

## **SIMPÓSIO 18**

### **VARIEDADES DIAMÉSICAS EM CONTEXTOS ARTÍSTICO-CULTURAIS**

Este simpósio abriga trabalhos voltados para a literatura em (e de) língua portuguesa e em línguas românicas. Os estudos envolvem aspectos históricos, sociais, estilísticos e linguísticos tanto no que diz respeito às identidade lusófona quanto ao papel da produção artística literária nas românicas antiga e atual. São bem vindos também trabalhos que valorizem a interdisciplinaridade e a interculturalidade e que se focalizem na importância das variedades diamésicas em contextos artístico-culturais. Incentivamos que as apresentações abordem esses aspectos a partir da análise da variação da língua em conformidade com o gênero textual da obra analisada.

#### **COORDENAÇÃO**

**Gian Luigi de Rosa**

Universidade Del Salento – Itália  
gianluigiderosa@unisalento.it

**Kátia de Abreu Chulata**

Universidade Del Salento – Itália  
kdeabre@hotmail.com

## A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NA *HISTÓRIA DE PORTUGAL* DE FERNÃO DE OLIVEIRA

Eliéte Oliveira SANTOS (UFBA)<sup>318</sup>

**Resumo:** Quem fala/escreve é um sujeito histórico que organiza o texto a fim de persuadir, convencer, colocar-se como aquele que diz algo ou aquele que reproduz a realidade através de palavras conscientemente escolhidas e controladas. Nesse caso, o signo só interessa como estrutura concreta da enunciação, variável, flexível, adaptável às condições de produção. A partir do texto de Fernão de Oliveira, intitulado *História de Portugal* e escrito no contexto da crise sucessória do reino português, procura-se analisar as formas de enunciados, através das escolhas lexicais e do método historiográfico em seu propósito de produzir sentidos dentro daquele tempo e espaço.

**Palavras-chave:** Língua Portuguesa. História. Historiografia. Fernão de Oliveira.

### 1. Introdução

Desde o início do séc. XX, a partir das teorias de Ferdinand de Saussure, que a língua é objeto de estudo de uma ciência moderna, concebida como um sistema de signos — ou seja, constituído de um significante e um significado — e como um fato social, exterior ao indivíduo, que não pode nem criá-la, nem modificá-la, já que ela pertence a todos os membros de uma comunidade. Dessa forma, seguindo as orientações científicas de Saussure, a língua apresenta-se como um sistema de normas rígidas e imutáveis, sem as influências das relações sociais. Nessa abordagem estruturalista da língua, além de o sujeito ser colocado como um ser passivo no uso da linguagem, as condições de produção do enunciado — necessárias para a construção dos sentidos — são deixadas de lado.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin faz severas críticas ao objetivismo abstrato da teoria saussureana, que coloca a língua como uma estrutura homogênea e acabada. Concorda, no entanto, que a língua é um fato social, mas os signos são, para Bakhtin, o alimento da consciência individual, a matéria que reflete a lógica da consciência e da comunicação ideológica e, portanto, fora desse material, os signos são desprovidos de sentido. Nesse caso, signo e sociedade são mutuamente integrantes. Assim, a linguagem é o lugar da interação humana, de sujeitos ativos que atuam a fim de produzir efeitos de sentidos em seus interlocutores, numa dada situação de comunicação e em contextos sociais, históricos e ideológicos.

Nessa visão da linguagem, o signo é a materialização da comunicação social, e o material da comunicação na vida cotidiana é a palavra, que, historicamente localizada, é considerada por Bakhtin (2004 [1929], p. 36) como “o fenômeno ideológico por excelência”. Dessa forma, o signo não interessa enquanto sinal estável, sempre igual ou limitado como a palavra em estado de dicionário. O signo só interessa como estrutura concreta da enunciação, variável, flexível, adaptável às condições de produção. Não pode ser fixo. É isso que marca a língua como sistema móvel e vivo, capaz de evoluir.

Dentro da história dos estudos linguísticos, textos de diferentes disciplinas já foram dissecados no intuito de buscar pistas relacionadas às mudanças sociolinguísticas. A historiografia, por exemplo, — que tem como base o seu conceito de “evolução das

---

<sup>318</sup> Mestre e doutoranda, ambos em Constituição histórica da Língua Portuguesa, pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, Brasil. E-mail: elieteoli@gmail.com

sociedades humanas” (LE GOFF, 1990, p. 16) — pode ser considerada como uma grande aliada dos estudos linguísticos, já que nessa “evolução” encontram-se também as mudanças referentes à linguagem, tanto em relação aos fatores internos e às questões que envolvem os fatores externos.

Assim, para análise do que aqui se pretende, tem-se como base um texto do gênero historiográfico: a primeira história de Portugal, assim denominada, escrita pelo humanista Fernão de Oliveira, por volta de 1580, no contexto da crise sucessória do reino português. No manuscrito dessa obra, observam-se várias alterações, ou seja, palavras riscadas e substituídas por outras, no esforço do autor em construir os sentidos dos enunciados com a finalidade de agir sobre o seu interlocutor. Com efeito, sendo esta obra escrita no momento histórico em que estava inserida, ou seja, no momento em que D. Filipe II, um rei espanhol, assume a coroa portuguesa, Oliveira se posiciona como sujeito mobilizador da esperança de um povo, conclamando-os a vindicar para o trono um rei nascido na terra, portanto, disposto a defender os ideais pátrios por amor à nação que o identifica.

## 2. Os enunciados e a construção de sentidos na tradição historiográfica

Em Portugal, a historiografia tem início no século XIII, a partir dos primeiros textos em prosa narrativa, escritos diretamente em língua portuguesa, com os registros de dois *livros de linhagens*, também chamados de *nobiliários*, os quais consistiam em listas de nomes que formavam árvores genealógicas das nobres famílias, no intuito de esclarecer graus de parentescos em “caso de herança ou de casamento em pecado”, segundo Haury (2008, p. 44). Outros dois *livros de linhagens* estão localizados no século XIV, compilados por ordem de D. Pedro, conde de Barcelos, os quais, considerados de grande interesse histórico e linguístico<sup>319</sup>, trazem a tentativa da história novelesca desde Adão e Eva até o movimento da Reconquista, fazendo assim “a inserção das genealogias portuguesas num contexto universal e peninsular” (MATTOSO, 1993, p. 420).

Elaborada também por D. Pedro, na mesma época, como tentativa de uma história geral da península, a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, também conhecida como *Segunda Crónica Geral de Espanha*, foi escrita em português e traduzida para castelhano, tanto o original quanto a sua refundição, feita por volta de 1400. Essa obra — além de oferecer fatos históricos recheados de fantasias, personagens lendários e episódios sobrenaturais — segue o mesmo modelo linhagístico da história universal. De acordo com Franco (2000, p. 157), essa era uma preocupação da historiografia daquele período, no sentido de construir o imaginário coletivo do mito e do prestígio das origens nacionais, representadas pelas linhagens das dinastias reais e das famílias nobres dentro da história universal da humanidade.

Mas, a época do Humanismo traz um nova visão dos fatos e uma mudança na mentalidade em todos os ramos da sociedade, já que agora as atitudes estavam centradas no próprio homem, em oposição às ideias teocêntricas do período anterior. Nesse momento, há uma necessidade da laicização da cultura e isso vai acontecer, em Portugal, desde a primeira metade do século XV, de forma acentuada no ensino — quando escolas de nível médio e superior sofrem influências humanistas, indiretamente trazidas da França, dos Países Baixos, da Inglaterra e da Espanha (MARQUES, 1985, p. 333-4) — e, de forma lenta e gradual, no campo literário, iniciando com a história, o primeiro gênero a florescer no Humanismo português, com os registros narrativos de Fernão Lopes, como atesta Marques (1985, p. 340). No entanto, é só a partir de meados do século XVI que os autores portugueses, na forte reação contra as formas consideradas medievais e influenciados pela intensidade dos contatos

<sup>319</sup> A importância da obra deve ser colocada mais a nível linguístico e literário do que propriamente histórico, já que, em grandes dimensões, encontram-se nos textos as lendas, as façanhas cavaleirescas, as fantasias misturadas à realidade “porque tudo é história para os compiladores medievais”. (LORENZO, 1993, p. 191).

internacionais, marcaram em sua obras literárias o novo estilo de humanização da cultura, o que fez ampliar as correntes de pensamento do mundo moderno e, conseqüentemente, do novo olhar sobre o poder divino na vida do homem.

As crônicas, a poesia e especialmente o teatro vicentino [que] documentam à saciedade essa mutação histórica, identificada com o fato de o acento tônico da cultura se transferir para o homem enquanto homem e não para o homem concebido à imagem e semelhança de Deus (MOISÉS, 1984, p. 40).

Se esse caráter laicizante era a marca da cultura humanista e, sendo Oliveira uma das grandes figuras representantes desse movimento em Portugal, como se poderia explicar a incorporação do mundo bíblico em sua narrativa, buscando o mito da fundação a partir das mãos divinas com o aportamento em terras portuguesas de Tubal, neto de Noé, após o dilúvio? Seria por influência de sua formação eclesiástica ou seria uma forma de convencer o povo, seu principal interlocutor, ainda marcado pelo pensamento medieval, a lutar por um reino de origem cristã?

Na tentativa de encontrar respostas para essas questões, faz-se necessário analisar os critérios utilizados por Fernão de Oliveira em seu texto, a partir dos métodos historiográficos da época, no intuito de convencer e mobilizar o seu interlocutor, o povo português, quanto à sua grandeza e à sua nobreza perante as outras nações. É o que veremos a seguir.

Como se sabe, os séculos XV e XVI foram momentos promissores para Portugal em função dos resultados das viagens de descobrimento realizadas ainda no início do século XV, durante o governo de D. João I, quando o infante D. Henrique modernizou a tecnologia naval para o desenvolvimento do comércio português. Fundou-se então a Escola de Sagres, na qual se realizaram importantes avanços na arte de navegar, o que colocou Portugal na posição pioneira da expansão ultramarina, conquistando progressivamente toda a costa africana. Os lucros obtidos com a exploração das novas terras, no limiar do século XVI, fez de Lisboa um importante centro econômico da Europa, contribuindo de maneira intensa para o desenvolvimento cultural do país.

Nesse período, a construção historiográfica está diretamente relacionada com o alvorecer dessas novas fronteiras geográficas e linguísticas na Europa, no sentido de fixação e organização das esferas de poder em relação à autonomia dos reinos, à língua nacional e às políticas da igreja cristã. Mas, o sujeito-autor não pode construir os sentidos pretendidos apenas a partir do que é novo: é necessário recuperar enunciados da história antecedente e estabelecer o elo com os discursos produzidos e autorizados em tempos passados. Só assim, assujeitando-se a um discurso anterior, é que o sujeito se constrói como tal e dá sentido ao seu próprio texto.

Vale salientar que a enunciação, produto da interação humana, é um ato singular de comunicação que, por essência histórica, está ligada à ordem do acontecimento, mas está também presa à memória dos discursos que se materializam por meio dos ícones aceitos e permitidos dentro de cada gênero discursivo específico. Assim, Oliveira buscou, dentro daquele cenário, discursos já consagrados pela historiografia tradicional.

Na tradição, de acordo com Le Goff (1990, p. 67), as genealogias e as crônicas reais foram gêneros marcantes da mentalidade histórica, ligados a certos interesses sociais e políticos na Idade Média. Na França, durante os séculos XI e XII, produziu-se uma abundante literatura genealógica por conta dos interesses de grandes e pequenos senhores. Assim, as dinastias reinantes, no intuito de marcar e consolidar o prestígio e autoridade, elaboraram genealogias imaginárias, ancoradas por heróis ficcionais e mitológicos. Da mesma forma, os importantes espaços urbanos — constituídos como organizações políticas —, a fim de exaltar seu prestígio, valorizar a sua antiguidade e a glória dos seus fundadores, foram favorecidos com a proteção do sagrado nas narrativas históricas.

Essa estratégia foi adotada também em outros gêneros da escrita, por diferentes reinos da Europa, como suporte a serviço da ideologia e da propaganda política. Muitos relatos da

oralidade, encontrados nos meios populares, foram colocados também nos registros gráficos da historiografia nacional, provavelmente, como formas de marcar o poder de uso da escrita e legitimar o Estado dentro dos grupos socialmente privilegiados. A exemplo disso, Verger afirma que:

Na França como em outros lugares, todos os tipos de elementos tradicionais, retomados fundamentalmente da antiga cultura cavaleiresca, lhe foram também integrados, ao mesmo tempo que as crenças mais populares, religiosas ou morais, históricas ou míticas, adequadas para suscitar a adesão afetiva das populações para a ideia nacional e para a dinastia que ela encarnava. (VERGER, 1999, p. 172).

Esses testemunhos fornecem uma visão das raízes historiográficas na Península Ibérica, que, em resumo, exaltam o passado da Reconquista, elevando a força da fé e da obediência dos cristãos, além de colocar em evidência as ações dos cavaleiros pertencentes a famílias nobres, dentro de um conjunto de interesses que conferem panfletagem política, ideológica e linguística para uma Portugal em tempos de fundação e, portanto, com necessidades de legitimar o seu prestígio perante os outros reinos.

Seguindo o mesmo rigor científico encontrado em Fernão Lopes, Oliveira deixa evidente desde o início da sua escrita, e ao longo do texto, quais as fontes utilizadas para a sua visão da história de Portugal: “começa a hestorea de Portugal, recolhida de escriptores antigos, e cronicas aprovadas” (fólio 1r). As suas referências são também baseadas em escrituras sagradas, filósofos da Antiguidade, autores medievais e autores modernos, além de outros recursos de origens diversas, como crônicas anônimas, provérbios populares, inscrições em pedras, monumentos.

Mas, diferentemente de Fernão Lopes, que não inclui em suas crônicas a descrição das linhagens universais, Oliveira retoma a tradição historiográfica e inicia o seu texto com o parentesco bíblico de Noé em terras portuguesas. Poderíamos concluir, a partir daí, uma marca ultrapassada presente em Oliveira para o seu texto daquela época, se não fosse a autoridade de Franco (2000, p. 189), afirmando que esse foi um método resgatado pela historiografia francesa e italiana da segunda metade do século XVI, denominada *história perfeita*, em que faz “uma apresentação geral do passado dos reinos, em articulação com a História universal” (FRANCO, 2000, p. 189). Assim, Oliveira, numa atitude político-ideológica, reforça a ideia da primazia de Portugal em relação à Espanha a partir de acontecimentos que se deram, não por acaso, mas por vontade divina, a qual se manifesta em grandes momentos cruciais da sua história.

### 3. Considerações finais

No processo formador de ideias, percebe-se as influências de âmbito cultural que interferem no texto no momento de sua elaboração. Essas influências atuam não somente nas questões relacionadas à língua, como também nas questões ligadas ao conteúdo do documento. Nesse caso, o texto é usado como uma via de análise do pensamento e das vivências históricas, tanto do indivíduo quanto do seu interlocutor, inserido na sociedade em diferentes espaços temporais.

Para o projeto de persuasão, a fim de conduzir o outro como elemento de ação, Fernão de Oliveira sabia da necessidade de gerenciar muito bem as palavras em favor de suas intenções naquele momento. Essa consciência — utilizada por quem fala/escreve — está na origem dos sentidos daquilo que se quer dizer, a fim de manipular o pensamento e as ações do outro. Nesse caso, um dos projetos do autor, para a escrita de seu texto, foi a utilização (proposital ou não) dos mitos religiosos em favor da historiografia, a fim de atingir a

mentalidade de uma sociedade marcada pelo comportamento medieval<sup>320</sup>. Com isso, Oliveira seguia um método utilizado por alguns historiadores daquele período, que produziam suas narrativas tendo Deus como moderador dos fatos, mas o Divino só surgia como o condutor das ações humanas, determinando o trajeto da história e colocando o homem como um instrumento da Sua vontade.

### Referências Bibliográficas

- ABAURRE, M. Bernadete; PEIFFER, Claudia; AVELAR, Juanito (orgs.). *Fernão de Oliveira: um gramático na história*. Campinas: Pontes, 2009.
- AMADO, Teresa. Crónica do Mouro Rasis. In: LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução José Colaço Barreiras e Artur Guerra. Lisboa: Caminho. 1993. p. 188-189.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail [VOLOSHINOV]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michael Laud & Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004 [1929].
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Historiografia da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. Tradução Nilo Odália. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1991.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2010.
- FRANCO, José Eduardo. *O mito de Portugal: a primeira história de Portugal e a sua função política*. Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque d'Orey / Roma Editora, 2000.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- HAUY, Amini Boainain. Séculos XII, XIII e XIV. In: SPINA, Segismundo (Org.). *História da língua portuguesa*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

---

<sup>320</sup> Sabe-se que o conceito de Idade Média utilizado aqui representa a etapa da história ocidental da humanidade tradicionalmente compreendida pelo período entre os séculos IV e XV. Jacques Le Goff, no entanto, rejeita essa cronologia e propõe o que ele chama de “uma longa Idade Média”, “cujas estruturas fundamentais evoluem muito lentamente — do século III até meados do século XIX. Só então a revolução industrial, a dominação da Europa, o verdadeiro crescimento da democracia (que na cidade antiga tivera uma muito restrita prefiguração) deram origem a um mundo verdadeiramente novo a despeito da continuidade de certas heranças e da permanência de certas tradições.” (LE GOFF, 1994, p. 22).

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução Augusto Abelaira. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, [s.d.].

KRUS, Luís. Crónica geral de Espanha de 1344. In: LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução José Colaço Barreiras e Artur Guerra. Lisboa: Caminho. 1993. p. 189-190.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Unicamp, 1990.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

LÓPEZ-ARIAS, Júlio. *Peculiaridades estilísticas de Fernão Lopes*. New York: Peter Lang, 1993.

LORENZO, Ramón. Crónica geral e Crónica de Castela. In: LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução José Colaço Barreiras e Artur Guerra. Lisboa: Caminho. 1993. p. 190-192.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: desde os tempos mais antigos até a presidência do Sr. General Eanes*. 12. ed. Lisboa: Palas, 1985. v. 1.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: desde os tempos mais antigos até a presidência do Sr. General Eanes*. 10. ed. Lisboa: Palas, 1984. v. 2.

MATTOSO, José. Livros de linhagens. In: LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução José Colaço Barreiras e Artur Guerra. Lisboa: Caminho. 1993. p. 419-421.

MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. v. 3. p. 375-421.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

OLIVEIRA, Fernão de. *A gramática da linguagem portuguesa: introdução, leitura actualizada e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1975.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chelini *et al.* 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TELLES, Célia Marques. Que textos são oferecidos aos estudantes? *Revista do GELNE* – Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, João Pessoa, ano 5, n. 1 e 2, p. 21-28, 2003.

VERGER, Jacques. *Homens de saber na Idade Média*. Tradução Carlota Boto. Bauru: EDUSC, 1999.

## A LINGUAGEM CORPORAL NOS POEMAS DE LÍVIA NATÁLIA ENTRE LAÇOS NAS TEIAS DA ANCESTRALIDADE DE OLIVEIRA

Silvania Cápua CARVALHO (UEFS)<sup>321</sup>

**Resumo:** Este estudo observa a nuance da ancestralidade nos versos dos poemas da obra *Água Negra* de Livia Natália, cujo eu-lírico é uma mulher que não abre mão de seus ideais, semelhante à personagem Muadia do romance moçambicano *O outro pé da sereia* de Mia Couto. Essas mulheres defendem seus desejos, vivenciam sua fé, convivem com o fato de serem muitas em um só corpo. Por meio da categoria ancestralidade, constata-se que os versos da poetisa baiana expressam a beleza do corpo feminino, o qual é mais do que memória: é uma trajetória (OLIVEIRA, 2007). Uma anterioridade. Uma ancestralidade.

**Palavras-chave:** Corpo. Cultura afro-brasileira. Água Negra. Livia Natália. Filosofia da ancestralidade.

### 1. Ancestralidade presente em nossas veias

O pensador Oliveira (2001) se dedica, especificamente, ao discurso religioso afro-brasileiro, concebendo-o como categoria fundamental na articulação da experiência, contribuindo para um novo olhar acadêmico sobre a ancestralidade. Este autor tem sua preocupação voltada para a valorização e o respeito da matriz africana no Brasil (OLIVEIRA, 2001). Portanto, como intelectual e acadêmico, visa contribuir na formação das novas gerações de pensadores sobre a ancestralidade presente em nossas veias e cultura.

#### *Corpo*

Como um rio pedregoso,  
meu corpo esconde seu cheiro de maresias.  
Na frente aberta do mundo calmo,  
na fresta,  
(floresta inteira cintilando)  
há rumor de risos, urros, respiros  
e silêncios desesperados.

Um corpo, com outro,  
cheio de véspera,  
onde brilha, num perfume úmido,  
toda a pungência das vespas  
(NATÁLIA, *online*).

A linguagem corporal também possui raízes ancestrais e se expressa na forma de se relacionar com o sagrado, na sua gestualidade, nos cânticos, nas danças etc. Nessa relação com a ancestralidade são renovados os laços com a história da comunidade. Isso pode ser observado nos estados que mantêm mais as tradições de matriz africana, a exemplo, Bahia. Nesse estado a expressão da cultura tem nuances da origem Bantu. A sereia na narrativa de Mia Couto é conduzida nas águas do mar africano pela nau portuguesa:

---

<sup>321</sup>Universidade Estadual de Feira de Santana. Bahia, Brasil. E-mail: silcapua@uol.com.br.

[...] navegamos entre perigos e incertezas. Salvámo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não se está fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós. Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demônios. Quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro. Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem(COUTO, 2006, p. 207).

Em *A água e os sonhos* há um elemento mágico na narrativa, segundo Bachelard (1940 apud DURAND, 1997, p. 35):

[...] o elemento aquático divide-se contra si mesmo, a água clara não tendo de forma nenhuma o mesmo sentido que as águas fechadas e profundas, a água calma significando o contrário da água violenta. Daqui resulta que não parece que a classificação elementar faça aparecer os motivos últimos que resolveriam as ambivalências.

Há a ideia de que o corpo é território da beleza, condição da ética, estética e ontologia. O totem da sereia na verdade é o ser que faz a ponte entre o real e o mundo mítico, no qual tudo é possível e possui leveza e densidade sutil. Portanto, o corpo “[...] inaugura outro modo que ser, outro modo que se conhecer. Pensou-se sempre o corpo. Chegou o momento de pensar desde o corpo ou, ainda, de o corpo pensar. Pensamento do corpo imerso na cultura de matriz africana” (OLIVEIRA, 2007,p.100). Na realidade, o corpo na matriz afrodescendente pode ser entendido e estudado a partir dos três princípios fundamentais da cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade<sup>322</sup>.

A leitura do romance é o ponto de partida e de chegada para a reflexão sobre a ancestralidade. A linguagem da percepção de Mia Couto leva à figura do mito feminino das águas: a sereia, Kianda. Na reflexão de Oliveira (2007, p. 103): “[...] é condição para toda qualquer reflexão e representação. O corpo é o que somos”. Na linguagem de um jornalista/ficcionista moçambicano: “[...] o corpo fala porque ele é já uma linguagem unificada entre o biológico e o cultural” (OLIVEIRA, 2007,p.103). As narrativas dos romances de Mia Couto produzem a chamada ecocrítica do mundo contemporâneo.

De acordo com a *Filosofia da Ancestralidade*:

[...] o corpo não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência. Não é apenas. É uma existência coletiva: o corpo é a forma cultural que dá forma ao corpo. O corpo é, então, o modo do Preexistente existir. Para existir o que existe antes de qualquer corpo, precisa-se de um corpo para existir. Une-se o vazio ao pleno; continente a conteúdo. O corpo é a mediação entre mistério e

<sup>322</sup>A filosofia africana está baseada no princípio da ancestralidade (tradição), da diversidade e da integração. A ancestralidade responde pela forma que aloja o conjunto de categorias e conceitos que revelam a ética imanente aos africanos. A diversidade, enquanto princípio respeita a diversidade étnica-cultural e política dessas comunidades, valorizando as singularidades que emergem de cada território africano. A integração permite que a diversidade não se torne um cordão de isolamento, um motivo para o niilismo, mas submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior: o bem estar das comunidades e realização de seus destinos. Não existe bem-estar sem integração. A tradição, por sua vez, é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos. Trata-se aqui de uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Tradição que é mais uma forma que um cânone; mais um contorno que um mecanismo de controle (ROCHA; PANTOJA, 2004 apud OLIVEIRA, 2007, p. 100).

revelação. O corpo, visível, é o sinal do invisível no corpo. Forma e conteúdo no mesmo instante do acontecimento (OLIVEIRA, 2007, p.103).

A leitura de *Filosofia da Ancestralidade* permite conhecer a força que o corpo representa na cultura brasileira, especificamente na cultura baiana, na qual o corpo está em evidência no dia a dia, nas marcas da baianidade dos romances amadianos, nas letras das músicas de Caymmi, na campanha publicitária do turismo do governo do estado, na capoeira, na liturgia do candomblé, na festa de rua. Oliveira(2007, p.101) afirma que no anseio da narrativa: “[...] a construção de um corpo ancestral é uma máxima pedagógica, por isso a importância de educar e ver [...] história dos ancestrais permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes”.

É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes. Relatando que: “[...] o corpo é um texto. Com o estudo do corpo como sendo simbólico, sagrado [...] ele é a lógica [...] é cultura [...] ele é um conceito que, como conceito, pretende ser universal e como realidade se efetiva na singularidade de cada existência” (OLIVEIRA, 2007, p.101). Na perspectiva de Oliveira (2007, p. 104):

[...] o corpo é anterioridade como condição de pensamento e como condição do existir. Kant dizia que o tempo e o espaço são conceitos fundamentais para o pensar. Eu diria que o corpo é uma anterioridade frente ao espaço e ao tempo [...]. Todo e qualquer corpo é uma anterioridade em relação à relação com o mundo. Existir é relacionar-se, e os relacionamentos não se dão no vazio do nada, mas através de corpos que preenchem o corpo do espaço e o escorrer do tempo corporal.

O eu-lírico, que emerge da poesia de Livia Natália, toma a árvore como uma entidade que guarda a sabedoria dos ancestrais, a alma de uma cultura.

Vejamos as linhas do poema *Asé*:

Sou uma árvore de tronco grosso.  
Minha raiz é forte,  
nodosa,  
originária,  
betumosa como a noite.

O sangue,  
ejé que corre caudaloso,  
lava o mundo e alimenta  
o ventre de meus Orixás.  
A cada um deles dou de comer  
um grânulo vivo do que sou  
com uma fé escura.  
(Borrão na escrita do deus de olhos docemente azuis).  
Minha fé é negra,  
e minha alma enegrece a terra  
noilá  
que de minha boca escapa.

Sou uma árvore negra de raiz nodosa.  
Sou um rio de profundidade limosa e calma.

Sou a seta e seu alcance antes do grito.  
E mais o fogo, o sal das águas, a tempestade  
e o ferro das armas.

E ainda luto em horas de sol obtuso  
nas encruzilhadas.  
(NATÁLIA, *online*).

De acordo com Oliveira (2007, p. 71-72) prevalece a importância do tronco das árvores na cultura africana:

[...] ver um tronco no conjunto da árvore e à distância [...] toda a antiguidade de um tronco está nos caminhos in(visíveis) de seu corpo, sabe-se que [...] a rugosidade dos troncos é um vestígio de ancestralidade. Podemos viajar no tempo na direção do passado e encontrar ali nossos ancestrais.

Sobressai o sentir da vibração da natureza ali presente produzindo os alimentos, cuja origem é germinante do brotar do chão:

[...] território de onde nascem os símbolos e valores que ao mesmo tempo nos permitem entender a nossa cultura e agir conforme nossa ancestralidade; o alimento vira fonte de energia para o homem confunde com a categoria feita do chão a ancestralidade [...] ela é seminal e telúrica. Ela é território; [...] fiel à lógica da ancestralidade afirmo que não há universais além da contingência: não há universais para além do território (OLIVEIRA, 2007, p. 284).

Desse encontro de tradições da terra nasce a filosofia da ancestralidade. Para Oliveira (2007, p. 284), esta sabedoria:

[...] é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra-experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo. A sabedoria é fruto de uma experiênciacoletiva e é tributária de uma cosmovisão, que no caso da africana, é telúrica, circular, integrativa, diversa e inclusiva. Foi essa sabedoria que atravessou o oceano junto com os negreiros. Foi ela que soube fazer do corpo e do mito referência de reconstrução da cultura africana em solo canarinho [...] uma Semiótica do Encantamento.

## 2. Ancestralidade e o mito feminino das águas

A tese da Ancestralidade é a arte de tecer teias teóricas permeadas da arte de experimentar. Oliveira (2007) busca a construção de sua Pedagogia do Encantamento utilizando a história e experiência de um outro: Norval Cruz, cuja trajetória de vida, pontilhado de paisagens, sabores e movimentos de corpo, brota a tradição africana com mitos e sentimentos, transformou-se em um corpus de pesquisa para Oliveira. “A alma é um vento, pode cobrir mar e terra”, este é o poder confiado pelos ancestrais para penetrar o invisível e ser sentido pelos seres humanos: “[...] farejar é o ato de rastejar respirando. Posição ancestral por excelência, rastejar no chão pisar a terra” (OLIVEIRA, 2007, p.99).

A narrativa da *Filosofia da Ancestralidade* tem em comum com o romance *O outro pé da sereia* (doravante OPS) de Mía Couto a arte de encantar o leitor, seduzindo-o, envolvendo-o. Uma estratégia para a mobilização, para a adesão, de modo a apresentar a importância dos

estudos antropológicos, e como a filosofia da ciência contemporânea assume, reflete e considera não só a implicação da memória individual como também a coletiva.

Oliveira (2007), preocupado com a valorização e o respeito da matriz africana no Brasil, visa contribuir como intelectual, acadêmico na formação das novas gerações de pensadores sobre esta ancestralidade presente em nossas veias e cultura. O pensador dedicou-se: “[...] à categoria fundamental na articulação da experiência do discurso religioso afro-brasileiro”, contribuindo para um novo olhar acadêmico sobre a ancestralidade<sup>323</sup>.

Em *Filosofia da Ancestralidade*, se encontra no corpo do personagem Norval Cruz a narrativa de experiências de vida, por exemplo, a real filosofia encarnada e culturalmente em movimento. As observações da trajetória do referido personagem gera a seguinte conclusão:

[...] é do encontro entre corpo e ancestralidade que se faz o tecido desse livro. Teço na epiderme dessas folhas o corpo ancestral que, espero, envide outras perspectivas para a educação. É aí que se opera minha terceira conversão que, no fundo, redundando em síntese: de filósofo/antropólogo em educador (OLIVEIRA, 2007, p.5).

A sedução dialoga no romance OPS com o leitor na figura mítica da sereia, denominada pelos povos de origem *bantu* de Kianda. A Kianda habita o imaginário dos escravos da nau, os homens do continente da porção mais oriental africana, Moçambique beirada pelo Oceano Índico. A sedução: “[...] é a peça que se pretende obra-de-arte, mas ao pretender-se criação artística, tem o desejo implícito de comunicar com a fome o que está implícito em seu conteúdo” (OLIVEIRA, 2007, p. 11). A escrita dos poemas torna o ato de escrever para a poetisa Livia Natália uma atitude: “[...] é uma atitude que, em si mesma carrega uma proposta ética e estética” (Id-ibidem, p.11).

As linhas do poema vêm do renascer do barro do rio, como também a matéria prima que constitui sua essência é a madeira, que brota da terra, que brota das raízes que remete ao tempo primordial da criação: “[...] “tudo se movimenta”. A Terra em movimento de rotação e translação, “[...] a vida é movimento e cultura é percepção desse movimento” (OLIVEIRA, 2007, p. 63). Sabendo que “[...] quanto maior nossa condição de percepção desse mundo mais pode interagir com ele” (loc. cit.).

A narração de Mia Couto é apenas uma representação da realidade moçambicana, e a interação dos leitores vai muito mais além do pensamento, vibra na nossa alma, cujos ancestrais clamam por alter-conhecimento. O conhecimento do Outro. Conhecendo do outro, a interação com o mundo e com si próprio, isto é, um movimento,

Esta busca dos ancestrais constitui-se um devir. Devir-sagrado, devir-animal, um devir-planta, devir-mineral, devir-tempo, são nuances de uma ecocrítica implícita na escrita do ficcionista/biólogo moçambicano estabelecendo uma interação. O mosaico de vozes silenciadas do continente africano agora tem sua expressão através da textura do romance OPS, concordando com a afirmação de que a interação: “[...] é muito mais que pensamento. [...] O pensamento é memória como uma forma de ordenamento da cultura, mas a cultura, pensada aqui como movimento, é muito mais do que mero ordenamento lógico. Ela é um mosaico perceptivo” (op. cit., p. 63).

Deste modo, prevalece à sensibilidade conferida pelos ancestrais da Mama África no sangue que percorre as veias de todos os povos. Em nós, brasileiros, ela está presente em acadêmicos como o antropólogo Oliveira, ao questionar o leitor sobre a paz e, posteriormente, tecer uma afirmação sobre ela: “[...] quem não sente paz ao abraçar um tronco? E não é qualquer paz. É uma serenidade que se movimenta lenta e pesada como as águas profundas do

<sup>323</sup> OLIVEIRA, Eduardo D. de. *A Ancestralidade na Encruzilhada*: dinâmica de uma tradição inventada. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

oceano” (op. cit., p. 72). Ver-se as descobertas de Oliveira (2007, p.73) ao dizer em sua narrativa: “[...] quando abraço uma árvore, é ela quem me abraça. É ela e todos os que moram nela”. A vibração nela contida está tecida na sua superfície rugosa que demonstra o seu tempo de vida, tecendo a rugosidade de seu rosto: “[...] que é o rosto do tempo e da ancestralidade que habita a selva” (loc. cit.).

As culturas orais sempre utilizaram o círculo, a roda na qual os *griôts* se sentavam para contar as histórias para as novas gerações. A proposição: “[...] todo círculo é uma teia”, faz pensar como: “[...] a teia é um círculo e tem linhas que interligam e sustentam o círculo. Na teia-de-aranha isso é o visível” (OLIVEIRA, 2007, p.82). Nas teias da narrativa de OPS surgem as teias invisíveis que ligam as comunidades moçambicanas com sua ancestralidade: “[...] invisíveis como as teias da cultura que sustentam e dão forma ao círculo do mundo. O mundo é um círculo, uma esfera” (loc. cit.). Com a certeza de que: “[...] o que sustenta essa imensa esfera são as teias invisíveis e múltiplas da cultura” (loc. cit.).

Nessa certeza, as teias são como traços culturais, singulares: “[...] as teias são também elas dinâmicas e se movimentam incessantemente em suas singularidades” (OLIVEIRA, 2007, p.82). As visões da narrativa coutiana proporcionam e aproximam da filosofia, que no olhar de Oliveira (2007, p. 82-83):

[...] dependendo da velocidade e do ângulo que vemos a roda podemos ou não perceber a existência dos raios (teias). [...] vemos apenas o movimento da roda. É o senso comum. [...] mais próximo da filosofia, pois vê o conjunto (o todo). Embora os especialistas sejam capazes e dedicarem-se a observar [...] os raios ou teias da cultura, aqueles que retiram uma descoberta deste ato, certos de que [...] as teias da Forma Cultural são dinâmicas e giram por todas as direções e lugares.

Na voz do protagonista de *Filosofia da Ancestralidade*: “a Terra dança. O rio dança. O vento dança. A árvore dança. Dançam os animais; a terra dança. Dançar a vida. A vida é dança!” (OLIVEIRA, 2007). Com esse olhar, observa-se que cada componente da trajetória do poema, seus versos todos transcendem a simples condição de signos, tudo faz parte de tudo. Todos os seres vivos, a natureza, o homem é parte de algo maior.

A filosofia africana nas entrelinhas do romance busca despertar no leitor a teia de significados. Para Oliveira (2007, p. 84;86): “[...] as teias transmutam-se num farol. Era o farol da transcendência / [...] uma imagem-metáfora da cultura. Ela é uma síntese entre o ato e a percepção do ato. Labiríntica, explica ao mesmo tempo em que oculta”.

Como no romance OPS, como um mito feminino das águas “[...] dá referência ao mesmo tempo em que cria a vertigem, nos captura ao mesmo tempo em que nos liberta” (OLIVEIRA, 2007, p. 86).

*Poema-ebó*

Dono das encruzilhadas,  
morador das soleiras das portas de minha vida,  
Falo alto que sombreia o sol:  
Exu!  
Domine as esquinas que dobram  
o corpo negro do meu povo!  
Derrama sobre nós seu epô perfumado,  
nos banha na sua farofa  
sobre o alguidá da vida!  
Defuma nossos caminhos  
com sua fumaça encantada.  
Brinca com nossos inimigos,

impede, confunde, cega  
os olhos que mau nos vêem.  
Exu!

Menino amado dos Orixás,  
dou-te este poema em oferenda.  
Ponho no teu assentamento  
esteebó de palavras!  
Tu que habitas na porteira de minha vida,  
seja por mim!  
seja pelos meus irmãos negros  
filhos de tua pele ébano!  
Nós, que carregamos no corpo escuro  
os mistérios de nossas divindades,  
te vemos espelhado nos nossos cabelos de carapinha,  
nos traços fortes de nossas faces,  
na nossa alma azeviche!

Mora na porteira de nossa vida,  
Exu!  
Vai na frente trançando as pernas dos inimigos.  
Nos olhe de frente e de costas!  
Seja para nós o que Zumbi foi em Palmares:  
Nos Liberta, Exu,  
Laroiê!  
(NATÁLIA, *online*).

A diáspora negra leva à aventura humana dos personagens como Norval “[...] esse lugar é o legado da cultura africana que se multiplicou em muitas, mas para efeitos de discurso, de ideologia e de política, e também para efeitos ontológicos e lógicos” (OLIVEIRA, 2007, p. 105). O corpo é mais do que memória: “[...] ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade”. Por isso, há de se concordar com Oliveira (Ibidem, p. 107) que: “[...] a forma cultural africana é um modelo histórico-ideológico que por estar visceralmente relacionado ao corpo e à sua expansão tornou-se uma experiência ética. É a ética do sagrado”.

### Referências Bibliográficas

BACHERLARD, Gaston. *La Formation du non*. P.U.F., Paris, 1940. In: DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.35.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NATÁLIA, Livia. *Água Negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.

NATÁLIA, Livia. Poema-ebó (Pelô 20 de Novembro). In: \_\_\_\_\_. *Água Negra*. Disponível em: <<http://outrasaguas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

NATÁLIA, Livia. Asé (Pelô 20 de Novembro). In: \_\_\_\_\_. *Água Negra*. Disponível em: <<http://outrasaguas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *A Ancestralidade na Encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada*. 252 f.2001.Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.2001.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

## AS FRONTEIRAS DO “EU CAMPEIRO”: ASPECTOS DO LÉXICO NA MÚSICA GAÚCHA

Odair José Silva dos SANTOS (UCS)<sup>324</sup>

**Resumo:** A música se concretiza discursivamente como um produto cultural e carrega marcas da identidade do povo ao qual está envolvido. No âmbito do Rio Grande do Sul, as canções gauchescas revelam costumes, vivências e o “ser gaúcho” a partir do estereótipo do homem que vive e trabalha no campo. O objetivo deste trabalho é analisar itens lexicais que estão ligados à cultura gauchesca, observando que as palavras e o seus discursos exercem força no cenário sociolinguístico em que são produzidos, uma vez que muitas vezes transcendem as barreiras das fronteiras linguísticas e políticas. O corpus analisado nesta perspectiva são as canções “Cambichos”, do grupo musical “Os Serranos”, e “Romance de um peão posteiro”, do grupo “Os Mateadores”. Para o embasamento desta pesquisa são utilizados estudos sobre cultura, léxico e discurso; contribuem, neste sentido, as ideias de Biderman (2001), Cuche (2002), Duranti (2000), Oliveira e Isquerdo (1998) e Orlandi (2005). Pretende-se, assim, contribuir para as discussões sobre o léxico no âmbito de contextos regionais.

**Palavras-chave:** Música; Léxico; “Eu campeiro”;

### 1. Introdução

O léxico exerce uma função importante à medida que “representa a janela através da qual uma comunidade pode ver o mundo, uma vez que esse nível da língua é o que mais deixa transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade” (OLIVEIRA; ISQUERDO, 1998, p. 9). A partir dessa ideia, infere-se que a música e as lexias nela utilizadas podem marcar a identidade da comunidade que a produz e/ou recebe; no âmbito sul-riograndense, as canções gauchescas revelam costumes, vivências e o “ser gaúcho” a partir do estereótipo do homem que vive e trabalha no campo.

Nesse contexto, serão analisadas as músicas “Cambichos”, do grupo musical “Os Serranos”, e “Romance de um peão posteiro”, do grupo “Os Mateadores”. Essas canções constroem-se como produções que identificam o povo o qual está envolvido, à medida que se confluem cultura, léxico e discurso. Palavras como “surungo”, “gaudério”, “encilhar”, “rancho” e “posteiro” possibilitam vislumbrar que estas se edificam como marcas do sujeito campeiro, evidenciando o “ser gaúcho campeiro”.

### 2. Aspectos lexicais na música gaúcha: a construção do “eu campeiro”

O estado do Rio Grande do Sul durante séculos foi cenário de disputas entre portugueses e espanhóis, sendo o território encarado como uma fronteira móvel, conforme Garcia explica:

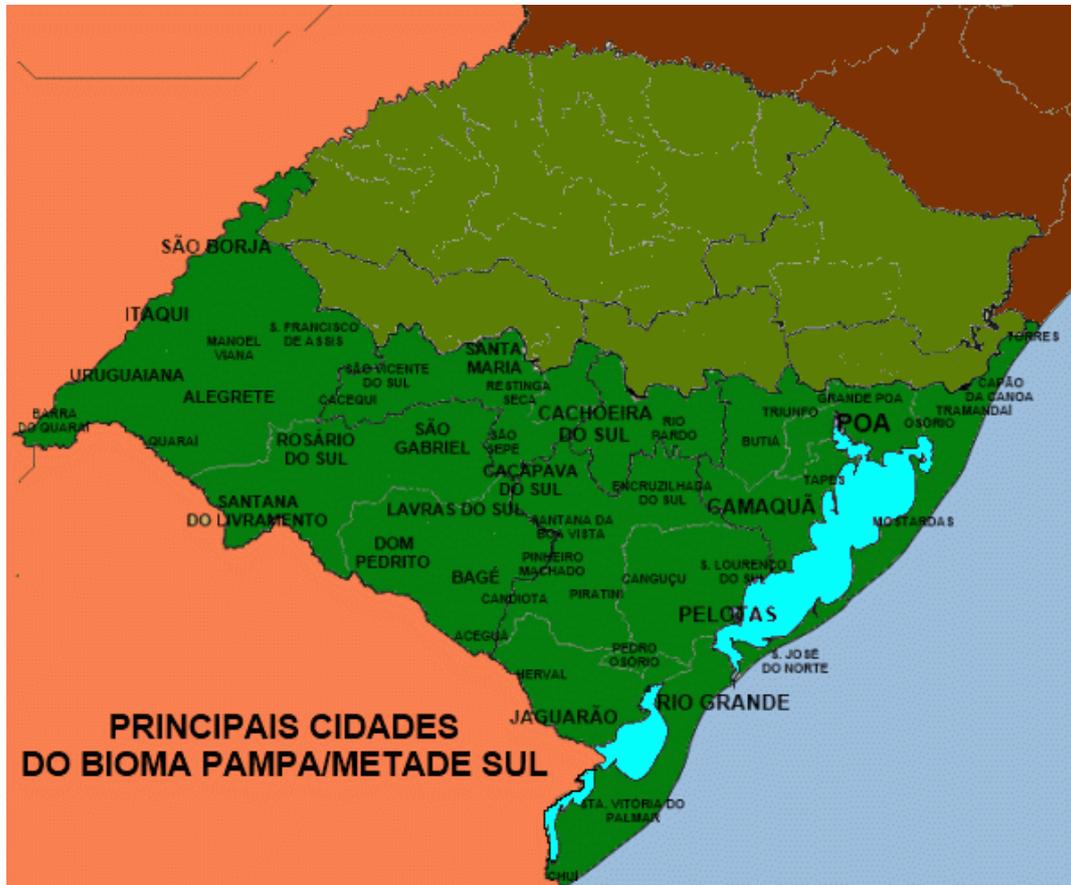
Fronteira móvel, limites disputados com ferro. Guerras e contendias. Mas também trânsito de gentes, de mercadorias, diálogo entre culturas. Choque e permeabilidade, sobrepondo-se, intercalando-se, entrelaçando-se. A ponto de

---

<sup>324</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul (UCS) – Rua Antônio Rigotto 1151, CEP 95096-140, Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil - odairzile@hotmail.com

produzir uma cultura singular, um modo de vida, com seus sabores, costumes e dizeres. O gaúcho nasceu na fronteira. E é a fronteira que ele carrega dentro de si. Para onde quer que vá, é o espírito da fronteira que o anima (GARCIA, 2010, p. 15).

Desse modo, o pampa gaúcho constitui-se um espaço de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, conforme apresentado no mapa a seguir:



Fonte: pampagaucho-rs.blogspot.com

Nesse âmbito, o estado tem divisões sócio-culturais à medida em que se percebe que toda região pode ser vista como espaço de cultura que “permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, as suas necessidades e seus projetos” (CUCHE, 2002, p. 10). O pampa, nesse sentido, é visto como espaço onde se observam as raízes da cultura gaúcha do campo por valorizar as suas raízes e tradições, contemplando a maneira de vestimentas, comportamentos, além da presença de modos de montar a cavalo e tocar o gado, atrelados à forte atividade pecuária encontrada na região.

Envolvida nesse contexto, a música é um produto que revela aspectos culturais e sociais no sujeito pampeano. Assim, grupos musicais “Os Serranos” e “Os Mateadores” abordam em suas canções a vida no campo e os costumes das comunidades do pampa gaúcho. O primeiro grupo é um tradicional conjunto musical gauchesco que foi criado em 1968 e desde então fazem espetáculos no Brasil e em diversas cidades do exterior; já o segundo, foi fundado em 1980 e faz apresentações tanto no Brasil como nos países da América Latina, trabalhando com canções tradicionalistas gaúchas.

Linguisticamente, por meio da música as ideologias são manifestadas num processo de reflexo de ideias construídas social e historicamente. Percebe-se, assim, o discurso como “o

lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2005, p. 17).

No que se refere ao microcosmo lexical, há duas coordenadas básicas, os eixos paradigmático e sintagmático, onde “cada palavra da língua faz parte de uma vastíssima estrutura” (BIDERMAN, 2001, p. 16). Visto por este plano, percebe-se que:

Da conjugação dessas simples coordenadas resulta a grande complexidade das redes semântico-lexicais em que se estruturam o léxico, evidenciando como a palavra inserida numa cadeia paradigmática se articula em combinatórias sintagmáticas, gerando um labirinto infundo de significações linguísticas (BIDERMAN, 2001, p. 16).

Dentro desse contexto, a canção “Cambichos”, do grupo “Os Serranos”, aborda a vida do gaúcho do pampa, um sujeito que possui uma ligação afetiva com sua terra e suas atividades campeiras, sendo ainda marcada a vida de paixões do “Eu campeiro”, conforme pode ser visto na letra que segue.

<b>Cambichos</b>		<i>Os Serranos</i>
Quando escaramuça no meu peito uma saudade Agarro as garras pra encilhar meu estradeiro E enquanto a tarde já se apaga pelos cerros Minh'alma acende suas paixões e seus segredos.	Gringas mestiças e morenas cor de aurora Negras e claras se confundem na fumaça Meu coração é um barco errante nessas horas Passando a noite sem saber que a noite passa.	
Depois a noite traz a lua leve e calma Estes banhados erguem vozes e cochichos Eu abro as asas onduladas do meu pala Porque me bate a sede louca dos cambichos.	Mas quando o sol braseia as barras do horizontes Só restam rumos e recuperados pra seguir Porém mais vale pra um gaudério esta saudade Do que não ter saudade alguma pra sentir.	
(Tiranas lindas que me arrastam pra um surungo Num fim de mundo onde geme uma cordeona Onde se embala minha alma de campeiro Pelos luzeiros das miradas querendonas).	(Tiranas lindas que me arrastam pra um surungo Num fim de mundo onde geme uma cordeona Onde se embala minha alma de campeiro Pelos luzeiros das miradas querendonas).	

Nesse sentido, palavras como “cambichos”, “cordeona”, “encilhar”, “escaramuça”, “gaudério” e “surungo” marcam a identidade do “Eu campeiro”. Segundo o Dicionário Gaúcho Brasileiro “cambichos” alude para “paixão, apego, inclinação irresistível por uma mulher”; liga-se ao campo semântico da palavra “surungo”, baile ou arrasta-pé, espaço onde o “Eu” busca encontrar a amada, e Cordeona (gaita), que é um instrumento musical muito utilizado pelos grupos de música gaúcha. Já “encilhar” e “escaramuça” estão ligados à vida campeira, sendo encilhar o ato de “colocar os arreios no animal” e escaramuçar “realizar o cavalo uma série de movimentos rápidos” (BOSSLE, 2003). Contudo, nos versos “Quando escaramuça no meu peito uma saudade / Agarro as garras pra encilhar meu estradeiro”, é visível a ligação do “Eu” com sua atividade campeira e uma comparação com o animal mais próximo do sujeito do campo: o cavalo. Duranti afirma que:

[...] as formas comunicativas (expressões linguísticas, signos gráficos, gestos, atuações) são veículos de práticas culturais na medida em que pressupõe ou estabelecem algumas marcas contextuais (por exemplo, quem é o receptor do que foi dito, uma certa relação social que se estabelece entre falante e ouvinte) que, apesar de não estar necessariamente descritos na

mensagem (ou significado denotado), concretiza entendimento (DURANTI, 2000, p. 65-6)<sup>325</sup>.

Ainda, numa perspectiva histórica, encontramos a figura do “gaudério”, que historicamente foi primeiro caracterizado como “o vagabundo e ladrão de gado, mais tarde, o peão de estância e guerreiro sempre associado à figura do cavaleiro” (OLIVEN, 2006, p.10) e ao longo dos anos passou a remeter para a figura do gaúcho que lutou nas diversas batalhas que ocorreram no solo sul-riograndense. Também, “gaudério” dá qualificação para o sujeito que trabalha no pampa e conforme Bossle (2003, p. 266) “indivíduo que viaja muito, despreocupado, porém bem de vida e querido por todos, folgazão, divertido, pessoa sem pousada certa, sem abrigo”.

Nesse contexto, percebe-se que os itens lexicais típicos da variante da língua portuguesa no pampa do Rio Grande do Sul marcam o imaginário do “Eu campeiro”, à medida em que se constata uma forte ligação entre sujeito e sua cultura. Agostini afirma que:

Através da apropriação de imagens simbólicas já cristalizadas no imaginário social, percebe-se que a música tradicionalista ajuda a ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais à identidade que o gaúcho ostenta e da qual parece não querer se desfazer (AGOSTINI, 2005, p. 67).

A canção “Romance do Peão Posteiro”, do grupo “Os Mateadores”, contempla a relação amorosa do “Eu campeiro” com sua prenda<sup>326</sup> em meio à vida no campo, conforme a letra que segue.

<b>Romance do Peão Posteiro</b>	
	<i>Os Mateadores</i>
Quando volto às casas num final de tarde Venho assoviando uma coplita mansa Meio basteriado pela dura lida Mas meu coração canta de esperança Sei que me esperam junto da janela Dois olhos matreiros presos à distância É a dona do rancho que sai porta a fora Para os braços rudes desse peão de estância	Vou aumentar o rancho pois sou prevenido Já tenho escolhido o pingo pra o piá Vai ser meu parceiro nas horas de mate Maior alegria que essa não há Quem tem o que eu tenho vai me dar razão De cantar alegre galopeando ao vento A saudade é um chasque pra mulher amada Que me invade o peito, coração à dentro.
É um rancho posteiro num fundo de campo Meu pequeno mundo que eu mesmo fiz Como por encanto torna-se um palácio Para a prenda rainha que me faz feliz Essa prenda linda prendeu meu destino Não sou mais teatino, veja o que ela fez Ao olhar seu ventre sei com ansiedade Que em breve no rancho nós seremos três	

<sup>325</sup> Tradução livre do autor. No original: “Esto significa que las formas comunicativas (expresiones lingüísticas, signos gráficos, gestos, actuaciones em vivo) son vehículos de prácticas culturales en la medida en que presuponen o establecen algunos rasgos contextuales (por ejemplo, quién es el receptor de lo que se dice, una cierta relación social que se establece entre hablante y oyente) que, pese a no estar necesariamente descritos en el mensaje (o significado denotado), se entienden.

<sup>326</sup> Segundo o Dicionário Gaúcho Brasileiro, prenda é a “moça gaúcha; mulher jovem; a namorada; a mulher querida” (BOSSLE, 2003, p. 414).

A partir da canção, observa-se que “pingo” e “basteriado” fazem alusão às atividades do campo: pingo é considerado o cavalo bom e veloz, já “basteriado” é uma comparação do homem com o animal, fazendo relação às marcas deixadas no “animal machucado no lombo pelos bastos do lombinho ou que apresenta sinais de basteiras no lombo” (BOSSLE, 2003, p. 110). Em “matreiros” aparece, ainda, outra comparação do homem com o animal, ao adjetivar os olhos da mulher, marcando-os como os de um “animal esquivo e desconfiado que se esconde no mato” (BOSSLE, 2003, p. 110). De acordo com Duranti:

Uma língua é em si mesma um conjunto de práticas que integram não apenas um sistema particular de palavras e regras gramaticais, como também uma frequentemente esquecida ou soterrada luta por ostentar o poder simbólico de uma específica modalidade de comunicação, com seus próprios sistemas classificatórios, formas de referência e tratamento, léxicos especializados e metáforas<sup>327</sup> (DURANTI, 2000, p. 75).

Nesse mesmo contexto, vislumbram-se outras palavras como “estância”, que é a “propriedade rural que se dedica especialmente à criação de gado”, enquanto “rancho” é um “casebre de pau a pique, coberto de santa-fé, habitado por peões ou gente pobre” e “posteiro” é o “agregado de estância que cuida das cercas e do gado” (BOSSLE, 2003). Esse percurso do trabalho para casa é acompanhado por uma “coplita”, canção entoada em forma de assobio, marcando um percurso imerso de emoções e “chasques” (aviso ou recado) de saudades, já que o encontro com a amada se aproxima.

Outro item observável é “piá”, palavra que pode ser vista como sinônimo de garoto, menino ou “o filho mais moço, de qualquer idade” (BOSSLE, 2003, p. 394). Assim, o léxico constitui-se como a “somatória de toda experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades” (BIDERMAN, 2001, p. 179).

Ainda, destaca-se que “chasques”, “rancho”, “matreiros” e “pingo” são empréstimos linguísticos da variante da língua espanhola do pampa argentino e uruguaio, marcados pelo contato linguístico-cultural numa região de fronteira, onde os limites mantiveram-se móveis durante séculos, somados aos constantes fluxos comerciais entre os países do Brasil, Argentina e Uruguai. Para tanto, percebe-se que “não há um sentido único e prévio, mas um sentido instituído historicamente na relação do sujeito com a língua e que faz parte das condições de produção do discurso” (ORLANDI, 2005, p. 52).

### 3. Considerações finais

Assim, léxico do homem do campo aliado a seu contexto sócio-histórico-cultural edificam-se como marcas identitárias à medida que palavras, costumes, pensar e vivências típicas da região são utilizadas como modo de construção e representação do sujeito. Conforme Duranti (2000, p. 76), “as palavras levam em si mesmas milhares de possibilidades para conexão com outros seres humanos, outras situações, acontecimentos, atos, crenças e sentimentos” (DURANTI, 2000, p. 76). Observa-se a capacidade do domínio da linguagem de descrição do mundo e também de interligar pessoas, objetos e lugares, confirmando a ideia de que ações humanas e dimensões socio-históricas estão relacionadas.

<sup>327</sup> Tradução livre do autor. No original: “Una lengua es en sí misma un conjunto de prácticas que integran no solo un sistema particular de palabras y reglas gramaticales, sino también una, a menudo, olvidada o soterrada lucha por ostentar el poder simbólico de una específica modalidad de comunicación, con sus propios sistemas clasificatorios, formas de referencia y tratamiento, léxicos especializados y metáforas.

## Referências Bibliográficas

AGOSTINI, Agostinho Luís. *O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação (mestrado em Letras e cultura regional). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2005.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria Linguística: teoria lexical e linguística computacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSSLE, Batista. *Dicionário Gaúcho Brasileiro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DURANTI, Alessandro. *Antropología lingüística*. Trad. Pedro Tena. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

GARCIA, Fernando Cacciatore de. *Fronteira iluminada: História do povoamento, conquista e limites do Rio Grande do Sul a partir do Tratado de Tordesilhas (1420-1920)*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MATEADORES, os. <http://letras.mus.br/os-mateadores/213909/>. Acesso em 12 de junho de 2013.

OLIVEIRA, Ana Maria Pinto de; ISQUERDO, Aparecida Negri (orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. V. I. Campo Grande: Editora da UFMS, 1998.

OLIVEN, Ruben. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil Nação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

SERRANOS, os. Disponível em: <http://letras.mus.br/os-serranos/122723/>. Acesso em 12 de junho de 2013.

## “PERSPECTIVA”: O APELO PELA HUMANIZAÇÃO NA POESIA DE CASALDÁLIGA

Talita Cristina Bandeira de FIGUEIREDO (UFMT)<sup>328</sup>  
Célia Maria Domingues da Rocha REIS (UFMT)<sup>329</sup>

**Resumo:** Este trabalho visa analisar o poema “Perspectiva”, publicado em 1979 no livro *Cantigas menores*, do escritor Pedro Casaldáliga. A análise partirá do estudo das imagens poéticas do poema, com base nos pressupostos teóricos de Octavio Paz. Em “Perspectiva”, o autor transmite um apelo pela humanização das relações sociais, tornando perceptível uma proposta de libertação concreta a partir de uma alienação particular, o que o aproxima do engajamento literário defendido por Jean-Paul Sartre. Com isso, a análise também demonstrará as características que levam o autor a se enquadrar no perfil de escritor engajado proposto pelo filósofo.

**Palavras-chave:** Casaldáliga. Poesia. Literatura engajada.

### 1. O engajamento na poética de Casaldáliga

Nascido na Espanha, em 1928, Dom Pedro Casaldáliga mudou-se em 1968 para o Brasil, e passou a exercer a função de Bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia, em Mato Grosso, em 1971. Missionário da Ordem dos Claretianos e adepto da teologia da libertação, Casaldáliga tornou-se conhecido por sua postura política de luta em defesa dos mais humildes. O religioso é tido hoje como um dos expoentes progressistas da Igreja Católica no Brasil. A região do Araguaia é marcada por um histórico de conflitos agrários. Com o processo de ocupação da Amazônia Legal a partir do governo Getúlio Vargas, a região foi tomada por oligarquias agrárias que marginalizaram e exploraram os camponeses pobres e os povos indígenas. Conflitos pela posse das terras entre fazendeiros, índios e posseiros tornaram-se frequentes e muitas das disputas perduram até hoje. Nesse contexto, Casaldáliga figura como um dos maiores combatentes do grande latifúndio e um dos principais defensores das minorias do campo.

A obra do poeta reflete sua postura política de forma clara, demonstrando a intenção não só de descrever situações ou suscitar imagens, mas de sensibilizar e engajar o leitor em suas causas. Sua poesia transmite princípios humanistas da teologia da libertação:

“A teologia da libertação que procura partir do compromisso para abolir a atual situação de injustiça e construir uma sociedade nova deve ser verificada pela participação ativa e eficaz na luta empreendida contra seus opressores pelas classes sociais exploradas. A libertação de toda forma de exploração, a possibilidade de uma vida mais humana e mais digna, a

---

<sup>328</sup>Discente da Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá (MT), Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa *Lugares de arte: linguagens, memórias, fronteiras*, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem. E-mail: talitacbf@gmail.com A presente pesquisa integra os trabalhos deste Grupo, constituindo-se de reflexões iniciais de um trabalho em desenvolvimento, proposto para ampliação e difusão dos estudos literários mato-grossenses.

<sup>329</sup>Docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem/UFMT. Cuiabá (MT), Brasil. Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Lugares de arte: linguagens, memórias, fronteiras*, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem. E-mail: celiadr@uol.com.br

criação de um homem novo, passam por essa luta.” (GUTIÉRREZ, 1979, p. 250)

Considerando o histórico de luta do bispo na região de São Félix do Araguaia, pode-se afirmar que sua poesia é pautada por discussões contemporâneas acerca da reforma agrária e da defesa dos direitos humanos – em especial para índios, posseiros, negros e peões – no Brasil. Portanto, suas palavras refletem o ideário de alguém que presenciou a opressão a que são submetidas essas minorias. Com seus poemas, o bispo as defende contra a exploração da classe dominante. Deste modo, é possível identificar em seus escritos o perfil de escritor engajado proposto por Sartre, o qual afirma que “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”. (1993, p. 20). Para Sartre, o escritor ideal deve mostrar ao leitor o que se passa na realidade com a função de conduzir transformações sociais. E esse intento é visto na obra de Casaldáliga que, em seus poemas, aborda questões pertinentes à sua própria vivência no mundo, buscando sensibilizar o leitor.

Tratar da poesia de Casaldáliga é trabalhar com a sua atuação política. Estes dois aspectos estão combinados no tempo em que o autor escreve. Deste modo, o poeta inclui o leitor nos fatos históricos do presente do Araguaia. Sartre percebe essas características em todos os escritores engajados:

Os autores também são históricos. [...] Entre esses homens mergulhados na mesma história e que contribuem do mesmo modo para fazê-la, um contato histórico se estabelece por intermédio do livro. Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade não é, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. (SARTRE, 1993, p. 57).

Para Sartre, a própria opção de escrever já é imbuída de engajamento, mas nem todo escritor tem plena consciência desse fato e a maioria passa o tempo dissimulando seu engajamento. Para se afirmar que um escritor é de fato engajado é preciso, portanto, que ele tome a decisão consciente de promover, por meio de sua obra, uma libertação dirigida a um grupo concreto e histórico de leitores. A poesia de Casaldáliga conduz os leitores a uma reflexão sobre as injustiças cometidas contra os povos latino-americanos, o que o torna um escritor engajado.

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano do refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. (SARTRE, 1993, p. 61)

Um dos poemas de Casaldáliga que exemplifica o uso do contexto histórico para a promoção da denúncia social é “Terra nossa, liberdade” (*Antologia Retirante*, 1978, p. 192). Este poema suscita reflexões acerca dos conflitos gerados pela má distribuição de terras e exploração do homem do campo, temas caros ao poeta. Segue um trecho:

[...]  
Malditas sejam  
todas as cercas!  
Malditas todas as

propriedades privadas  
 que nos privam  
 de viver e de amar!  
 Malditas sejam todas as leis,  
 amanhadas por umas poucas mãos  
 para ampararem cercas e bois  
 e fazer a Terra, escrava  
 e escravos os humanos! [...]  
 (CASALDÁLIGA, 1978, p. 192)

Ao usar a expressão *propriedade privada*, o autor situa o poema nos tempos atuais, em que o sistema defende o que é privado em detrimento à defesa da vida. Ao citar *cercas e bois*, ele situa o local: o ambiente rural. Assim, a problemática da exploração no campo surge nitidamente nos versos. Porém, há poemas de Casaldáliga que não se situam explicitamente num local e numa época, apresentando uma proposta de libertação do homem que pode extrapolar o contexto da luta agrária, como em “Perspectiva” (*Cantigas Menores*, 1979, p. 56):

Perspectiva  
  
 De longe,  
 toda montanha é azul.  
 De perto,  
 toda pessoa é humana.

“Perspectiva” não evidencia claramente seu contexto, podendo ou não remeter o leitor a uma situação específica, o que amplia as suas possibilidades de significação. Neste caso, o contexto de vida do leitor é que determinará quais as conexões possíveis do poema com a realidade: “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1982, p. 29).

No entanto, é importante destacar que o poema foi publicado no livro *Cantigas Menores*, dentro de uma seção intitulada “Provérbios de Pau e Corda”. Nesta parte do livro encontram-se poemas que, à maneira de provérbios, prescrevem máximas breves, como no exemplo abaixo:

Nem tudo é relativo  
  
 Tudo é relativo  
 Menos a Fome.  
 (CASALDÁLIGA, 1979, p. 58)

O poema trata da fome de forma categórica e com poucas palavras. Assemelha-se aos provérbios populares que se caracterizam por serem fáceis de decorar em função do formato simples, curto e direto. Normalmente, os provérbios possuem um sentido lógico e seus temas, embora variados, costumam fazer referência a aspectos universais da vida. No caso dos poemas desta seção predomina a temática das causas sociais: consciência de classe, censura, nacionalismo, solidariedade etc. “Perspectiva”, assim como “Nem tudo é relativo” e os demais poemas da seção “Provérbios de Pau e Corda”, trazem em seus temas e formatos estas características dos provérbios populares.

Vale destacar ainda que a primeira página da seção é ilustrada por uma imagem de um casal de índios no meio de uma área desmatada. O desmatamento do cenário em conjunto com a expressão “pau e corda”, passa uma ideia de que a vida dos indígenas é permeada por

desolação e dificuldades. “Pau e corda” é uma expressão popular usada para qualificar o que é custoso, o que demanda esforço. Logo, os poemas ali reunidos podem ser vistos como pequenos ditos sobre as dificuldades da vida, com enfoque nos povos oprimidos.

“Perspectiva”, portanto, insere-se no contexto de uma realidade marcada por injustiças contra minorias. O leitor poderá relacionar o poema à causa indígena – como sugere a ilustração – ou a quaisquer outras causas que digam respeito à luta pela valorização do ser humano, sem que haja prejuízo no entendimento do poema.

## 2. Perspectiva: um olhar sobre o outro

Para analisar “Perspectiva” será tomado como base o postulado teórico de Octavio Paz, para quem “A unidade da poesia só pode ser entendida através do trato desnudo com o poema” (1982, p. 16). Primeiramente, pode-se observar que o poeta construiu o poema em quatro versos e não utilizou rimas. O esquema rítmico é simétrico, com duas sílabas nos versos 1 e 3 e seis sílabas nos versos 2 e 4.

A	De/ lon/ge,	2 (2)
B	to/da/ mon/ta/nha é a/zul.	6 (1,4,6)
C	De/ per/to,	2 (2)
D	to/da/ pe/ssô/a é hu/ma/na.	6 (1,4,6)

Há um discreto encadeamento entre os versos, incisivos, bem pontuados. O esquema dos versos – dois mais curtos e dois mais longos – confere ao poema o aspecto visual de zigue-zague. O aspecto de zigue-zague, por sua vez, dá a sensação de ida e volta, como se o eu poético mudasse de posição. Esse deslocamento reforça a oposição longe/perto. Portanto, o poema sugere diferentes pontos de vista tanto no nível semântico quanto no nível visual.

Os quatro versos compõem duas orações que apresentam paralelismo sintático e semântico. Ambas são iniciadas por uma locução adverbial de lugar seguida de vírgula. Após as vírgulas, há a quebra das orações em outros versos que seguem a mesma construção sintática: sujeito + predicado nominal. Além de possuírem a mesma construção sintática, os versos do poema também apresentam três anáforas: *De*, *toda* e *é*. O paralelismo sintático levamos a subentender a elipse de uma conjunção subordinativa comparativa entre as orações:

De longe,  
toda montanha é azul.  
*Assim como*  
De perto,  
toda pessoa é humana.

O poema é sucinto e em seus poucos versos duas verdades são constatadas. Isso é verificado pela presença do verbo *ser* no presente do indicativo – modo verbal representativo da realidade – e pelo uso da palavra *toda*, que denota certeza e generalização. Os dois primeiros versos constatam que toda montanha é azul quando observada de longe. O *azul* indica que, à distância, uma montanha mistura-se à cor do céu, perdendo suas particularidades e ficando quase invisível. A montanha é um elemento caracterizado pela grandiosidade, solidez e imutabilidade. Porém, tais características se esvaecem quando observadas de longe. Distanciando o ponto de vista, a montanha torna-se mutável, pois seu tamanho varia. De grande, passa a pequena. De sólida, passa a quase transparente e misturada ao céu.

Nos dois versos finais o eu poético assume um novo ponto de vista. Após observar de longe, ele passa a observar de perto. Ele constata que *De perto,/ toda pessoa é humana*. O

paralelismo entre as duas verdades do poema leva-nos a equiparar *montanha* e *pessoa*. Se a montanha muda conforme a distância da qual é observada, então a pessoa também deve mudar.

No entanto, cabe notar que a mudança operada, tanto na *montanha* quanto na *pessoa*, se dá em função do ponto de vista do observador. Daí depreende-se que o autor trata da questão da visão. A palavra escolhida para intitular o poema, “Perspectiva”, reforça essa conclusão. O ato de *ver* é tratado no seu sentido denotativo – como ação de quem olha para algo – na referência à montanha. Mas na referência à pessoa, o sentido de ver é conotativo, pois ver uma pessoa de perto significa *conhecê-la profundamente*.

O que o poema deixa implícito, portanto, é que não basta conhecer o outro superficialmente. Ele propõe que conheçamos a fundo o próximo que, neste contexto, pode ser entendido como o excluído. A necessidade de aproximação dos excluídos é um dos princípios dos teólogos da libertação, que se dedicam a olhar para o Senhor, pois ele é a fonte de toda libertação possível e a olhar também para o excluído, pois é nele que poderá identificar onde há a necessidade de libertação. No encontro com o próximo dá-se o encontro com Deus, sobretudo no encontro com os marginalizados. O indivíduo que toma a atitude de conhecer de perto o outro é aquele que vive em conformidade com a vontade do Senhor.<sup>330</sup>

Para Paz, nem todo texto construído sob as leis da métrica possui poesia. Assim, os elementos formais de “Perspectiva” – como os versos e as figuras de linguagem – caracterizam o texto como um poema, porém, o que lhe confere um alto grau de poeticidade é a sua tentativa de alcançar em profundidade uma reflexão sobre o ser humano. O poema revela aspectos da condição humana e, por isso mesmo, cria o homem pela imagem.<sup>331</sup> As palavras utilizadas pelo autor, ao suscitar imagens, tornam-se palavras poéticas. Imagens, no entendimento de Paz, são:

(...) expressões verbais que preservam a pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (1982, p. 119).

As locuções adverbiais de lugar *De longe* e *De perto* também apresentam significados diversos. Além de indicarem uma posição no espaço, essas locuções adverbiais podem exprimir diferentes graus de intimidade. Logo, ao afirmar que *De perto, toda pessoa é humana*, o eu poético está dizendo que quando nos aproximamos intimamente de alguém, estamos aptos a descobrir suas particularidades, seus defeitos e suas qualidades.

Embora os termos *pessoa* e *humana* pertençam a um mesmo campo semântico, no poema eles tornam-se bastante distintos. A *pessoa* é como a montanha vista de longe: pequena, com poucos contornos nítidos, ou seja, um ser indistinguível de tantos outros. Já a *pessoa humana* é carregada de história e vivências que a tornam única.

Porém, reconhecer as particularidades das pessoas é apenas o primeiro passo do observador. A palavra *humano* tem, entre os seus significados, o de bondoso, benfazejo, compassivo. Por isso, ao ver a pessoa de perto, o observador não só irá conhecer suas particularidades, como reconhecerá o que ela tem, suas fragilidades, sua força, bondade etc. Analisando as etapas da aproximação, temos que: um observador vê de longe uma pessoa que não significa nada para ele (a montanha azul). Ao conhecer melhor (ver de perto) essa pessoa, ela passa a significar. Essa significação ressalta as particularidades e, conseqüentemente, a importância que a pessoa possui (a pessoa torna-se humana):

<sup>330</sup> GUTIÉRREZ, 1979, p. 171.

<sup>331</sup> PAZ, 1982, p. 189.

Eu me devo fazer próximo descobrindo o próximo, buscando-o, acolhendo-o, dando e doando-me em serviço dele. Sem fazer “acepção de pessoas”. Sem medo de me contaminar com um samaritano heterodoxo.

Somente amo ao próximo na medida em que saio, livre, aberto, solidário, ao encontro do próximo, aproximando-me dele, aproximando-o de mim. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 4).

Segundo o poema, a transformação da pessoa só se dá a partir de uma mudança de atitude do observador. De acordo com Casaldáliga, essa é uma demanda dos tempos atuais, em que a globalização aproxima os povos e leva-nos a “optar ou por chocar uns contra os outros, na intolerância e na agressão, ou por nos abraçarmos na compreensão e na complementaridade.” (2006, p. 2). Cabe àquele que olha querer aproximar-se das pessoas. Quem se distancia dos outros não consegue identificar-se com ninguém, nem compadecer-se dos problemas alheios. Para ele, todos são montanhas azuis: distantes e inalcançáveis. Ele fecha-se em seu egoísmo e, a ao fazer isso, acaba por desumanizar a si mesmo.

### 3. O apelo pela humanização

Casaldáliga expõe nesse poema seu empenho em valorizar as pessoas e destacar o quanto é preciso que todos ajam a favor de seus semelhantes. Esse posicionamento pode ser entendido dentro da perspectiva humanista cristã de exaltação do ser humano e reconhecimento da imagem de Deus nele. Assim, o poeta reconhece o valor de cada indivíduo e se opõe à ideologia neoliberal que glorifica o dinheiro em detrimento das pessoas. Casaldáliga propõe em sua poesia que o ser humano abra-se para o próximo e para Deus, no que seria chamado pelo teólogo da libertação Gustavo Gutiérrez de conversão evangélica:

Conversão não enquanto atitude intimista, privada e idealista, e sim como processo condicionado pelo meio sócio-econômico, político, cultural, humano em que se desenvolve e que cumpre transformar. É uma ruptura com nossas categorias mentais, nosso meio cultural, nossa classe social, com a forma de nos relacionarmos com os outros, com o nosso modo de nos identificarmos com o Senhor, ou seja, com tudo aquilo que impede uma eficaz e profunda solidariedade para com os que sofrem uma situação de injustiça e de esbulho. Com tudo o que impede um real encontro com Cristo no homem marginalizado e oprimido. (1979, p. 257)

O ato da aproximação, em “Perspectiva”, representa uma tomada de atitude como a que defende Gutiérrez, pois o observador que vê de perto é aquele que rompe com as distâncias impostas por barreiras de ordem social, cultural ou econômica. Ele permite-se sair de sua zona de conforto e empreender um esforço em favor de outra pessoa. O poema convida o leitor a operar mudanças, a recriar e a reviver em si mesmo as imagens poéticas. Ele provoca um desassossego que advém de sua grande carga de significados e que dispõe o leitor em contato direto com instâncias primordiais dele mesmo. Daí advém o caráter poético de “Perspectiva”:

A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 1982, p. 138).

Deste modo, conclui-se que, em “Perspectiva”, o autor transmite um apelo pela humanização das relações sociais. Esse apelo, por sua vez, atende ao princípio cristão de amor ao próximo. “Perspectiva” fala de forma simples de grandes questões, à maneira dos provérbios populares. Mas ele ultrapassa a oralidade dos provérbios pela força de sua forma que acrescenta – por meio do zigue-zague sugerido pela alternância entre versos curtos e longos – uma composição visual que destaca a ideia de mudança de ponto de vista. A analogia entre *montanha* e *pessoa* e as disparidades entre *pessoa* e *humana* conferem ao poema um caráter plurissignificativo que o carregam de poeticidade e engajamento. Casaldaliga sintetiza, no poema, a ideia de que toda pessoa deve ser respeitada com humanidade e que o desrespeito pode surgir quando nos recusamos a nos aproximar do outro para melhor conhecê-lo, levando o leitor a refletir sobre seus próprios pontos de vistas e atitudes em relação às pessoas.

### Referências bibliográficas

CASALDÁLIGA, Pedro. *Antologia Retirante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cantigas menores*. Goiânia: Projornal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Humanizar a humanidade praticando a proximidade*. Comunicação de Pedro Casaldaliga na recepção do Premi Internacional Catalunya 2006. Disponível em: <http://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/textos/index.html>. Acesso em: 30, abr, 2013.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teologia da libertação*. Tradução de Jorge Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1993.

## POÉTICA DA SIMULTANEIDADE: UMA LEITURA POSSÍVEL

Rubens Vaz CAVALCANTE (UNIR-RO)<sup>332</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe discutir mecanismos que provoquem leitura e escrita criativas e instrumentalizem o leitor na abordagem crítica aos poemas multimidiáticos, publicados próximo à última virada de séculos. A Poética da Simultaneidade é um instrumento de leitura que focaliza o entrecruzamento de diferentes suportes discursivos na produção e veiculação da poesia atual. Seu ponto de partida é a obra de Arnaldo Antunes. Para acompanhar este tipo de vertente artística é preciso incorporar conhecimentos sobre as tecnologias de comunicação disponibilizadas aos homens do século XXI. A poética que apresentamos é, ainda, uma sugestão de letramento a partir da poesia hipertextual contemporânea.

**Palavras-chave:** Poética. Simultaneidade. Hipertexto. Leitura. Escrita.

### 1. Introdução

Não podemos negar a perplexidade experimentada diante das múltiplas faces, ou interfaces, da arte no presente; nem do seu ingresso no discurso hipertextual que tomou conta da comunicação informatizada que nos frequenta. Muito embora a poesia tenha sempre ocupado lugares em que a hipertextualidade e a intertextualidade se fizeram presentes, a realidade conceitual é outra: quando se fala da hipertextualidade, hoje, a referência é a virtualização da escrita e da leitura. Pierre Lévy afirma que “A partir do hipertexto, toda leitura tornou-se um ato de escrita” (1996, p. 46).

Porém, continuamos complexos e diversos como Herbert Read afirmou em 1930, no livro *A arte do agora, agora* (1991). A complexidade e a diversidade enunciadas pelo autor citado podem ser lidas como correlatas à problemática hipertextual e à heterogeneidade de interfaces na comunicação do nosso tempo.

Arnaldo Antunes, em sua música “Inclassificável”, no disco *Silêncio* (1996), diz que “somos o que somos / inclassificáveis”. Apesar de o artista estar se referindo ao caráter multiétnico de nossa formação cultural, a afirmativa serve perfeitamente para definir a arte do presente. Somos, ao mesmo tempo, barrocos, árcades, românticos, realistas, parnasianos, simbolistas, pré-modernistas, modernistas e contemporâneos. Cazuza, em “Medieval II”, do disco *Exagerado* (1998), evoca a nova idade média e canta: “Será que eu sou medieval? / babe me acho um cara tão atual/ na moda da nova idade média/ na mídia da novidade média”. A letra da música parece nos falar de um renascimento que vem repleto de ecos do passado. A novidade é “média” e a nova idade é “moda”. A junção das duas ideias, de Antunes e Cazuza, leva-nos a crer e a afirmar que ainda “somos o que fomos”. A tradição não se rompe, mas se renova.

### 2. Desenvolvimento

Segundo Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1974), na modernidade a ruptura da tradição resultou em tradição da ruptura.

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que

---

<sup>332</sup> Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, Brasil. E-mail: rvrubinho@gmail.com.

seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade (p.18).

Romper com o estabelecido não denota mais uma atitude polêmica ou revolucionária, pois nada mais está estabelecido e a tradição é apenas uma nostalgia formal e passageira.

Fredric Jameson (1997) afirma que o estoque de ineditismo artístico está esgotado e que ao artista resta o diálogo intertextual com o passado. Sem radicalismo, não podemos deixar de reconhecer que, apesar da grande variedade estética que frequenta nossos dias, são poucas as obras que denotam procedimentos inéditos. Porém, algo está sendo gestado no útero virtual da cibernética.

A poesia sobre a qual pretendemos deter-nos, intersemiótica e multimidiática, parte da escritura de Arnaldo Antunes e tem como suporte a Poética da simultaneidade, conceito desenvolvido sobre a poética do presente que, se a princípio aparecia esporadicamente em um ou outro poeta, começa a atingir a condição de recorrência na poesia contemporânea. A poesia de Arnaldo é intersemiótica porque opera no entrecruzamento das várias expressões artísticas (poesia, música, artes visuais) e é multimidiática porque utiliza as diferentes mídias como suporte (livro, CD, vídeo). Esses gestos são articulados de forma simultânea, tanto no instante de sua criação como no evento de sua veiculação. O hipertexto percorre o ciberespaço da criação antunesiana, hiperlinkado às novas formas do dizer poético.

Esta poesia faz parte de um tempo que, até o presente instante, temos utilizado o termo “contemporâneo” para nomear. No entanto, é de conhecimento geral que o tempo em que vivemos é de difícil nomeação e tornou-se mais comum denominá-lo equivocadamente de pós-moderno. Equívoco parcial, pois o pós-modernismo é uma das muitas faces do contemporâneo. É um tempo que já surge com dificuldades conceituais. Será que nos falta o distanciamento histórico suficiente para uma definição? O nosso tempo, assim como sua identidade, está em construção, em movimento, não pode ser resolvido em conceito único. Provavelmente, o que precisamos é de conceitos também em construção e em movimento.

Arnaldo Antunes, no poema "agora" (Nome, 1993), retrata a natureza fugaz do presente em único e iterativo verso: "já passou". O vídeo-poema completa a ideia de um tempo que se fragmenta (“agora outro agora”) e escorre em direção a memórias atemporais e inesperadas. Os suportes que o artista usa denotam um gesto simultaneísta. Temos a palavra, o som e a imagem agenciando a comunicação poética. Outro poema de Arnaldo, “Armazém” (Nome, 1993), que invoca a efemeridade do tempo e a perenidade do espaço diz que “o tempo todo o tempo passa”, mas “os lugares estão no lugar”. O tempo é sempre outro: rio de águas heraclitianas. O espaço se formata - contrai e descontraí - mas ainda é o mesmo.

A concepção de uma era em que a comunicação poética estaria apoiada na informática e nas diferentes possibilidades de linguagem já era prevista pelos criadores e teóricos modernistas.

Em 1926, Walter Benjamin (1995, p. 28) já previa para o futuro uma escrita-imagem, na qual os poetas seriam calígrafos. Em 1985, nas suas Seis propostas para o próximo milênio, Ítalo Calvino anunciou a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade como as qualidades fundamentais à escritura do século XXI. Por seu turno, em 1990, Octavio Paz afirmou que o poema do devir seria ouvido e lido, visto e escutado (1993, p. 132). A vidência dos modernos estava correta.

Portanto, uma contemplação mais detida sobre a poesia midiaticizada, nascida da revolução tecno-pop que viemos assistindo desde a emergência do culto à globalização das artes, faz-se necessária. E a esta contemplação denominamos Poética da Simultaneidade.

A Poética da Simultaneidade é uma proposta de abordagem à poesia desta passagem de séculos, construída a partir da convivência com a obra de Arnaldo Antunes. Embora esta poética esteja presente nas obras de vários autores brasileiros, focaremos o kit multimídia

NOME produzido por Antunes, que parece ser a ascensão da hipertextualidade na poesia pop e minimalista da virada do século e a consolidação da Poética da Simultaneidade.

A partir da noção de que a criação artística comporta em si sua própria teoria e crítica, optamos pela construção de um conceito flexível, que embora surgido da abordagem à obra, evitasse delimitar suas noções teóricas somente à poética de Arnaldo Antunes e oportunizasse sua aplicação em outros autores contemporâneos. Em procedimento descritivo, analítico, interpretativo e crítico, que teve como base as recorrências estéticas e técnicas na poesia de Antunes, chegamos ao conceito de Poética da Simultaneidade.

Esta poética é, portanto, a ponderação crítica sobre os comportamentos que dinamizam os planos de expressão e conteúdo na criação do presente, ao lançar mão de vários suportes, na intenção de efetivar a interação com o leitor. O conceito, para melhor aplicação, foi dividido em quatro categorias: simultaneidade de suportes, de traços de leitura, de traços de escritura e de formas e conteúdos. A simultaneidade de suportes é a utilização de diferentes modalidades de linguagem na confecção e veiculação das obras e denota o procedimento hipertextual na poesia contemporânea (Exemplo: o kit multimídia Nome: CD/DVD/Livro, em que temos suportes verbais, vocais e visuais a serviço da arte literária). A simultaneidade de traços de leitura é a confluência de influências estéticas sobrepostas na escritura poética dos pós-modernos e revela a atitude inter e hipertextual instalada na poesia do agora (Exemplo: o diálogo com a estética cristalizada e lisa do soneto clássico realizada na estética tridimensional e estriada do “soneto” tecno pop: imagem, movimento, samplers guturais e vozes). A simultaneidade de traços de escritura é a ocupação do mesmo espaço gráfico e sintático por diferentes vocábulos e estilos, e retrata o paradigma espacial em que o discurso poético navega preocupado em ocupar mais de um lugar ao mesmo tempo (Exemplo: “Pessoa”, sobreposição de caligrafismo, tipografismo e gramatiquismo). A simultaneidade de formas e conteúdos é a sobreposição de gêneros e temas no discurso poético contemporâneo, e demonstra os deslimes das criações literárias do agora (Exemplo: “o macaco”, que sobre põe desenho infantil, animação e insinuação conceitual e lúdica do verbete “simulacro”: parecer, não parecer, aparecer e desaparecer).

### 3. Considerações finais

A poética da simultaneidade, nesse sentido, é um conceito em movimento. A cada nova aplicação, seu repertório conceitual se diversifica, numa tentativa de não cair no lugar comum das teorias cristalizadas, que estabilizam as noções norteadoras de seus princípios, delimitando um campo de atuação. Isso, naturalmente, não elimina essas teorias, mas nos dá a oportunidade de continuar, a partir de seus alcances, um procedimento de atualização conceitual constante. É também uma renovação de repertório de aplicação desses conceitos.

No diálogo com a teoria literária reconhecida e utilizada na academia, concordando ou discordando, não nos ocorreu, em nenhum momento, construir uma teoria que conceituasse o fazer poética de nosso tempo de forma definitiva. Ao contrário, deixamos o conceito livre para atualizar-se, sem adequações forçadas, a cada abordagem à dinâmica criadora que singulariza as obras contemporâneas. Resumindo, a poética da simultaneidade é uma proposta instrumental para abordar a poesia atual, que busca o entendimento das condições de produção e recepção no ambiente virtual e material em que ela se concretiza.

Esta poética tem sido trabalhada com o objetivo de instrumentalizar o leitor, o estudante e o professor para interagirem, de maneira mais confortável e reflexiva, com a poesia experimental, midiaticizada, mas também sublime, que atualiza o discurso do homem no novo milênio. Essa instrumentalização passa necessariamente pela reflexão sobre os avanços tecno-científicos da comunicação e da informatização em nossa época, sem deixar de lado a linha evolutiva da poesia universal que vem se remoçando há milênios na busca da palavra

exata, porém avulsa. E cabe acrescentar que a poesia intersemiótica e multimidiática, com a qual estamos convivendo, pode ser um instrumento de letramento hipertextual que nos atualize na leitura e na escritura virtual.

Podemos afirmar sem receio que a multimodalidade da poesia do agora concretizou as profecias dos pensadores do alto modernismo e transformou-se no paradigma de muitos poetas contemporâneos que buscam dar nova direção à linguagem poética do nosso tempo. O contexto cibernético em que essa poesia se realiza, apesar de ser apenas uma das muitas características que dela emergem, é determinante na expressão dessa maneira poética de dramatizar sentimentos e pensamentos do homem contemporâneo.

Acreditamos que a essência do conceito está nesta exposição e nestes exemplos, porém gostaríamos de acrescentar que a Poética da Simultaneidade, enquanto instrumento de abordagem, tem sua aplicação constantemente atualizada na obra de vários autores brasileiros, os quais parecem sentir na pele a necessidade de uma arte tão simultânea quanto o olhar do século XXI.

### **Referências Bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Obras Escolhidas II. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. Trad. I. Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. Trad: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

LÉVY, Pierre. O que é virtual. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

PAZ, Octavio. A outra voz. Trad. W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_ Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

READ, Herbet. A arte do agora, agora. 2. ed. Trad: Equipe da editora. São Paulo: Perspectiva. 1991.

### **Discografia e videografia**

ANTUNES, Arnaldo. Nome. BMG 82876732302. São Paulo: 2005 (CD+DVD+Livro).

\_\_\_\_\_ O silêncio. BMG 7432139014-2. São Paulo: 1996 (CD).

CAZUZA. Exagerado. GALA (4182-2) 7891430418229. Rio de Janeiro, 1998 (CD).

## Anexos

Armazém (arnaldo antunes)



## Soneto

Arnaldo Antunes

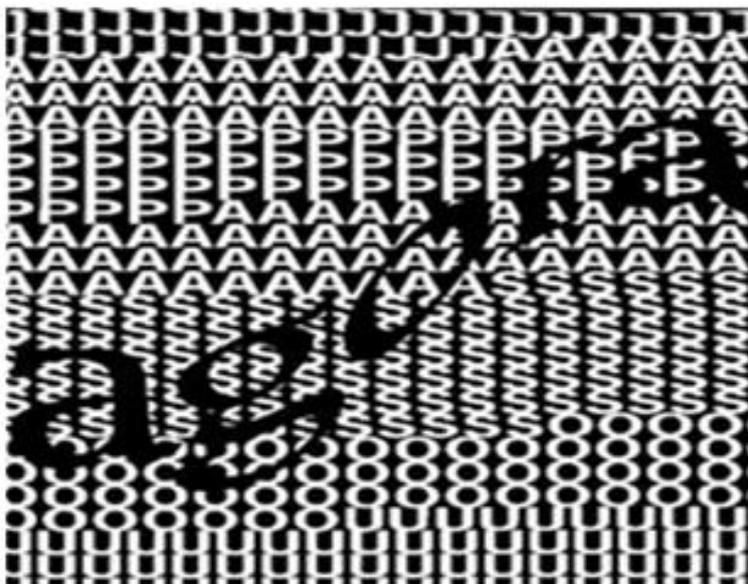
O mal estar que exala quem discorda  
 Porque não sente quase ou não entende  
 Concorda bem com o de quem assente  
 Sem romper a casca, e não acorda.

Somente se distar de estar de frente  
 Distrai a sua mente da derrota.  
 Distante como diante de uma porta  
 Destrói na letra preta o branco ausente.

A vida do sentido o incomoda -  
 Vigor de ponta a ponta da serpente  
 Que o branco ovo a cada dia lota.

Suporta, não se importa ou então mente,  
 Não compreende o que o prende à borda –  
 O ouro da palavra, um acidente.

Agora (Arnaldo Antunes)



## Pessoa

Arnaldo Antunes

Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito. Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece.

## O Macaco

Arnaldo Antunes

O macaco se parece com o homem  
 A macaca parece mulher  
 Algumas pessoas se parecem  
 Outras pessoas se parecem com outras  
 As macacas de auditório são meninas  
 As crianças parecem micos  
 Os papagaios falam o que pessoas falam  
 Mas não parecem pessoas  
 Para os cegos os papagaios parecem pessoas

O homem veio do macaco  
Mas antes o macaco veio do cavalo  
E o cavalo veio do gato  
Então o homem veio do gato  
O gato veio do coelho  
Que veio do sapo  
Que veio do lagarto  
Então o homem veio do lagarto  
O lagarto veio da borboleta  
Que veio do pássaro  
Que veio do peixe  
Pessoas se parecem com peixes  
Quando nadam  
Pessoas se parecem com peixes  
Quando olham o vazio  
Pessoas se parecem com peixes  
Quando ainda não nasceram  
Pessoas se parecem com peixes  
Quando fazem bolas de chiclete  
Macacos desaparecem  
Peixes parecem peixes  
Micróbios não aparecem  
Todos se parecem  
Pois se diferem