenhoreamos do seu tema, ao lado do modo misterioso como, numa família, morre a mãe e, sem mistério, porém, de forma mais dolorida, para a filha, morreu, em sua alma, o pai. A fuga do pai, no breu da noite, apagou-lhe a identidade familiar.

Leitura e literatura constituem-se de atos, condutas, procedimentos pautados pelos códigos da língua, convenções. Para Barthes (1987:184), ler é “abrir entradas na palavra”, decodificá-la. Dá-se, desse modo, uma leitura bem informada. Ler, dessa maneira, ainda conforme o mesmo Barthes (1987:186), “[...] torna-se então método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações de sentido contidas na sua letra...”. Ainda para o

mesmo Barthes (1987:187), a leitura não é “a compreensão em bruto dos signos”.

O sentido encontra-se codificado (por meio de um discurso que constrói um texto) e invade os valores que rodeiam nossa existência. A leitura, como fazemos, apossa-se de um texto literário. Ler tal texto, para tal leitura nossa, é acessar o seu sentido; compreendendo-o, em primeiro lugar, para depois interpretá-lo. Compreender um texto é acessá-lo pelas suas estruturas, que nos dão o seu sentido. Interpretá-lo é reconhecê-lo nas demarcações da sua estrutura; compreendê-lo para avaliá-lo, atribuindo-lhe um preço.

A ficção é interativa, integradora; não se descuida do entorno da existência.

As assimetrias entre texto e leitor (arte e vida) movimentam situações de interações com o universo de leitura, no caso, a compreensão e a interpretação do texto a ser lido.

Desse modo, o leitor deve atentar às condições postas pelo texto. No caso de um texto ficcional, a obra opera, operacionaliza com objetos reais (determinados, acontecidos, ditos) e ideais (idealizados, intencionais, abertos). O texto ficcional, por meio do que idealiza, constrói pontos de indeterminações (que precisam de leitura). O texto ficcional, por meio de ações determinadas e indeterminadas narradas, organiza uma realidade textual. Tais discrepâncias, contrastes, entre obra e vida do leitor é que fazem da obra literária uma obra de comunicação. Desse modo, com tais circunstâncias construídas por uma realidade textual, o texto trama, tece um texto literário. No nosso caso, a imagem forte do apagão é que sustenta a trama o conto, uma vez que se compõe com outras imagens literárias e estabelece um campo semântico que dramatiza, por meio de suas personagens, em “11 de março”, conhecimentos pessoais, interpessoais, intersubjetivos, comportamentais, em situações que dinamizam a narrativa e determinam, desse modo, a segmentação do conto em sequências. Importante, no momento, lembrarmos de Bachelard (1978:303-304), para quem o conto literário mostra-se como a forma literária perfeita para movimentar-se com imagens. Para o teórico: “O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar-se às imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. O conto traz assim a convicção de uma primeira imagem a todo um conjunto de imagens derivadas”.

Lemos, durante o tempo todo de nossa análise que o apagão, um registro no interior de uma notícia de jornal, teve o seu sentido expandido no âmbito de uma narrativa ficcional, numa situação em que instaura num conto um campo semântico onde passamos a ler, na função hiponímica de um registro coloquial, o trabalho de buscar, por meio de contrapontos balizados pelo claro X escuro, a hiperonímia, localizada no mundo interior das personagens, lugar, para “11 de março”, da alienação, alheamento e solidão do sujeito.

Precisamos contar sempre com uma leitura eficiente, com método. O método lê e ensina a ler. O método é uma maneira de ler e escrever, produto de uma experiência plural na reflexão entre múltiplas perspectivas teóricas dotadas de senso prático, operacional. O método, assim, constitui-se, até, numa escolha metonímica, numa escolha por determinadas partes, determinados caminhos, de um todo teórico e prático.

A leitura é uma prática significativa; ela decodifica uma mensagem, percebida durante o ato de leitura, criticamente mediado. Escrever e ler caracterizam-se como um ato, uma conduta. Lê-se o receptível, o comunicável (e aprende-se com isso). Uma leitura chega ao processo criativo do texto lido. Um texto impõe-se, assim como uma leitura. Ler a palavra, a palavra no texto, sua criatividade, constituem-se numa atividade produtiva. E lembrando-nos de Wolfgang Kayser (1967:5): “Todo o estudo teórico acerca da obra poética está inicialmente ao serviço da grande e difícil arte de saber ler. Só quem sabe ler bem uma obra está em condições de a fazer entender aos outros, isto é, de a interpretar acertadamente”.

O que exercitamos por meio da leitura de uma reportagem e de um conto é que o acontecimento do apagão migrou de uma estrutura social para uma estrutura narrativa literária. Identificamos, assim, que a forma literária do conto homologa a matéria da notícia, calcada num fato social de comoção pública. O que compreendemos é que os valores literários encontram-se baseados no microtexto do jornalismo do dia 11-11-2009. O que interpretamos é que há uma questão de superestrutura, social, tematizada e figurativizada pelas obras literárias. Percebemos, assim, que condições e relações sociais são interiorizadas em estruturas literárias e que, no texto literário, ganham autonomia no momento em que fazem de valores sociais, valores literários.

A experiência de vida não se encontra distante da experiência estética; são experiências compreendidas em situações diferentes. A experiência existencial segue um ritmo próximo ao da experiência estética. A experiência vivida não

ganha a conscientização de quem vive senão quando refletida e assumida por quem a vive; assim, o leitor de um texto: se lê a ação narrada em sequências aleatórias, não encontra no que lê nenhum critério que lhe aponte, com prazer, um conhecimento, um valor estético. A arte representa o vital, numa situação em que o objeto da sua representação ganha, numa nova situação, uma função nova: a do detalhe, a do singular, conforme os formalistas russos; a do punctum, para Barthes (1984). São momentos em que os efeitos de presença dos dados da realidade imediata, pungem por efeitos de significação. A arte nasce de um ato performativo que converte saberes sociais em saberes figurativos; o fazer artístico trabalha com equivalências; dá novas configurações para objetos de vivência, fazendo-os objetos de experiência estética. A vida, assim, diversifica-se nos textos; faz-se insistente por uma leitura. Cabe ao processo da leitura desfazer a relação de assimetria entre a vida e a arte, entre o texto e o leitor.

Carol Bensimon (2009) faz um conto preponderantemente de enredo. O conto de enredo caracteriza-se pela diferença entre as situações final e a inicial da sua narrativa, situações que dão as relações estabelecidas entre causa e efeito, o princípio da causalidade, que movimenta um enredo. Trata-se de uma narrativa de perdas constantes; a morte, o sumiço são as causas de tais perdas; o seu efeito, tristeza e desilusão. Tristeza e desilusão, a rigor, transparecem: tem causa, porém, o efeito não está escrito no conto; encontra-se num prenúncio, no prenúncio de uma revelação, de uma quase epifania, alojada, então, na mente do leitor, como quiseram, por exemplo, na sua prosa de ficção, Katherine Mansfield, Virgínia Woolf e Clarice Lispector. Como elas, Carol Bensimon (2009) constrói um conto circular, que começa por comentar um sumiço, executa-o e termina por anunciar outro, que não executa. A circularidade é um movimento do conto de atmosfera. A descontinuidade (começo/meio/final), movimento do conto de enredo. Em “11 de março”, prepondera o movimento do conto de enredo, nos motivos que transitam entre sequências. Até o momento em que o desenlace é apagado, evitado, com a montagem de uma situação final, de um estado, na mente do seu leitor, para o seu juízo. O conto híbrido, como o que lemos, de enredo e de atmosfera, constitui-se na forma literária mais ousada dessa narrativa breve: consegue, no âmbito da sua contensão e brevidade, movimentar múltiplas sequências enredadas e até conclusivas, estancando-as no final da história, com a finalidade de plantar o inconcluso. A solução da leitura fica para o leitor; ele é que poderá retomar o movimento entre as sequências do conto e avaliá-las, compreendê-las, interpretá-las, reinterpretá-las. Trata-se de um momento em que ficará diante das palavras, de uma leitura e, assim, da escolha, da concepção de um conhecimento, ou da vivência de emoções, percepções singulares, dadas pelo embate entre as palavras e a sua alma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston. 1978. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores).

Barthes, Roland; COMPAGNON, A. 1978. *Leitura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. p.184-206. (Enciclopédia Einaudi, v.11)

Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bensimon, Carol. 11 de março. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 nov. 2009. Especial para a FOLHA. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian>. Acesso em: 10-09-2010.

Blanchot, Maurice. 2005. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.

Borba, Francisco da Silva. 2010. *A literatura como registro: uma visão linguística*. In: Brait, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Editora Contexto. p.88-94.

BRASIL no escuro: reportagem local. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 nov. 2009.

Cotidiano. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian>. Acesso em: 10-09-2010.

Diderot. 2000. Isto não é um conto. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Diderot*. São Paulo: Perspectiva. p.309-325. (Obras, v.2: estética, poética e contos).

HORAS no escuro: a convite da Folha, cinco novos escritores criam minicontos alinhavados pela falta de luz. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 nov. 2009. Cotidiano. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian>. Acesso em: 10-09-2010.

Kayser, Wolfgang. 1967. Entusiasmo e estudo. In: _____. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra: Armênio Amado. v.1, p.3-5.

Kundera, Milan. 1986. Diálogo sobre el arte de la novela. In: _____. El arte de la novela. Barcelona: Tusquets Ed. p.33-56.

Tomachevski, Boris. 1973. Temática. In: _____. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo. p.169-204.

ANEXOS

São Paulo, quarta-feira, 11 de novembro de 2009 FOLHA DE S.PAULO **cotidiano**

Próximo Texto | Índice

BRASIL NO ESCURO

Apagão que afetou ao menos 9 Estados e o DF teria sido causado por falha no sistema de Furnas

Em São Paulo, o blecaute parou o metrô, levou caos ao trânsito e provocou pane nos telefones

Dez anos depois do maior blecaute da história do país, em março de 1999, o Brasil viveu ontem uma pane semelhante, que afetou oficialmente nove Estados e o Distrito Federal e durou mais de três horas.

O problema, que começou às 22h13 e não havia sido totalmente resolvido até as 2h, teria sido causado por falha no sistema de Furnas, que parou a hidrelétrica de Itaipu e deixou até o Paraguai sem luz.

Segundo o governo, o blecaute afetou SP, RJ, MG, PR, MT, MS, ES, GO e PE, além do DF. A Folha, porém, constatou problemas em outros seis Estados: RS, SC, BA, AL, AC e RO.

Na capital paulista, o apagão parou serviços de transporte, como o metrô, levou caos ao trânsito, com os semáforos apagados, provocou pane nos telefones e pânico em pessoas que ficaram presas em elevadores ou chamavam os bombeiros devido a supostos incêndios -o problema, na verdade, eram a fumaça e o cheiro do óleo diesel de geradores ligados durante o blecaute.

São Paulo, domingo, 15 de novembro de 2009 FOLHA DE S.PAULO **cotidiano**

Texto Anterior | Próximo Texto | Índice

Horas no escuro

A convite da Folha, cinco novos escritores criam minicontos alinhavados pela falta de luz, e Caco Galhardo desenha suas versões

Caco Galhardo



11 de março

CAROL BENSIMON

ESPECIAL PARA A FOLHA

Meu pai desapareceu no apagão de 1999. Antes, era bom o escuro. Vinha com chuva, e geralmente depois de um estouro, no tempo em que o pai ligava para a companhia de energia elétrica e só dava ocupado. Tão ocupado que ele desistia (era fácil desistir quando os telefones eram de disco). Meu pai então me chamava para ir até a janela, e dali dava para ver um bocado de cidade: zona leste, um pedaço de sul, e quase todas as casas dos primos. A gente ficava ali, mergulhados na falta de lógica das manchas pretas e amarelas. Não era raro inclusive estarmos numa situação fronteira, nosso prédio como o próprio limite entre o claro e o escuro, dali para frente luz e para trás escuridão. Depois de mapear a cidade, era hora de pegar a lanterna e, na parede branca, o pai tentava fazer um coelho com as mãos. Saía meio rinoceronte.

Cresci. E de repente o pai ficou estranho à sua maneira, e eu fiquei estranha à minha maneira. O pai: 500 ml diários de uísque (nacional) e um interesse além da conta por taxidermia. Eu: sombra preta, blusa preta e algum amor platônico. Luz continuava faltando, interrompendo disco ou programa de tevê, mas agora era cada um no seu quarto, eu me escondendo em mim, meu pai se escondendo nele. Em temporal, a janela batia. Ninguém dava bola. Comecei a esquecer o nome das ruas.

Na noite em que o pai sumiu, meu disco do Iron Maiden parou num falsete. Fiquei um tempo ali no quarto escuro, ouvindo os ruídos que vinham da sala. Pedras de gelo no copo, palavrão, rádio de pilha, e logo mais um berro: "Rá! Eu não votei nesse presidente". O pai tinha degringolado, fazendo um luto ao contrário: primeiro aceitou para depois se revoltar (a mãe morrera de uma doença improvável). O escuro deixava tudo mais difícil, e tanto, que ele dormia agora com a luz do banheiro acesa.

A porta da frente bateu. Fui para a janela e vi a cidade inteira sem luz, um buraco negro que havia tragado todas as ruas. Fiquei ali por muito tempo. Ouvia as buzinas soando numa avenida distante. Como seria ter mãe durante um blecaute? Enquanto isso, o pai caminhava no breu. Ia conseguir chegar ao fim da cidade antes de a luz voltar? Parecia o único jeito de não desistir do próprio sumiço. No próximo apagão, era minha vez.

CAROL BENSIMON, 27, é doutoranda em literatura na França e autora de "Sinuca Embaixo d'Água" (Companhia das Letras).

A idade da razão

RICARDO LÍSIAS

ESPECIAL PARA A FOLHA

Eu tinha quase acabado de passar o vestido quando percebi a lâmpada piscando. Corri até a tomada para desligar o ferro. Em vez de simplesmente virar o botão do aparelho, resolvi tirar o fio da parede. Acho que ainda estou um pouco confusa. Alisei com a ponta dos dedos a porção de tecido que ficara enrugada e, sem querer, encostei o punho no ferro quente. Doe.

Ninguém veio ver o motivo do meu grito. Estranhei de início, mas me lembrei, um pouco depois, que estava sozinha em casa. Mesmo no escuro, deixei o ferro esfriar e dobrei a tábua de passar roupa. Tateei a parede até chegar ao meu quarto. Consegui achar um cabide vazio, afastei os outros vestidos e guardei o meu preferido. Deitei. Senti falta de passar a escova no cabelo, mas estava muito escuro. Talvez eu devesse ao menos tê-lo desembaraçado um pouco. Mesmo com o creme, dói.

Tentei dormir, mas meu coração disparou. Não é sempre que sou ansiosa, só que ultimamente não tenho conseguido me controlar. É uma sensação ruim. Virei de bruços e coloquei as pernas para fora do lençol. Isso me refrescou um pouco. No entanto, se a

energia tivesse voltado, talvez eu preferisse ligar o ventilador. Não me incomodo com o barulho. Gosto de ouvir os ruídos da casa: o chuveiro, a televisão, minha sobrinha chorando. Ela é a coisinha mais fofa desse mundo.

Procurei refazer o rosto dela na imaginação para ver se, com isso, conseguia pegar no sono. Virei-me de novo na cama e o lençol escorreu pelos meus seios antes de cair no chão. Quando estendi o braço para pegá-lo, lembrei-me dos remédios. Por isso eu não estava conseguindo dormir... Resolvi levantar para apanhá-los no banheiro e notei um movimento estranho na janela da sala. Tinham vindo me estuprar de novo. Chamei a polícia pelo celular. Por sorte, demoraram um pouco para arrambar o trinco. Eram os cinco. Com o barulho da viatura, pularam o muro e se perderam no matagal atrás de casa.

O delegado me disse que o ideal seria mudar de faculdade. Mas para onde eu vou? Ele não soube dizer. Se você continuar lá, tenha sempre uma companhia por perto. Só que às vezes, olhei para ele, a gente acaba muito sozinha.

RICARDO LÍSIAS, 34, é doutor em literatura, tradutor e escritor, autor de "O Livro dos Mandarins" (Alfaguara).

Se não fosse o apagão

TATIANA SALEM LEVY

ESPECIAL PARA A FOLHA

Disse-lhe tudo o que ensaiara durante mais de uma semana, sem esquecer uma frase, uma palavra, sem se esquecer de o ferir na medida justa. Disse-lhe a verdade, ocultando apenas os detalhes, pois foi assim que combinaram desde o início.

Ele se exaltou mais do que ela imaginava, xingou-a mais do que ela imaginava. Depois, bateu a porta e se foi. Ela, diante do vazio repentino, teve medo e se arrependeu. Em menos de dois minutos também bateu a porta. Ele já não estava no corredor. Ela teve que esperar o elevador chegar ao térreo e subir de volta ao oitavo andar. Comia o dedo médio até a carne, o sangue. Entrou no elevador xingando, por que tão lerdo sempre que ela tinha pressa? Por que o social estava quebrado? E se agora ele não a quisesse mais? Estava assim, confabulando sobre o que ia fazer e dizer, quando sentiu o corpo sendo jogado para o alto. De repente, sem mais nem menos, o elevador parou, e ela se viu dentro da pequena caixa no escuro. Tentou o interfone sem sucesso. O celular, no impulso, ficara em casa. Fechou os olhos e começou a pedir em voz alta que o elevador voltasse a funcionar, não tinha medo nem claustrofobia, apenas queria chegar até ele a tempo.

Mas o tempo foi passando, e nada. De início, berrou, esmurrou a porta, chamou por ajuda, chorou, maldisse o destino. Depois cansou. Sentou-se no chão, e todos os seus pensamentos começaram a andar pra trás: vai ver o destino tinha razão, o elevador parado devia ser um sinal de que ela fizera o que devia ser feito. E ela acreditava em sinais.

Duas horas depois, quando a luz voltou, o elevador desceu até o térreo, como se aquele intervalo de tempo não tivesse existido, e ela apertou novamente o botão e retornou à casa, segura da sua decisão. E foi assim que ela terminou sem saber que se não fosse o apagão ela o teria alcançado ainda na sua rua, e eles teriam feito as pazes. Que pouco tempo depois se casariam e seriam felizes para sempre. Mas porque histórias como essas não têm mais lugar na literatura, nem na vida, quis o destino que ela estivesse no elevador durante o apagão na cidade do Rio de Janeiro, e afirmasse para si mesma, com alegria e confiança, que, sim, tinha feito a coisa certa.

TATIANA SALEM LEVY, 30, é doutora em literatura, tradutora e escritora, autora

de "A Chave de Casa" (Record).

Faltou força?

BRUNO ZENI

ESPECIAL PARA A FOLHA

Quando o trem parou de deslizar sobre os trilhos, e as luzes das casas que acompanham a linha férrea extinguiram-se, e os olhos procuraram-se no breu, e passageiros assustados se levantaram, sentindo o coração bater, ela alcançou junto ao colo o crucifixo que lhe descia quente entre os seios, beijou as chagas do corpo e se benzeu três vezes. Depois de minutos de olhos fechados, permitiu que suas pálpebras levantassem, fruindo o suor e algo mais que misturavam calor entre suas pernas trêmulas, nuas debaixo da saia.

Nas celas, presos na tranca, de banho tomado, abandonaram leituras continuadas, cartas sendo redigidas, apostas em maços de cigarros, conversas sobre planos imediatos e castelos futuros. Voltaram-se para o mundão, livre, imerso em negro, alheio a eles -eles confinados e em paz, provisoriamente. Focos brancos e vermelhos cruzaram o céu e foram avistados por alguns, entre centenas junto às grades; um deles acenou, solitário, para a máquina voadora.

Um casal ficou na cama -o concreto da via elevada ali fora ainda vibrando do movimento dos autos, fachos luminosos penetrando a alcova funda; dormiram sem água, chuveiro elétrico inoperante, tontos de prazer, intoxicados de ar poluído e odor espesso de sexo. Em uma festa grã-fina, as luminárias piscaram quando a mulher de longo dirigia-se ao banheiro retocar a maquiagem borrada de uma lágrima recém-vertida. Alguém a pé, percorrendo a avenida vazia e absorta, lembrou de olhar o céu e procurar estrelas improváveis no preto mais denso de então.

Em casa, sem iluminação fria na cozinha, ele apreciava o vento bater nas plantas, que ondeavam no calor externo. Velas sobre mesas de bar, nas guaritas, nas cabeceiras. Sonhos velados na escuridão, inconscientes da queda.

Longe: insetos sobre pistilos, vermes subterrâneos, peixes em profundidade, mar quebrando espuma, rios caudalosos, pegadas na mata, olhos de pássaros, semiabertos, o frio da noite, fotossíntese esperando o dia. No cerrado, um lobo-guará, pelos do dorso eriçados, persegue, sôfrego, o cheiro da presa.

BRUNO ZENI, 34, é jornalista e escritor, autor de "Corpo a Corpo com o Concreto" (Azougue).

Brancura lunar

JOCA REINERS TERRON

ESPECIAL PARA A FOLHA

Foi num fechar e abrir de pálpebras. Ao abri-las, estava escuro. Nenhum estalo ou nada que indicasse o fim do mundo. Apreciei a quietude do instante e então ela perguntou se acontecera algo de estranho. Expliquei. "Agora estamos em pé de igualdade", ela disse. O tom de sua voz permitia adivinhar-lhe o sorriso.

Terminamos o prato. Enquanto esbarrava nas taças e derrubava talheres, eu podia sentir os movimentos dela do lado oposto da mesa, através das lufadas de seu perfume.

Ao contrário do que ocorria comigo, desastres não pareciam iminentes quando ela se movia. Da rua vinham sons abafados de perplexidade. Murmúrios nervosos nas

escadarias. A porta de um carro bateu na distância. Não havia luz alguma no interior do apartamento, apenas nossas silhuetas ainda mais enegrecidas pela escuridão. Depois de levar toda a louça até a cozinha em dois minutos, ela me puxou pelos dedos.

Um enorme aprendizado deu-se naquelas duas horas, acompanhando-a singrar entre móveis na mesma velocidade da luz. "É a minha casa, eu a conheço bem", ela disse. Um único prédio aceso fulgurava na amplidão da janela do corredor, coroado pela lua perfurada por morcegos. "Venha." No quarto, despi-a sem pressa. A brancura de sua pele tremeluzia, iluminando tudo, atribuindo forma às coisas quase apagadas. "Mas existe uma diferença entre a velocidade da luz e a velocidade da treva", ela disse, "É mais ou menos como andar debaixo d'água. O tempo é diferente.

Parece um sonho". Acariciei seus olhos fechados e tentei imaginar o que eles viam. Ela me beijou e nos deitamos. Com a lua ao fundo, o corpo dela era a última paisagem desconhecida da Via Láctea. Os Alpes nevados e o Monte Fuji perfurando as nuvens. Ela apelidou cada parte de meu corpo com nomes de astronautas. "Já você aqui é a Apollo 11", ela disse, "sempre apontando para o céu".

Depois, permanecemos abraçados em silêncio. Perguntei-lhe o que estava pensando. Ela sorriu e disse que afinal conseguia me enxergar. "Este seu corpo aqui deitado é igual àquele outro que enxergo em meus sonhos", ela disse, "E agora, você pode me ver?" E então, entre música interrompida e buzinas, a luz voltou.

JOCA REINERS TERRON, 41, escritor, é autor de "Sonho Interrompido por Guilhotina" (Casa da Palavra) e lança em breve "O Peso do Coração" (Companhia das Letras).