

SIMPÓSIO 16
ESTUDOS ESTILÍSTICOS

COORDENADORES

Guaraciaba Micheletti
(Universidade Cruzeiro do Sul / Universidade de São Paulo)

Ana Elvira Luciano Gebara
(Universidade Cruzeiro do Sul / Direito GV)

PALAVRA, DISCURSO E ESTILO: TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO EM JOÃO UBALDO RIBEIRO

Denise Salim SANTOS¹

RESUMO

Esta pesquisa volta-se para a relevância da seleção vocabular na construção do discurso do humor presente na obra literária de João Ubaldo Ribeiro. Inclui-se nessa perspectiva a exploração expressiva das palavras a que recorre o escritor para construir o discurso do humor em seus textos. A dicotomia culto - popular no uso da língua portuguesa falada no Brasil retrata implícita ou explicitamente problemas de ordem sócio-político-cultural e por isso traz na sua superfície o distanciamento causado pelas relações de poder. O escritor aproveita-se dessa circunstância para materializar distorções, selecionando palavras e expressões que identifiquem as diferentes camadas sociais pelas diferentes vozes presentes na narrativa. Privilegia-se a expressividade dos substantivos, adjetivos e verbos. A seleção lexical é vista como um elemento diferenciador e, nesta condição, constrói o humor ali presente. O embasamento teórico distribui-se em três planos, a saber i) fatos gramaticais; ii) as propostas discursivas; iii) a seleção de palavras como marca estilística de João Ubaldo Ribeiro. O embasamento teórico distribui-se entre Martins (2012), Cressot (s/d), Maingueneau (1996, 2010), Minois (2003). Depreende-se que a articulação da seleção de um vocabulário ao humor não privilegia as formações neológicas, mas aproveita-se das unidades pertencentes ao uso popular, ao uso comum ou ao uso culto para associarem-nas às intenções discursivas do escritor, atingindo os efeitos de sentido pretendidos.

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; Seleção Lexical; Discurso; João Ubaldo Ribeiro

Neste artigo privilegia-se o conceito de estilo como escolha entre alternativas de expressão, o que não significa dizer que evidenciar-se estilo como desvio da norma, conjunto de características individuais de produção ou marcas coletivas de um determinado período sejam definições rejeitadas. Dessa maneira vemos no recurso à estilística uma forma de observar um uso da linguagem que vai além de seu valor denotativo, de sua função informativa. Apenas estabelecemos tal definição como uma das possibilidades de se estudar a obra de João Ubaldo Ribeiro.

¹ Santos, Denise Salim. Universidade do Estado Do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Departamento de Língua Portuguesa (LIPO). Rua Vilela Tavares, 253, AP 701. CEP 20725-220. Rio de Janeiro/RJ. Brasil. d.salim@globo.com

A busca incessante da palavra certa, da palavra justa, aproximou-nos da produção literária de João Ubaldo Ribeiro. Em seus livros há sempre referência direta ou indireta a essa unidade de significado como elemento fundamental da existência humana. É por ela que o homem expressa sentimentos, angústias, vontades, desejos, ideias e ideais, sua maneira de ver o mundo. Segundo Martins (2012: 24) *o estilo do escritor - a sua maneira individual de expressar-se - reflete seu mundo interior, a sua vivência*, e também inclui uma visão crítica do mundo, da sociedade.

O poder plástico da palavra é apresentado por Ionne Bordelois (2005:31), ao tratar do emprego das palavras no universo da função poética da linguagem:

A palavra poética é violenta contra a palavra estabelecida - mas se trata daquela violência que aponta o Evangelho quando diz que só os violentos arrebatarão o reino. Walter Benjamin fala das marteladas necessárias ao escritor que deve forjar uma nova linguagem golpeando a contrapelo a crosta que cega a palavra desgastada pelo uso, a máscara que afoga a palavra convencional, a rigidez que asfixia a palavra burocrática. Todas essas travas são arrancadas por esse golpe de luz que, como o vento que abre a anêmona, a poesia inflige aos sepulcros branqueados das linguagens oficiais. E a palavra ressuscita chamando e chamejando novamente, recordando sua e nossa origem.

Associando o poder da palavra à artesanaria do escritor, vemos a propriedade do vocabulário empregado por João Ubaldo reconhecida por seus pares. O poeta Haroldo de Campos, em depoimento cedido à revista *Cadernos de Literatura* (1999:37), ressalta essa marca de estilo com que o escritor surpreende *por seus temas inusitados, por suas faixas vocabulares, por um tesouro vocabular que exhibe em sua obra*. Tal repertório elogiado por Campos foi sendo cultivado, certamente, pelo íntimo contato com os clássicos nacionais e universais. Na crônica *Memória de livros* (1987:151-2), João Ubaldo nos relata como foi a construção do seu universo leitor. A avó, durante as férias escolares, lhe fornecia as leituras “proibidas”. Quando retornava à casa paterna, já o esperavam as leituras compulsórias determinadas pelo pai, destinadas *a limpar os efeitos deletérios das revistas policiais*. Sobre seu convívio com a leitura, diz Ubaldo:

Sei que parece mentira e não me aborreço com quem não acreditar (quem conheceu meu pai acredita), mas a verdade é que, aos doze anos, eu já tinha lido, com efeitos às vezes surpreendentes, a maior parte da obra traduzida de Shakespeare, O elogio da loucura, As décadas de Tito Lívio. D. Quixote [...] adaptações da Divina Comédia, a *Iliada*, a *Odisséia*, vários ensaios de Montaigne, Poe, Alexandre Herculano, José de Alencar, Machado de Assis,

Monteiro Lobato, Dickens, Dostoievski, Suetônio, os Exercícios espirituais de santo Inácio de Loyola e mais não sei quantos clássicos, muitos deles resumidos, discutidos ou simplesmente lembrados em conversas inflamadas, dos quais não me esqueço e a maior parte dos quais faz parte íntima de minha vida.

À palavra também cabe nomear seres e objetos, nomeação que resulta da interação do homem com o mundo, da maneira como ele apreende a realidade que o cerca para representá-la simbolicamente, registrando seu conhecimento, estruturando-o a partir da percepção de diferenças e semelhanças, classificando-as e dela se apropriando.

Ao conjunto de palavras de uma língua gerado *por atos sucessivos de cognição da realidade e de categorização da experiência cristalizada em signos linguísticos: as palavras*, Biderman define léxico (1998:11). Como patrimônio vocabular de uma determinada língua natural, é o resultado da história dessa língua, cujos elementos herdados, assim como seus modelos categoriais, possibilitam a geração de novas unidades lexicais, novas palavras e, conseqüentemente, novos usos do já existente em função do contexto, das intenções discursivas e condições de produção do usuário.

Ainda citando Biderman (1998:13), a etapa mais primitiva do conhecimento da realidade identifica-se com a organização do léxico básico de uma língua natural, mas a ampliação progressiva do conhecimento da realidade e a conseqüente apropriação do mundo, como já foi dito, fez com que o homem desenvolvesse técnicas e construísse o conhecimento científico. Justifica-se dessa forma a necessidade constante de expansão do repertório lexical para cobrir e registrar o avanço científico e técnico que se impôs às sociedades civilizadas, intensificada também pela velocidade frenética das mudanças sociais, da comunicação, do contato com outras culturas e pela influência inequívoca dos meios de comunicação de massa.

No entanto, também é possível reativar o emprego um repertório que retrate uma outra época, uma outra circunstância histórica, social ou geográfica a partir das palavras elencadas na construção enunciativa. Valoriza-se, então a memória lexical da língua.

A possibilidade de enriquecimento constante confirma a ideia de léxico como um sistema aberto a novos acréscimos, a outras adaptações, pois à medida que muda a realidade, surge a necessidade de serem alteradas as representações que se fazem dela. Essas novas representações fixam-se no nível linguístico pelo léxico, que reflete e

refrata o modo como o grupo social vê e representa o mundo, servindo também, segundo Isquierdo (2004:11), *de mensageiro de valores pessoais e sociais que traduzem a visão de mundo do homem enquanto ser social*.

Essa ideia também está presente em Michel Foucault (1999:222) em uma de suas reflexões sobre a palavra, a história natural e as coisas:

De sorte que não teria sido possível falar, não teria havido lugar para o menor nome, se no fundo das coisas, antes de toda representação, a natureza não tivesse sido contínua. [...] As coisas e as palavras estão muito rigorosamente entrecruzadas: a natureza só se dá através do crivo das denominações, ela que, sem tais nomes, permaneceria muda e invisível, cintila ao longe por trás deles[...].

Léxico, então, deve ser compreendido como a totalidade de palavras de uma língua ou o saber interiorizado por parte dos falantes dessa língua. Estudá-lo é uma forma de resgatar a cultura dos grupos sociais, traduzindo a maneira como as sociedades percebem o mundo em que estão inseridas nas diferentes etapas de sua história e de sua constituição.

Portanto, é pertinente que se aborde aqui, como recurso estilístico, por meio da seleção vocabular, a maneira de identificar o lugar social das personagens em ação nos romances ubaldianos, em especial no que diz respeito ao romance “O feitiço da ilha do Pavão” (1997), selecionado aqui para exemplificar a exploração da camada vocabular como marca de estilo do escritor.

Genouvrier e Peytard (s/d, p.279-280) distinguem léxico de vocabulário. Para eles, o léxico é o conjunto de todas as palavras que num momento dado estão à disposição do locutor; são as palavras que ele oportunamente emprega, compreende e que constituem seu léxico individual. O vocabulário é sempre parte do léxico individual que, por sua vez, também é parte do léxico global, ponto extremo da cadeia, no qual se pode inventariar *uma soma considerável de palavras num período historicamente determinado*.

Acatar tais noções facilita entender que a seleção deste ou daquele item lexical na construção de um enunciado pode ter a influência de vários fatores sejam eles diatópicos, diastráticos ou diafásicos (idade, sexo, raça, cultura, profissão, posição social, comunidade em que vive etc) construindo a identidade desse enunciatário ou a preocupação do enunciatário em fazer-se entender, aproximar-se do enunciatário. Portanto, considerações sobre variação linguística são importantes quando se estudam as unidades lexicais como elementos de estilo.

Considerando uma mesma comunidade, é possível estabelecerem-se pelo menos duas variedades de linguagem coexistentes, desempenhando cada uma delas um papel específico: culta ou padrão - em que posicionamos a tradição- e o popular, - em que posicionamos a transgressão. Para a materialização enunciativa de cada uma delas, percebe-se um tratamento vocabular diferenciado, como não poderia deixar de ser. Em uma atividade linguageira em que se faz necessário o uso culto, o vocabulário empregado é mais variado, havendo um cuidado maior com a precisão dos significados. Quando a atividade enunciativa se presta a reproduzir o uso popular, o vocabulário tende a menor variação, os termos empregados apresentam significados menos precisos

No quadro a seguir observam-se termos encontrados no romance que marcam a variação linguística na seleção vocabular empregada pelo narrador ou pelas personagens:

Dialeto social popular vocabulário popular	Dialeto social culto vocabulário culto
emprenhar	engravidar
safadagem	libertinagem, devassidão
bucho	ventre
pelejou	insistiu
se entupindo	fartando-se
bunda	nádegas

Em enunciados de natureza popular, o palavrão, as palavras obscenas, as injúrias, os xingamentos terão trânsito mais livre. Segundo Ullman (1968:152), “*um fator que restringe la libertad de elección em la cuestión de las imágenes es la necesidad de conformarlas a la personalidad del individuo que las usa*”. E com ele concordamos quando afirma que o estilo particular de um autor se traduz muitas vezes através do estilo do narrador.

No romance *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), o apuro vocabular não é menor, ora explorando a tradição da língua, ora sendo transgressivamente elaborado. Nesse universo de ficção nada é ou não é sempre. Nem tudo é bom ou mau, exclusivamente. E as palavras, sempre inquietas sob a pena do escritor, ajustam-se ao seu dizer. Conheçamos um pouco desse trabalho com as palavras.

Tantanhengá ou Tontanhengá no parecer de alguns (FIP: 1997,59) cujo nome de batismo cristão é Balduino da Anunciação, tem a alcunha popular Galo Mau.

Muitas denominações para um ser somente. Tais referências surgem como resultado de um intenso processo de interação voluntária ou involuntária dessa personagem com os grupos sociais que a rodeiam e mostram como esse ser é percebido pelo Outro.

[...]índio tupinambá muito do péssimo no ver da maioria, homem de alto valor no ver de Iô Pepeu, rastejador mestre, doutor dos matos, amigo de todas as ervas, conhecedor de todos os bichos, íntimo de todas as árvores, velhaco como toda mascataria levantina, matreiro como oitocentos curupiras, mentiroso como um frade viajante, o mais entendido em aguardente de cana de que se tem notícia, do fabrico ao desfrute_ e a única coisa que lhe falta saber é falar direito língua batizada, mas há quem afirme que é fingimento.(FIP, p.31)

Para o amigo Iô Pepeu, ele é um “índio tupinambá”, “homem de alto valor”, “rastejador mestre”, “doutor”, “amigo e conhecedor das plantas e dos bichos”. Para algumas outras personagens, um beerrão, que vive a desfrutar da aguardente de cana que fabrica, e talvez por isso Tontongengá. Já a sociedade civilizada da época vê nele características menos honoráveis: “velhaco”, “matreiro”, “mentiroso”.

Quem nos passa tais informações é um narrador que, cumprindo seu papel de intermediador entre narrativa e leitores, busca palavras e expressões que construam o universo ficcional do romance. Cada palavra tem seu peso, sua função discursiva, sua força ideológica assim como é ela, a palavra, que marca a sua importância no desempenho das relações do homem consigo mesmo e com o mundo.

A ilha do Pavão é uma ilha-país onde não deveria haver mais lugar para desigualdades ou preconceitos de quaisquer espécies. A justiça social desempenharia a função de sustentáculo da liberdade de cada habitante da Assinalada Vila de São João Esmoler do Mar do Pavão e de outras tantas vilas que compõem esse mundo imaginário, espaço no qual a ação narrativa acontece. Olivieri-Godet (2005:119) comenta a incorporação do gênero utópico no romance ubaldiano, baseando-se na obra de Thomas More, que inaugura a utopia literária moderna:

*L'inscription de l'utopie dans le roman “O feitiço da ilha do Pavão”
produit des représentations du territoire brésilien qui vont du mythe
fondateur de < l'île fortuné > aux spéculations prophétiques d'un Brésil
< terre d'avenir >. Au mythe des terres fortunées, “ o feitiço da ilha do
Pavão” ajoute les utopies des cités parfaites por mieux exposer les tensions
entre les images réelles et les projections mythiques e utopiques du Brésil.*

Logo no primeiro capítulo, o narrador dá a conhecer a ilha nas suas características físicas e geográficas e, principalmente, a constituição das gentes que a

habitam, e aqui predomina o uso de um vocabulário requintado para descrever os hábitos comuns dos habitantes da ilha:

A Assinalada Vila de São João Esmoler do Mar do Pavão não parece evidenciar qualquer singularidade **de monta**. Observaria o visitante apressado que os **joaninos** são iguais a toda gente, ocupados em **afazeres** dos quais toda gente se ocupa. Talvez lhe cause um pequeno espanto ver como homens, mulheres e crianças, brancos e negros, **bem-postos** e pobres, diferentemente de outras terras, **abraçam o uso** de tomar banhos de mar, às vezes durante toda manhã ou mesmo todo dia, entre grandes **folguedos** e algazarras sem que **constipem** ou lhes **advenha** algum mal da **excessiva infusão em humores salsos**. Possivelmente estranhará ver negros calçando botas, **sentando-se à mesa** com brancos, **tuteando-os** com naturalidade e agindo em muitos casos como homens do melhor **estofo** e posição **financeira**, além de negras trajadas como damas e de braços dados com moços **alvos** como **príncipes do norte**.” (FIP, p.17)

Na ilha do Pavão, a palavra mostra sua força das mais diversas maneiras. Iô Pepeu passará todo o romance tentando possuir Crescência, como possui qualquer mulher da ilha, mas não consegue, pois a negra congoleza se nega a pronunciar as “palavras mágicas”, afrodisíacas, melhor dizendo, aquelas que levariam o filho de Capitão Cavalo ao gozo extremo no fim do ato sexual. Ela lhe cede o corpo, é verdade, mas não a palavra, “palavras malditas, cravadas em seu miolo tão indelevelmente, desde aquela tremenda primeira ocasião em que a negra Sansona, umas das preferidas de Capitão Cavalo e três vezes maior que Iô Pepeu, puxou-o para a esteira e, com as feições assustadoramente transfiguradas e a voz parecendo lhe sair dos peitos enormíssimos, tirou-lhe a roupa, apalpou-o todo, mordeu-lhe o pescoço, alisou-lhe a bunda e abriu diante dele as coxas poderosas gritando” (FIP: 33) as tais “palavras malditas” que o escravizariam para sempre, pois teria de ordenar que as dissessem, precisaria ouvi-las toda vez que o desejo tomasse conta de seus instintos. E por Crescência conhecer tais palavras, mas ter também o poder de não dizê-las, Iô Pepeu tornou-se servo da linda negra. Se as palavras libertam, aqui elas escravizam.

No trecho transcrito, os termos e expressões populares como “bunda”, “peitos”, “abrir as coxas”, atestam o emprego de expressões que constroem o erotismo, que também pode ser visto como uma das marcas do estilo de Ubaldo. Outros tantos termos se espriam pelo romance, marcando uma das facetas aqui consideradas: a transgressão.

As condições que cercam os atos de fala conduzem o interlocutor à percepção do jogo semântico proposto pelo locutor. A construção de um discurso transgressor pelos caminhos do erotismo é marcada pelo emprego de itens do vocabulário comum com sentido metafórico quando se refere, por exemplo às partes baixas do corpo ou fenômenos fisiológicos, produzindo efeitos grotescos, de que são exemplos:

pênis :	vergaio (vergalho) pau de bandeira baixios pau de bandeira mangalho cilindro de carne lança falo mucurango bonifrate
testículo :	zovo bago tomate cunhão
vagina:	quirica periquitona vaso dianteiro meio do mundo sítio
pelve:	baixios
ânus	rabo traseiro
latos	peido (peidar) bufa
urinar	mijar
defecar	cagar borrar-se

No fragmento a seguir, como palavrões, expressões injuriosas ou obscenas propriamente ditos, registram-se as unidades pertencentes ao vocabulário do dialeto social popular “cu”, rubricado em DH como um regionalismo e tabuísmo no Brasil e em Portugal, “puta” e “fanchão”. A artesanaria do escritor em combinar palavras desconstrói, por meio do discurso do humor, a carga negativa ou a rejeição resultante do emprego de tabuísmos que transgridem o dialeto social comum. A atenuação do sentido resulta do contraste estabelecido pelo emprego imponente da típica sintaxe lusitana e vocábulos como “santa” e “soldadesca”, representantes lexicais da tradição

da língua, e os termos chulos da fala popular. Este recurso pode ser considerado como outra marca do estilo de Ubaldo

A transgressão também se apresenta por meio de termos e expressões encontrados na voz do jabarandaia Tantanhengá contra o intendente da ilha:

- Mentira. Mentira de Dão Filipe, tendente, **filadumaégua com oitenta jumentos.**” (FIP: 37)

Ou para demonstrar desprezo pela mulher do intendente, Dona Felicidade:

[...] Isso tudo por causa de Dona Felicidade, aquela **peste** que deveria ser **faxineira do inferno**, aquela **bacurau remelenta** e **fedorenta**, do nariz de **quati**, dos dentes de **baiacu** e do **bafo de lama**. (FIP:46).

Ou ainda para desqualificar as autoridades mandatárias da ilha que frequentavam a “Cambra”:

- Desconfiado nada, tudo **burro**, tudo **safado tapado**. Índio já pensou tudo, já tá tudo aqui pensado, pensadinho. (FIP: 64)

O jabarandaia Tantanhengá, com sua fala arrevesada, é a voz que luta pela liberdade dos primeiros habitantes da ilha, os índios, reavivando na narrativa os embates entre silvícolas e colonizadores no período inicial da formação da nação brasileira. Sua fala revela os embargos na aquisição de uma nova língua, principalmente no que se refere à pronúncia das palavras, marcada por metaplasmos dos mais variados tipos. O exagero com que esse fato é apresentado ao leitor constrói expressivamente uma personagem caricatural, não exatamente pelo que diz, mas pelo modo como diz aquilo que pensa. Ainda assim, os desvios fonéticos não chegam a interferir na comunicação. Seus interlocutores, inclua-se aqui o leitor, não têm dificuldades em perceber no significante alterado os significados pretendidos. A fala de Balduíno Galo Mau assenta-se em um dos extremos quanto à seleção lexical, uma vez que seu discurso vem marcado pelo vocabulário popular.

Os textos impregnados de humor vêm forjados por situações ambíguas. Embora suscitem hilaridade, normalmente são motivados por alguma situação que irrita, inquieta a opinião pública, o que nos leva a constatar que, através do humor, tenta-se destruir a realidade que não agrada. Esses textos têm que ser construídos dentro de técnicas eficientes, uma vez que o discurso humorístico não está interessado em manter relações de significação num mesmo sistema de referência. A justaposição de planos é fonte frequente desse tipo de efeito de sentido. Até porque as palavras não têm função exclusivo de produzir um único sentido. Elas podem ser manipuladas para chegar a

esse objetivo, pois o discurso do humor sempre encontra um caminho para expor o subterrâneo, o não oficial.

Por sua vez, o levantamento vocabular realizado a partir da construção do discurso das personagens representantes da etnia branca da ilha - Borges Lustosa, Moniz de Andrade, Capitão Cavalo etc - registra a presença de itens lexicais pertencentes ao dialeto social culto, chegando a níveis da erudição. Seleccionamos, como amostragem, alguns termos encontrados na fala dessas personagens:

Adjetivos
nefana amanhada alcantilada cavilosas entanguidas ajaezadas taciturna inauditos abissais abismal ruante salsos empaladora pachorrento escancelada homiziado lancinantes arribados amalgamado torpes prosélitos naufragoso

Substantivos
entrefolhos dissipação taludes goletas ursulina caleças humores escol louçainha venefício escarneamento trasgos ditames grongas grados* falésias guisas alcoviteira mestre-escola gelosia caneiro curimã marouço repiquetes apicuns gramuás estriges hostes alcunha menear* (*) substantivo formado pelo processo de conversão

verbos
alvorotar-se encordoar surdir encafuar acossar açular enxamear avultar espraiair lampedejar tutear-se abeirar-se

Em outra passagem do romance, a habilidade escritora de Moniz Andrade é requisitada novamente. Desta vez, para a elaboração de um memorial que seria encaminhado a Capitão Cavalo na tentativa de persuadi-lo a “transformar-se numa espécie de governador tirânico, cuja missão principal seria sem dúvida alguma atender aos interesses deles e estender-lhes todo tipo de favor e privilégio” (FIP:154), segundo o ponto de vista do narrador. Ali se verifica a adequação do vocabulário à intenção discursiva, bem como à situação de uso. O memorial assim se inicia :

Ai, América Portuguesa, sol do novo mundo, gema celsa da Coroa, torrão de cabedal inexaurível, a que ponto chegaste, nesta sesmaria deslembada, em que seus princípios e ordenação se envilecem, sua gente se mesticiza e se deprava, sua autoridade não se reconhece, seus camaristas e homens bons se desprestigiam e seu elemento servil se há como Livre? Ter-se-á ao menos lenitivo para tantas aflições, poder-se-á ao menos esperar algum governo em tanto desgoverno, algu’a mão segura

a guiar os destinos da Assinalada Vila de São João Esmoler do Mar do Pavão? (FIP, p.141)

Seguindo os moldes da corte portuguesa, o reino tem sua corte trazida ao texto pelos títulos nobiliárquicos: “barões”, “viscondes”, “condes”, “marqueses”. Os símbolos do poder real também lá estão: “cetro”, “sala do trono”, “carruagem”, “cocheiro”, “sota-cocheiro”, “escudeiro”, “áulicos”, “aves”(saudação), “sólio”, “brasão”, “real mordomo”, “reposteiro”, “manto”, “reino”, “súditos”, “arautos”, significativos para marcar o léxico da tradição bem como o que materializa enunciativamente as relações de poder.

A construção do ambiente onde se passa a ação narrativa registra a seleção de termos da fauna e da flora locais. Muitos deles fazem parte do vocabulário comum e circulam com certa frequência entre os usuários da língua ou, pelo menos, não causam tanto estranhamento ao leitor. Tal seleção constrói uma paisagem tipicamente brasileira com a presença de termos da fauna e flora locais.

Tupinismos
Flora: sucupira maçaranduba jacarandá ipês jatobá carnaúba piaçava apicum oitizeiro
Fauna: guará jandaia raposas jaburu preás tatu jararacas teiús jandaia tucano cobra-cipó tamanduá sanhaço

Africanismos
Fauna: macaco (or. controv.) marimbondo calango

A presença de termos de especialidade é também observada. Pelo menos dois campos do conhecimento humano são ativados no texto pela presença de itens lexicais a eles pertencentes. Com relação aos termos de marinharia tem-se “embarcação”, “navegante”, “velas”, “cascos”, “galeota”, “batelão”, “barco”, “ancoradouro”, “atracadouro”, “proa”, “pôr a pique”, “vagalhão”, “piloto”, “maré”. Ao descrever a geografia detalhada da ilha estão presentes “praias”, “ilha”, “ponta”, “enseada”, “angra”, “baía”, “lagoa”, “laguna”, “arrecifes”, “cascatas”, “morrotes”. Ainda que no texto em análise as palavras mantenham o traço “termo de especialidade”, conforme registrado no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), a maioria delas se estendeu ao uso comum perdendo a característica de termo exclusivo, mas o respeito à terminologia se apresenta como traço de estilo do escritor, pois é recorrente não só no romance em estudo como em vários outros, inclusive nos livros infantis e juvenis também de autoria de João Ubaldo Ribeiro.

Os manuais de estilística justificam o emprego de termos estrangeiros, adaptados ou não à língua de chegada, como sendo palavras evocativas, ou seja, como uma estratégia *para dar à fala ou ao texto um toque de exotismo, quando contribui para dar autenticidade à referência a outras terras e outras gentes*, segundo Martins (2012: 108).

Vários empréstimos enriquecem o texto e trazem a influência da cultura francesa nos costumes do quilombo existente na ilha, deixando transparecer um certo bom gosto e elegância tão próprios dos franceses tais como “libré”, “peruca”, “escarpins” estes ligados à maneira de vestir; “falbalás”, “festão” ligados a vestimenta e decoração, “broquéis” e “brasão”, termos de heráldica; “carruagem” e “liteira”, meios de transporte; “quartaus”, animais de pouca estatura (a sonoridade da palavra pode sugerir sentido diverso para quem não conhece o significado); “escarlata”, “arauto”. Tais palavras se localizam na fala do rei quilombola e na fala do narrador quando este, por meio do discurso indireto, repassa ao leitor a voz do rei do quilombo ou descreve-o.

Vejamos mais algumas ocorrências:

francesismos
ruante surdir boticas bugres coragem miragem taludes oeste frotas chaminé satânicos sensações franquear frota divisa feitiço onça

espanholismos
forasteiro menear caudaloso feiticeiras forquilha penha tabaco quiçá atordoar padecimento

italianismos
piloto sentinela cascata comparsa contraforte irredutível

helenismos
prosélitos demônio falange colossal igrejas caleça meandros caribdes anarquia

germanismo
guisas

lusitanismo

capelistas
arabismos
alcouce amalgamado (amálgama) açúcar azeite

Concluindo, algumas considerações. As primeiras leituras do livro nos davam a impressão de que a transgressão vocabular seria o traço mais significativo. Iniciado, porém, o levantamento dos itens a serem analisados - substantivos, adjetivos e verbos-, percebemos que fomos iludidos. De fato as palavras transgressoras ali estavam, mas não de forma tão frequente. Constatamos, sim, que o vocabulário que marca a tradição lexical é muito mais presente, confirmando a erudição do escritor, ao mesmo tempo que é empregado para, discursivamente, delimitar as relações de poder na ilha entre os representantes da corte, de um lado, e os dominados - índios e negros escravizados. Explorando o humor, João Ubaldo critica as relações de poder. Por mais estranho que pareça, esse repertório há tanto tempo pertencente ao léxico da língua, e tão desconhecido por seus usuários, dá aos enunciados um tom de exotismo, constituindo-se numa viagem no tempo e na história da formação da língua portuguesa.

Não nos referimos aqui somente a palavras eruditas, que estas são relativamente poucas em relação ao conjunto de termos que fazem parte do léxico geral. O estranhamento, o desconhecimento de várias palavras é justificável quando deparamos com unidades muito antigas no léxico da língua, arcaísmos de fato, trazidos ao texto para atender ao tempo em que se passa a narrativa, palavras que datam do século X, XII, XIII... e que ainda são buscadas pelo escritor para serem empregadas em sua primeira acepção dicionarizada. A análise do vocabulário empregado por João Ubaldo Ribeiro no romance *O feitiço da ilha do Pavão* faz-nos concluir que o jogo vocabular incessante entre tradição e transgressão é o grande tesouro da ilha.

Creemos que o repertório aqui apresentado atinge o objetivo proposto. Podemos afirmar também que a exploração de um mosaico lexical, parcialmente apresentado, pode ser identificado em outras obras do escritor. De palavra em palavra, qual um alquimista, João Ubaldo Ribeiro constrói seus romances, deixando ao alcance do pesquisador um vasto campo de trabalho em que a tradição e a transgressão vocabular convivem harmoniosamente, pintando o quadro da identidade brasileira, pelas vozes que representam as diferentes etnias, os variados grupos sociais que habitam a Assinalada Vila de São João Esmoler da Ilha do Pavão, onde todos os dias “cumprindo

a missão que lhe foi dada desde a Criação, um grande bem-te-vi atitou energicamente, na copa de um oitizeiro do largo da Calçada” (FIP:18)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERND, Zillah; ÚTEZA, F. *O caminho do meio*. Uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

BIZZOCI, A. *Léxico e ideologia na Europa Ocidental*. São Paulo: Annablume, 1997.

BORDELOIS, I. *A palavra ameaçada*. Rio de Janeiro: Vieira Et Lent, 2005.

Cadernos de Literatura Brasileira. *João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CARVALHO, J. G. H. de. *Teoria da Linguagem*. Natureza do fenômeno lingüístico e a análise das línguas. 4ª tiragem emendada. Vol I. Coimbra: Atlântida Ed., 1979.

_____. *O erotismo na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CRESSOT, M. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa; Edições 70, 1980.

DA CAL, E. G. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina, 1978.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENOUVRIER, E.; PEYTARD, J. *Linguística e Ensino de português*. Coimbra: Almedina, [s/d]

GUIRAUD, P. *Les mots savant*. 2. ed. Vendôme: PUF, 1978.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MARTINS, N. S. *Introdução da estilística*. 3 ed. rev e aum. São Paulo: EDUSP, 2012.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

OLIVIERI-GODET, R. *João Ubaldo Ribeiro: Littérature brésilienne et constructions identitaires*. Rennes: PUR, 2005.

RIBEIRO, J. U. *O feitiço da ilha do Pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____ Um brasileiro em Berlim. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ULLMANN, S. *Lenguage Y estilo*. Madri: Aguillar, 1968.

DIÁLOGOS INTERCULTURAIS ENTRE OS IRMÃOS GRIMM E CHICO BUARQUE: REVISITANDO NARRATIVAS INFANTIS CLÁSSICAS

Cristiane SCHMIDT²

RESUMO

O ato de narrar histórias e de recriar o mundo pela fantasia, assim como discorrer sobre a condição humana, são dimensões essenciais das histórias destinadas ao universo infantil. A leitura, a análise e a produção de narrativas infantis em ambientes educativos auxiliam no desenvolvimento cognitivo, social e emocional das crianças-leitoras. Assim, a abordagem dialógica e interativa de textos tem sido tema de vários debates nos estudos literários, linguísticos e, de forma geral, na área da educação. A partir do exposto, discuto, inicialmente, conceitos atrelados à concepção dialógica da linguagem a partir dos postulados teóricos de Mikhail Bakhtin (1997) e de estudiosos da perspectiva bakhtiniana no contexto nacional (Faraco, 2001; Brait, 2005). Para tanto, o objetivo desta investigação consiste em propor um diálogo entre as narrativas infantis “*Os Músicos de Bremen*” (1812) dos Irmãos Grimm e “*Os Saltimbancos*” de Chico Buarque (1977). Nesse sentido, apresento uma abordagem contextualizada dessas histórias, procurando resgatar a origem dos contos de fadas e a sua consolidação no contexto medieval. A metodologia adotada consiste numa abordagem qualitativa, a partir de análise da temática do conto e da fábula – objetos deste estudo - procurando destacar as semelhanças e diferenças, bem como as representações sociais, políticas e culturais presentes nessas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Letramento Literário; Conto e Fábula; Interculturalidade.

1. Introdução

As narrativas infantis, em especial os Contos de Fadas, apesar de sofrerem modificações e adaptações mesmo sob influência de diversas culturas e épocas, preservaram seu conteúdo principal. Enquanto legado cultural, traduzem-se numa possibilidade de manter viva a história do povo.

² UNIOESTE, Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Doutorado; endereço para correspondência: 79823-420, Dourados-MS, Brasil; endereço eletrônico: cris_lehrerin@hotmail.com.

Elas também se qualificam como recurso pedagógico e linguístico significativo, pois a interlocução com obras (literárias ou não) requerem a construção de sentidos mediante o diálogo e respectiva atitude responsiva e, sobretudo, oportunizam a compreensão de mundo, com seus problemas e possíveis soluções.

A partir do exposto, a escolha da temática procede do interesse pela perspectiva bakhtiniana no campo dos Estudos da Linguagem e pelos Contos de Fadas, bem como da vivência enquanto professora e colaboradora do processo formativo de professores de línguas.

Dessa forma, procura-se apresentar possíveis diálogos entre o gênero Conto de Fadas “*Os Músicos de Bremen*” dos Irmãos Grimm e o gênero fábula musical “*Os Saltimbancos*” de Chico Buarque, apontando aspectos que estabelecem o dialogismo entre esses enunciados, considerando seu caráter atemporal e pertinência nas práticas pedagógicas.

2. Dialogismo e Relações Dialógicas: tentando conceituar

As palavras de Carlos A. Faraco (2001) - um dos estudiosos de Mikhail Bakhtin no contexto nacional - definem com propriedade a complexidade e o desafio intelectual que representa o contato inicial com as leituras, os estudos, enfim, com o pensamento bakhtiniano. Segundo Faraco, a dificuldade reside não no fato de Bakhtin ser um autor hermético, mas decorre do fato de ele “operar com uma forma de pensar que se afasta radicalmente dos paradigmas hegemônicos no mundo acadêmico que estuda realidades humanas” (Faraco, 2001: 113).

Como crítico às concepções de linguagem denominadas por Bakhtin de ‘subjativismo idealista’ (concepção pautada em Humboldt) e de ‘objetivo abstrato’ (com base no estruturalismo saussuriano), Bakhtin opôs a tal monotonia monológica, uma visão de sujeito, de linguagem, de mundo e de discurso pluralista, polifônico e inconcluso. No entendimento de Faraco (2001), cabe à genialidade desse teórico a concepção da linguagem numa dimensão criativa, dinâmica, mutável, heterogênea e em constante adaptação à realidade sociointeracional.

Esse radicalismo tem relação com o olhar abrangente de Bakhtin acerca da linguagem, do homem e da cultura, no sentido de compreender esses conceitos na perspectiva da globalidade e da interação social. Ou seja, deve-se compreender o

homem como alguém que se constitui na e pela interação verbal (Faraco, 2001). Podemos, dessa forma, depreender que o sujeito, ao passo em que vai se constituindo mediado pela linguagem na interação social com o(s) outro(s), tenha no dialogismo sua força motriz.

Outra divulgadora notável do pensamento de Bakhtin, a pesquisadora Beth Brait (2001), reafirma que o dialogismo - a natureza dialógica da linguagem – constitui-se como conceito central dos estudos desse pensador russo. Segundo essa autora, “o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos” (Brait, 2005: 95). Nas próprias palavras de Bakhtin (2003[1979]), todo enunciado é de natureza dialógica, dessa forma, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem.

Além disso, o dialogismo pauta-se no princípio da alteridade, pois reconhece a existência do outro, de outras vozes na constituição de determinado texto, visto que “o sujeito falante elabora suas enunciações em virtude da relação – real ou virtual – que mantém com o(s) parceiro(s) da interação” (Francelino, 2004: 24-5).

O dialogismo pressupõe a existência de uma interação permanente entre os participantes do diálogo, ou seja, o sujeito, ao mesmo tempo que negocia com seu interlocutor, recebe influências deste. Trata-se do princípio básico, que pressupõe a contra-palavra, a qual nem sempre ocorre de forma harmoniosa, mas também depreende o confronto, o desencontro.

O enunciado, como totalidade discursiva, é constituído num determinado contexto social e histórico, no entanto ele não deixa de estabelecer vínculos com outros enunciados e discursos, sendo permeado por diversas vozes alheias - as vozes constituídas pelos outros e dos quais nos servimos como novos temas/discursos.

Conforme Bakhtin (2003), tudo (reportando-se, especificamente ao campo da linguagem) que é criado se traduz num reflexo, numa expressão de algo já existente, de algo produzido anteriormente. Quer dizer, algum tema ou enunciado criado é sempre recriado a partir de algo dado, do que está posto; o que não impede que o dado seja reconstruído, reformulado, se transformando num novo e singular. Ou seja, cada enunciado compreende um elo da cadeia muito complexo de outros enunciados.

Da mesma forma, Silveira, Rohling e Rodrigues destacam que os enunciados “nascem de outros enunciados já-ditos (explícitos ou não) e buscam a reação-resposta ativa dos outros (sempre falamos/escrevemos para um outro) [...]” (Silveira; Rohling; Rodrigues, 2012: 22).

Nesse sentido, de acordo com Francelino, trata-se de uma das noções do dialogismo, o fato de haver relação entre os enunciados e os discursos, pois que “a palavra está sempre relacionada com o que já foi dito e com o que ainda há de vir” (Francelino, 2004: 25), assim como a palavra, o enunciado mantém relação dialógica constante, numa espécie de teia dialógica, com o ‘grande diálogo social’. Todo enunciado/discurso está necessariamente em relação dialógica, uma vez que tem sua origem em outros enunciados (explicitados ou não), assim como se dirigem para o outro (fala-se ou escreve-se para outrem).

De acordo com Bakhtin (2010), qualquer relação no campo da linguagem e do texto efetuado a partir de elementos extralinguísticos, requer abordagens históricas de fatos e fontes, ou seja, todo discurso mantém contato com outras réplicas do chamado diálogo social, estão, assim, permeadas por vozes de outros – as vozes alheias. Nesse sentido, procura-se compreender o texto mediante a perspectiva e a intenção do locutor que é responsável pela compreensão de outrem. “Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. [...] A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam” (Bakhtin, 2010: 209).

Da mesma forma, o ato de citar o discurso alheio, implica da parte do sujeito ao fazê-lo, a necessária reflexão, julgamento e avaliação. Em outras palavras, fazer uso do pensamento/da fala do outro não é uma atividade neutra, mas decorre da consciência e de uma escolha ideológica do locutor.

Nesse sentido, toda compreensão de um enunciado implica uma atitude responsiva da parte do interlocutor, ou seja, o leitor/ouvinte, ao se apropriar de um determinado enunciado, se posiciona em relação a ele, por meio de atitudes distintas: concordar, adaptar, acrescentar, retirar informações, aprofundar, opor-se, etc.

Trata-se de outro aspecto do dialogismo - o princípio da responsividade (Bakhtin, 2003[1979]), que consiste numa resposta ativa, numa reação por parte do destinatário. Essa perspectiva contrapõe-se ao modelo de comunicação pautado na teoria da informação de base mecanicista, em que os protagonistas do processo comunicativo, restringem-se à troca de informações e, no qual, de um lado (o locutor) encontra-se na qualidade de participante ativo e no outro lado, o receptor, tem uma posição passiva.

Nesse processo de retomada do discurso, o locutor estabelece uma interação dinâmica entre o discurso transmitido e o que se transmite, passando a criar uma nova enunciação. Nas palavras de Ramos, “reportar não significa apenas repetir, mas

também estabelecer uma relação entre o discurso que reporta e o discurso reportado; uma forma de interação dinâmica dessas duas dimensões” (Ramos, 2010: 6). Para essa autora, trata-se de um processo natural, pois que constantemente fazemos citações, referências às palavras e ao discurso do outro, e o fazemos mediante (re)considerações e transformações.

Conforme Bakhtin (2010), cada enunciado é um ato histórico e irrepetível, assim como o discurso só existe num complexo sistema de diálogos (relações dialógicas), que nunca se interrompem. Ou seja, o enunciado mantém diálogo com outros enunciados, anteriores e posteriores a ele, remetendo, assim, a discursos alheios.

O que efetivamente identifica um enunciado é aquilo que esse enunciado diz, num determinado contexto para um determinado locutor, nas condições específicas em que ele é produzido e recebido. Segundo Bakhtin (2010), o que é repetível é a materialidade linguística, pertencente ao plano da língua. A palavra (em um enunciado) sendo dotada de uma dimensão verbal e outra extraverbal e determinada pela situação específica de interação, pelo contexto em que se insere, não é tida como repetível, na perspectiva bakhtiniana. Dessa forma, não se pode repetir a situação que confere a essa mesma palavra significações tão distintas em cada um dos enunciados, enfim, nos discursos.

3. Conto de Fadas: aspectos contextuais

É comumente complexo delimitar a origem dos contos de fadas, ou seja, precisar quando e onde essas narrativas surgiram. No entanto, sua gênese está na transmissão oral, na narrativa, ou precisamente, no contar uma história. Conforme Soriano (2009) contos consistem em relatos orais de povos primitivos, cuja função era repassar às gerações futuras suas experiências, feitos extraordinários, aprendizados e mistérios. Era uma maneira “de o narrador manter viva, através da palavra, sua história na mente de seu povo” (Soriano, 2009: 22).

A contação de narrativas remete a imagem de pessoas sentadas em círculo, numa grande roda, na qual há a ideia de interação e de totalidade; não há delimitações definidas do início ou fim, nem de posições hierárquicas. Assim, todos que participam da contação de histórias são convidados ao diálogo, à audição e ao compartilhamento

das vivências, saberes, enfim, a narrar suas histórias. A partir do relato oral, tais narrativas foram registradas na modalidade escrita - o que foi fundamental para que os contos adquirissem caráter literário.

Elas foram deixando rastros nas diversas localidades por onde passaram e sofreram modificações de acordo com a cultura de uma determinada localidade e com o tempo, mas preservaram seu conteúdo principal (Benjamin, 1994). É o caso dos famosos contistas alemães, conhecidos como os Irmãos Grimm.

Os Irmãos Grimm (Jacob, 1785-1863 e Wilhelm, 1786-1859) nasceram na cidade de Hanau, na Alemanha. Eles foram filólogos, críticos, folcloristas, contistas e escritores no século XVIII e contribuíram de forma significativa para a língua e cultura alemã com a compilação, não só de inúmeros contos, como também mediante a publicação de um dicionário e uma gramática da língua alemã.

Conforme Barbosa (2009) entre os anos 1807-1814, os Irmãos Grimm recolheram contos baseados em tradições populares do seu país, ouvindo pessoas que viviam e trabalhavam nas aldeias e vilarejos nas proximidades de Kassel, na Alemanha. Esses filólogos embrenhavam-se nas aldeias para ouvir e transcrever tais relatos, sendo que procuraram registrar com fidelidade tais narrativas.

Nesse sentido, os objetivos daquela coleta consistiam em fazer o levantamento de elementos da língua alemã e preservar aspectos folclóricos e culturais germânicos, mediante seu registro numa obra de expressão da identidade nacional. Para tanto, no ano de 1812 eles publicaram a primeira coletânea de contos de fadas - os chamados *Märchen*³, no livro intitulado “*Contos da Criança e do Lar*”, contendo 86 narrativas e o segundo volume foi publicado em 1815, com 70 histórias.

Conforme Coelho (1991) os contos de fadas consistem em narrativas curtas, em que um herói ou heroína parte de uma problemática existencial vinculado à realidade (como estado de penúria, carência afetiva ou conflito familiar), sendo desafiado por um ser malévolo (bruxa, fantasma, gigante), assim como precisa enfrentar diversos obstáculos, para, ao final, triunfar contra o mal. O enredo dessas narrativas, sempre contém elementos mágicos, encantados (fadas, anões, animais falantes), assim como

3 Entre os contos alemães mais famosos da coletânea destacam-se “João e Maria”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Rapunzel”, “A Bela Adormecida”, “A Gata Borralheira”, “Os músicos de Bremen”, “Cinderela”, “Gato de Botas” e “Branca de Neve e os Sete Anões”. Diversos contos dos Irmãos Grimm foram traduzidos em muitos idiomas; assim como alguns desses foram apresentados nas telas do cinema, sendo reconhecidos como celebridade mundial.

personagens típicos como reis, rainhas, princesas e príncipes, os quais convivem no mesmo ambiente.

Tais contos originaram-se da tradição popular, especificamente de segmentos sociais do contexto medieval, cuja vida era triste e dura como as crueldades das histórias que criaram. Para Barbosa,

[...] essas narrativas não eram direcionadas apenas ao público infantil, mas serviam também para divertir os adultos, uma forma de alerta das classes populares, no sentido de que esses contos expunham as condições reais nas quais a grande parcela da população vivia. Ódio, inveja, e conflitos de interesses ferviam na sociedade camponesa. A aldeia não era uma comunidade feliz e harmoniosa. Uma luta pela sobrevivência, e sobreviver significava manter-se acima da linha que separava pobres de indigentes. A vida era uma luta inexorável contra morte (Barbosa, 2009: 12).

O registro dos contos de fadas ocorre, em sua maioria, numa época de transição do contexto medieval para o moderno. Nesse interm, a classe burguesa foi se consolidando e, por conseguinte, seus perspectivos valores, quais sejam: a valorização da infância, e da família como instituição privada. Ariès (1981), em suas pesquisadas sobre a construção dos sentimentos de infância (paparicação/apego; fragilidade/inocência) e do conceito de infância (até então a criança era concebida como adulto em miniatura, não havia distinção entre o mundo adulto e o mundo infantil), destaca um notável sincronismo entre o nascimento da classe social burguesa e o advento da Idade Moderna, pois que ambas nasceram no fim do século XVII.

No entendimento de Fortes (1996) nessa época ocorre uma mudança socioeconômica e cultural, ou seja, a partir da metade do século XVII, há uma mudança de atitude com relação à criança e à estrutura familiar, ao passo em que os escritos desse momento histórico começam a enaltecer a criança e a diferenciá-la do adulto.

A autora (Fortes, 1996) ressalta que na família nuclear burguesa, o filho passa a ser visto como centro, o herdeiro e o projeto de futuro, e, dessa forma, objeto de todas as formas de investimentos, tais como afetivo, econômico e, sobretudo, educativo. Isso justifica o cuidado com a escolha dos materiais culturais, em especial - do livro literário.

Inicia-se, no contexto moderno, uma valorização para com o comportamento recatado, o pudor com o próprio corpo, a reserva na linguagem e o controle sobre a convivência, as diversões e até sobre a leitura recomendada para o público infantil

(Ariès, 1981). A partir dessa época, a intenção está em oferecer aos pequenos textos considerados adequados a sua compreensão, experiência de mundo e formação.

Assim, os contos de fadas, no caso as obras dos Irmãos Grimm, são significativos e encantam gerações com temáticas que remetem ao contexto medieval. Estabelecendo novas relações dialógicas, esse gênero continua fazendo sucesso na contemporaneidade, sendo considerado acervo literário e cultural de renome universal.

4. “Os Músicos de Bremen” e “Os Saltimbancos”: perspectiva do dialogismo

Machado (2010), abordando a temática dos gêneros discursivos, como esferas de usos da linguagem, reitera que essa proposta desenvolvida por Bakhtin decorre do entendimento do dialogismo como processo comunicativo, ou precisamente, um processo de interação ativa.

Conforme Bakhtin (2003[1979]: 280), “cada campo de utilização da linguagem elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*”.

Nessa perspectiva, os gêneros discursivos são definidos por apresentarem três dimensões constitutivas, a saber:

- (i) o conteúdo temático, que consiste no objeto de discurso dizível por meio do gênero;
- (ii) o estilo, que diz respeito à seleção de recursos gramaticais, lexicais e fraseológicos;
- (iii) a construção composicional, que se refere à seleção de procedimentos composicionais para a organização verificada na estrutura dos textos pertencentes a um determinado gênero (Campos; Ribeiro, 2013).

Esses elementos fundem-se “indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (Bakhtin, 2003[1979]: 280).

Ainda em relação à dimensão temporal e cultural dos gêneros, Machado discorre,

O gênero, na teoria do dialogismo, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como ‘memória criativa’ onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas

significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço (Machado, 2010: 159).

Em se tratando do conto “*Os músicos de Bremen*” o enredo aborda a trajetória similar de quatro animais domésticos - o burro, o cachorro, o gato e o galo - ao não servirem mais para as tarefas de trabalho, eram maltratados e seriam abandonados pelos seus donos. Como os bichos estavam em idade avançada, não podendo mais servir aos seus respectivos proprietários, seriam ‘descartados’.

Dessa forma, resolvem sair em busca de um sonho comum: serem músicos na cidade de Bremen e encontrar a felicidade. Para tanto, acabaram de hospedando numa casa, na qual havia ladrões. No entanto, ao final da narrativa, os animais, já então amigos conseguem afugentar o vilões e acabam se instalando nessa residência, onde faziam suas músicas e viviam despreocupados.

Figura 1 - Estátua dos “Músicos de Bremen”⁴



Fonte: <http://euterpedespedacada.blogspot.com.br/2012/08/os-saltimbancos.html>

4 Em homenagem ao Conto dos Irmãos Grimm, foi erguida no ano de 1951 uma estátua de bronze de 2 metros de altura, ao lado da Câmara Municipal na cidade de Bremen, localizada na região Norte da Alemanha. Desde essa época recebe, anualmente, diversos visitantes que rememoram o legado cultural germânico.

Esses personagens representam os diferentes segmentos sociais do povo, ao passo em que os proprietários dos animais simbolizam os senhores feudais, ou seja, os proprietários das terras na Idade Média. Por isso, o projeto de irem para a cidade de Bremen, a fim de tornarem-se músicos e buscarem a liberdade, pois Bremen nessa época era livre, não existia o sistema feudalismo, nem relação de vassalagem. Nessa nova moradia os servos - no caso os quatro animais - almejavam desvincular-se dos rígidos deveres e do regime de servidão que tinham para com seus senhores (Petitat, 1995).

Em relação à obra intitulada “*Os Saltimbancos*” - uma fábula musical inspirada no conto popular “*Os Músicos de Bremen*” – “cujo texto original é do italiano Sérgio Bardotti, marca a incursão de Chico Buarque no universo infantil. “Os Saltimbancos” não está restrito ao mundo pueril, pois seus temas são extremamente politizados.” (Wanderley, 2007: 9). Esse novo texto, datado no ano de 1977, sendo uma recriação a partir do texto já dado, narra também a história de quatro animais - agora um jumento, um cachorro, uma gata e uma galinha – que, em decorrência dos maus tratos de seus donos, abandonam os mesmos.

O contexto de produção, que consta como fator de orientação e, por conseguinte, determina o gênero em questão, - fábula feita por Chico Buarque -, refere-se ao período de Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), durante o qual o poder político estava sob o controle dos militares. De forma geral, a ditadura militar brasileira teve como características centrais, - as quais interessam para a presente discussão - a censura aos meios de comunicação e à elite cultural (músicos, atores, artistas plásticos), assim como a repressão aos movimentos sociais e de oposição, mediante uso de métodos violentos, inclusive a tortura.

Vale destacar que Chico Buarque - nome artístico de Francisco Buarque de Holanda - é um músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, iniciou sua carreira na década de 1960, e devido à crescente repressão do governo militar no Brasil, é exilado para a Itália. Após seu retorno à terra natal, Chico engaja-se na luta pela democratização, tornando-se um dos artistas mais ativos contra o regime político ditatorial vigente.

Na sua trajetória como compositor, Chico Buarque reuniu uma vasta obra, que engloba a música, a dramaturgia e a literatura, sendo que é possível apreender seu viés político, sobretudo em “Calabar”; “Gota’ D’ água”; “Os Saltimbancos”; e “Ópera do Malandro”, todas datadas nos anos de 1970 (Wanderley, 2007).

Muitos artistas, como foi o caso de Chico, não puderam, dessa forma, se expressar livremente, e sofreram diversas punições, dentre as quais, o exílio. Como forma de ‘burlar’ a ordem vigente, os intelectuais e artistas utilizavam-se de **recursos estéticos e estilísticos para expressassem as suas opiniões, angústias e, principalmente, seu posicionamento contrário ao regime ditatorial.**

No que se refere à construção composicional desse gênero, a fábula é concebida como uma narrativa curta e de fácil assimilação cujo objetivo é transmitir determinada moralidade. Ela apresenta uma natureza simbólica, pois as personagens são, em sua maioria, animais com características semelhantes às dos seres humanos (Silva; Moreira, 2012).

Conforme Wanderley, reportando-se à fábula de Chico

O tema central é a solidariedade, apreensível a qualquer criança. Talvez o conteúdo político não seja facilmente percebido por elas e também pode não ser este o objetivo dos autores. A crítica política é feita de forma alegórica. Os animais – gato, galinha, cachorro e jumento – metaforizam os operários que tentam fugir do sistema assalariado de exploração para fundarem uma comunidade baseada na colaboração mútua (Wanderley, 2007: 9).

Considerado o exposto, pode-se inferir que o conto “*Os Músicos de Bremen*” e a fábula “*Os Saltimbancos*”, embora sejam de épocas e de contextos históricos distintos (a circulação desses textos está intimamente relacionada ao contexto de produção dos mesmos, ou seja, às condições específicas em que ambos foram produzidos) e apresentem gêneros distintos, reportam-se às temáticas semelhantes.

Especificamente, no que se refere ao conteúdo temático desses gêneros literários, identifica-se uma aproximação, pois em ambos os enunciados, a exploração, a repressão, a solidariedade e a busca pela liberdade, encontram-se no cerne dessas obras.

Em decorrência das condições de produção, em que não se podia expor, nem problematizar determinados temas de cunho socioeconômico e/ou político, os personagens centrais desses enunciados - os animais criados pelos contistas e pelo músico - acabam se figurando como porta-vozes, embora de forma ‘velada’, contra o regime feudal e o militar.

Dessa forma, as obras podem ser consideradas alegorias que retratam e criticam a relação de dependência entre proprietários/detentores dos meios de produção e os trabalhadores. Na sociedade medieval, tal relação equivalia aos nobres/aos senhores

feudais e seus vassallos; já na sociedade capitalista, tem-se o patronato e o proletariado. Elas representam de forma simbólica os acontecimentos sociais, políticos e econômicos dessas épocas.

Outro aspecto relacionado ao conteúdo temático desses enunciados, está em problematizar os modelos socioeconômicos e respectivos tratamento com trabalhadores mais velhos, considerados, em sua maioria, improdutivos. Conforme a pesquisadora brasileira Bosi (1994), há rejeição para com o velho, sendo que, na medida que ele perde sua força de trabalho, não é considerado produtor nem reproduzidor. “O velho não participa da produção, não faz nada: deve ser tutelado como um menor” (Bosi, 1994: 77).

A sociedade capitalista construiu uma imagem negativa do velho em oposição à cultura dos valores da inovação, da produtividade e do consumo. Ser velho implica, muitas vezes, em ser considerado feio, doente, segregado e afastado de suas funções responsáveis e produtivas. Isso apesar de se evidenciar de forma explícita no conto (os quatro animais estão velhos e não produzem mais), também aparece de forma indireta na fábula, sobretudo com relação ao jumento.

Nesse sentido, o dialogismo está evidenciado de forma explícita entre os dois textos, sobretudo, no que se refere à intencionalidade dos autores, já que ambos criticam o contexto socioeconômico e político vigente. Esses gêneros discursivos, o conto e a fábula, apresentam respectivas especificidades quanto ao estilo e à construção composicional, sendo que, quanto ao conteúdo temático, se percebe uma aproximação, precisamente, o estabelecimento de relações dialógicas entre os dois textos literários.

Assim, podem-se perceber marcas do dialogismo entre os enunciados abordadas, como também inferir que os temas debatidos nos mesmos não se encontram totalmente superados, ao contrário, ainda são atuais e pertinentes.

Nota-se, portanto, o estabelecimento de relações dialógicas entre o conto e a fábula, mesmo sendo constituídos em contextos socioculturais e históricos muito distintos, eles não deixam de estabelecer vínculos e apresentam, portanto, aspectos convergentes.

5. Considerações Finais

Apesar do caráter ideológico das narrativas infantis, elas são obras que despertam a imaginação, a fantasia e aguçam o interesse e o prazer pela leitura; logo

atendem ao caráter de fruição e cumprem uma das funções do texto literário. Ao mesmo tempo, elas cumprem outro papel social - o caráter pedagógico, uma vez que podem ser objetos de reflexão, com vistas à formação da consciência crítica dos pequenos leitores.

Vale destacar que, apesar de serem consideradas obras infantis, não se limitam exclusivamente ao universo infantil. Elas podem ser apreciadas e assimiladas pelo público adulto ou outra faixa etária, já que a discussão tem como referenciais o contexto e, sobretudo, devem ser objeto de leitura e investigação na formação de professores de línguas e na prática pedagógica.

Trata-se da possibilidade de se exercer responsividade ao enunciado em diferentes épocas, e por diferentes faixas etárias de interlocutores. Ou seja, os leitores e/ouvintes desses enunciados são sujeitos constituídos em momentos históricos distintos e, mediante seu conhecimento de mundo e de valores, geram atitudes responsivas distintas para com os enunciados, conforme sugere a perspectiva teórica bakhtiniana.

Segundo Bettelheim (1980), é fundamental que os adultos, pais e professores narrem histórias para as crianças, o que possibilita uma maior aproximação afetiva. Assim, procura-se entrar no jogo infantil, respeitando o raciocínio mágico dessa faixa etária. Da mesma forma, Góes (1991) reitera a importância da inserção dos livros o mais cedo possível, sendo mediado pelo diálogo, contato mãe – filho, pela história contada, pelo livro ao alcance da criança, como qualquer brinquedo costuma ficar.

As obras “*Os músicos de Bremen*” e “*Os Saltimbancos*” – objetos desse estudo - continuam tendo pertinência temática para o contexto sociopolítico e cultural. Se tais narrativas trazem uma mensagem relevante para a realidade contemporânea, mesmo com tantas transformações na sociedade, nas relações de trabalho e na política, é pelo caráter universal e atemporal que somente obras literárias clássicas possuem. Por isso, devem sempre ser revisitadas!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. 1981. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

BAKHTIN, Mikhail. 2003[1979]. O problema do texto na Linguística, na Filologia e me outras Ciências Humanas. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes. p. 307-335.

_____. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 207-2011.

BARBOSA, Ângela Márcia Damasceno Teixeira. 2009. Antigos contos, novas histórias na literatura infantil brasileira. *Revista Travessias*, Cascavel, PR, UNIOESTE, v. 3, n. 3, p. 11-22.

BENJAMIN, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

BRAIT, Beth. 2001. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos A.; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR. p. 113-126.

_____. 2005. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp. p. 87-98.

BOSI, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia da Letras.

BUARQUE, Chico. 2009. *Os Saltimbancos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

CAMPOS, Claudia Mendes; RIBEIRO, Josélia. 2013. Gêneros. In: COSTA, Iara Bemquerer; FOLTRAN, Maria José (Orgs.). *A tessitura da escrita*. São Paulo: Contexto. p. 23-44.

COELHO, Nelly Novaes. 1991. *O Conto de Fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: Editora Ática.

FARACO, Carlos Alberto. 2001. O Dialogismo como chave de uma Antropologia Filosófica. In: FARACO, Carlos A.; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR. p. 113-126.

FORTES, Rita Felix. 1996. Do objeto ao sujeito, Chapeuzinho muda de cor. In: ZANCHET, Maria, FORTES, Rita, LOTTERMNANN, Clarice: *Tradição, estética e palavra na Literatura Infante - Juvenil*. Cascavel: Editora UNIOESTE.

FRANCELINO, Pedro Farias. 2004. *A dimensão dialógica e socioaxiológica do discurso reportado em Bakhtin*. Revista da Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, UFPB, v. 6, n. 2/1. p. 23-30.

GÓES, Lúcia Pimentel. 1991. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira.

MACHADO, Irene. 2010. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto. p. 151-166.

PETITAT, André. 1995. Um panorama dos sistemas de formação na Europa Medieval. Porto Alegre: Artes Médicas.

RAMOS, Fátima Maria Elias. Uma leitura do discurso do outro nos estudos da linguagem. *Revista da GELNE*, Piauí, v. 1, n. 12, p. 1-10, 2010.

SILVA, Liana M. Fonseca da; MOREIRA, Vladimir. 2012. Fabulando de Esopo a Millôr. In: *O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense*. Curitiba, PR, v. 1. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012> Acesso em: 25 jun. 2014.

SILVEIRA, Ana Paula K. da; ROHLING, Nívea; RODRIGUES, Rosângela Hammes. 2012. *A análise dialógica dos gêneros do discurso e os estudos de letramento: glossário para leitores iniciantes*. Florianópolis: DIOESC. p. 21-22.

SORIANO, Mônica Elizabete Amaral. 2009. Contos de Fadas e Identidade Infantil. São Gonçalo: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009, 84f. Monografia (Licenciatura em Pedagogia) - Faculdade de Formação de Professores, Curso de Pedagogia, UERJ, São Gonçalo – RJ.