



21753903

Desenredos

www.
uma revista de cultura e literatura

edição impressa 2

38



Desenredos

www.desenredos.com.br

ano XIV - número 38

edição impressa 2

janeiro 2022

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

capa, ilustrações

Laís Romero

programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Fábio Galera

Fabrcio Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Laís de Sousa Romero

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Roselany de Holanda Duarte

Sebastião Edson Macedo

colaboradores

Albano Dalla Pria

Daniel Glaydson Ribeiro

Italo Gabriel Vieira da Rocha

Julliany Cristina de Oliveira Campos Brito

Kátia Surreal

Laís Romero

Maura Ferreira Fischer

Patrícia Chaves Dourado

Rodrigo da Costa Araujo

Romério Rodrigues

Vanessa Pansani Viana

Verônica Filíppovna

Wellington Freire Machado

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

Índice



POESIA

TRECHOS PARA RIDÍCULAS

MENSAGENS DE AMOR | **Laís Romero** | 5

EM 1600, JATO E MÁCULA | **Romério Rodrigues** | 10

PROSA

O MURO QUE NOS DIVIDE | **Kátia Surreal** | 13

OS BRINCOS | **Maura Ferreira Fischer** | 20

RESENHA

PARTITURA DE VERSOS EM FUGA | 23

Verônica Filíppovna

ENSAIO

LER A LITERATURA A PARTIR

DA TEORIA GERAL DOS CAMPOS

A contribuição de Pierre Bourdieu para os estudos literários | 28

Wellington Freire Machado

A IMAGEM DA PALAVRA EM ANA HATHERLY | 65

Rodrigo da Costa Araujo

ARTIGO ACADÊMICO

DOM QUIXOTE DE LA MANCHA NA COVA DE MONTESINOS

Uma leitura mítico-literária | 80

Vanessa Pansani Viana

CALOU-SE PARA NÃO ESTRAGAR FORÇA

Língua de fora, língua de dentro

& consciência (da opressão) em *Vidas Secas* | 115

Daniel Glaydson Ribeiro

Patrícia Chaves Dourado

O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA COMO IDENTIDADE

CULTURAL E MUSICAL NORDESTINA | 144

Italo Gabriel Vieira da Rocha

OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO

O papel da construção linguística “mais do que” | 180

Julliany Cristina de Oliveira Campos Brito

Albano Dalla Pria

POESIA

TRECHOS PARA RIDÍCULAS MENSAGENS DE AMOR

Laís Romero

I
37 minutos juntos
Já me redeslumbrei oitenta vezes
Nos teus dentes em sorriso





II
Uma história patética
E você trabalhando intenso
Em desavarias dedicadas

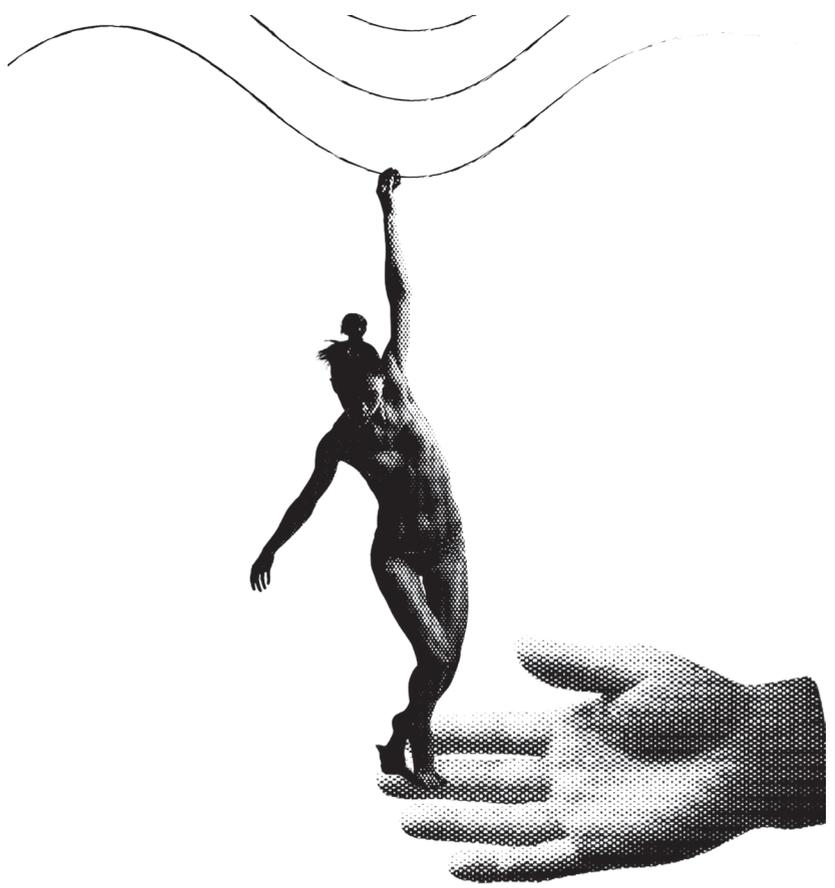
III
O caminho do suor
Este adivinho de texturas
Verdade em mapa de intenções



IV

Pedaços violentos de verbo
Se levantaram de meus cabelos
Enquanto deitada em teu regaço





V
Nomes divinos em vão
Quando tuas falanges distais
Apreciam minha paisagem

LAÍS ROMERO

Mãe, mas poderia ser mar. Leitora e escritora. Colunista O Estado do Piauí. Teresinense desde 1986.

EM 1600, JATO E MÁCULA

Romério Rodrigues

Dorme o camponês sobre a palha
e tem como cobertor a sombra do carvalho.
É a sesta que lhe cabe
logo após comer a refeição principal,
antes do retorno ao suor seu e dos animais de arar.

Está a ranger,
a ouvir arranhar na terra negra
à queimadura do metal.
No sulco, sua mão não para
de lançar então o trigo,
que vê assim em frente,
semente em abraço maneiro,
futuro desabrochar em caule e espigas,
estas logo cheias.
Impressão terá de ouvir
o toque do coletor, que, com a foice,
separará sem repulsa ou tédio
o que serão messes,
necessárias a feitura do pão.

Sente que aqui, nele,
passa o sonho da lida,
vem a malícia que de tudo a imagem fez:
eis agora a terra em mulher,
a vir pelo campo para lhe enlaçar:
sua, a farta entrega; dela, a mais que doação.
Sendo, os dois, lados de um mesmo vaso,
juntos vão para verter seiva e multidão.
Ela, um rio que lhe quebra,
torce em cem pedaços o que nele
é pedra e logo fonte estreita e recolhida.

Porém então, ele desperta
e vê o trigo, que após se converteu em água:
ali estava.
A força abrupta de existir
lhe arrancou os pilares
do que era verde e onda,
deixando sobre si
apenas a lama pegajosa do sonho,
a pôr à mostra que enquanto único e só
não lhe servirá para criar coisa pensante e autônoma,
como um dia foi dito se ter criado
do barro o primeiro humano.

ROMÉRIO RODRIGUES

É graduado e mestre em letras – língua portuguesa. Atua enquanto professor na rede pública municipal de ensino, em Teresina.

O MURO QUE NOS DIVIDE

Kátia Surreal

VERÃO DE DEZEMBRO, minha irmã não quis pular elástico como sempre fazíamos, sem limites, durante as férias, no quintal de casa. Fiquei chateada, porque onde a gente morava, no bairro Porto do Rosa, em São Gonçalo, só havia crianças muito pequenas e chatas. Acabei criando uma dependência com relação à Rafaela, mas a verdade é que desde o início do ano ela estava de namorico com o rapaz da igreja. Sei que, no fundo, ela gostaria de continuar com a nossa diversão de antes, mas ela não poderia pagar este mico, afinal, ela já estava prestes a completar quinze anos, uma “mocinha”, e o seu namorado tinha dezessete e se sentia homem feito, obreiro da igreja, onde a nossa família frequentávamos.

No início das férias, tentei resolver a minha solidão com os games, mas não suportaria passar tanto tempo trancafiada no quarto, jogando sozinha, até porque sempre fui muito agitada, precisava de esportes e pessoas ao meu redor. Mas, num dia bem quente da semana, reparei que o pai havia deixado a mangueira do lado de fora. Apesar de ser muito cuidadoso com as coisas, teve de sair às pressas com a mamãe, uma vez que o Natal se aproximava, e eles tinham de fazer as compras. Eu estava morrendo de calor, não havia ninguém em casa, resolvi molhar o verde do quintal e, de quebra, tomar um banho também. Eu me lembro que, empolgada, liguei o rádio no último volume. Tocava “My Girl”,

dos The Temptations, e comecei a sacudir a mangueira, molhando tudo à minha volta, até o Toby, que saiu correndo de perto. Estava tão legal a farra, eu dançando, cantando, toda desenfreada de alegria.

De repente, senti na minha cara uma bolada macia de lama. Mano, não entendi nada. Em seguida, de novo e de novo. Só depois é que fui compreender que o porrolho vinha do quintal de um dos meus vizinhos. Pude ver uma cabeça loira se agachando por trás do muro. Peguei a mangueira e fui me vingar da brincadeirinha.

– Bu! Toma, pirralhinha!

E, pra minha surpresa, mais uma vez, tomei lama na cara. Não gostei muito da maneira como me chamou, “pirralhinha”, pois me fez me recordar da irmã, que passou a falar assim só pra se sentir mais adulta. O atirador de lama era um belo rapaz, porém com alma de criança. Seu nome era Tomás, tinha dezoito anos. Vi a implicância dele como uma forma de se aproximação. Jogou lama da terra de seu quintal em mim pra que eu lhe atirasse água da mangueira de volta. Como sempre tive bom humor, não me zanguei nem um pouco. Pelo contrário, aquilo virou um verdadeiro corre-corre. Era uma quarta-feira ensolarada, e os dois disparatados soltos num retângulo arborizado. Corríamos sem parar um atrás do outro, pulando muros, ultrapassando os limites da normalidade. Nunca mais me esquecerei desse dia. Ele atrás de mim com a lama; eu com o jato d’água nele. Apenas queríamos nos acertar, sem saber onde daria...

Eu tinha muito fôlego aos doze anos, e não pretendia desistir de derrotá-lo no duelo. Mas quando já era quase cinco da tarde, súbito, a água da mangueira enfraqueceu. Ele começou a rir da situação e me atirou a última lama bem no meio da cara. Fui pra cima dele, na brincadeira, é claro, e ele me fez cócegas, até que caísse no chão.

– Moleca, tu pareces um trem desgovernado! –, disse, com um beijo inesperado bem nos meus lábios e, rápido, foi embora pra dentro de sua casa.

Fiquei alguns minutos ainda deitada no chão, sem reação. Como assim meu primeiro beijo nasceu de uma molecagem? Quer dizer, isso foi meu pensamento na época. O que ele fez foi um estalinho de lábios, talvez, sem nenhuma importância. Só que ninguém havia feito isso comigo até então. Na minha família, não tínhamos o hábito de darmos selinhos amigáveis um no outro, como vejo hoje em dia entre familiares e pessoas mais ou menos próximas. Pra mim, o beijo era algo profundo. Como se eu renascesse, sabe.

Meus pais chegaram quase sete da noite nesse dia. Nem perceberam o meu abalo, porque estavam muito agitados e envolvidos com os preparos natalinos, e não paravam de tagarelar com entusiasmo sobre as suas compras. Mas, no dia seguinte, perceberam que eu estava um tanto quieta. Não tive coragem de contar tal história pra mamãe nem pra Rafa. Antes, eu precisaria combinar com Tomás quando iríamos assumir o nosso namoro. Será que meus pais aceitariam de boa a nossa diferença de idade? Muitas preocupações vieram à cabeça. Começando pelo fato de que eu nem tinha um sutiã propriamente dito ainda pra um encontro marcado. Apenas um top esportivo, que poderia ser usado por mulheres de qualquer faixa etária, inclusive crianças.

Ah, mas nem seios eu tinha ainda! Nessa, me bateu uma insegurança enorme. Não fui ao quintal nesse dia, porque tinha de resolver primeiro os problemas de menina. Fucei as gavetas da Rafa. Com certeza, ela tinha um sutiã que caberia em mim. Prontinho! Encontrei um que me serviria. Bastaria um pouco de enchimento e mais um cadinho da maquiagem na cara, que já estaria apta pra apresentar o namorado à família. Súbito, fechei

os olhos e nos vi na ceia de Natal com toda a família reunida. Eu estava com o vestido champanhe de uma atriz hollywoodiana que tanto sonhava pra mim. Até hoje, pra ser sincera... Tomás me entregou, então, uma pequena caixinha de música, em que dois bailarinos dançavam com amor sobre o espelho. Éramos nós dois nos amando infinitamente na suavidade da canção natalina.

– Ei, acorda, garota! Eu hein! O que faz com meu sutiã na mão?!

Era Rafaela, me obrigando a “acordar” rápido de um devaneio que havia tido. Disfarcei um pouco, se é que tenha sido possível, e fui pro quintal. Tomás não estava, apesar de eu ter gritado seu nome várias vezes pelo muro da casa. Quiçá, estivesse ocupado em casa, com a sua família, ou estudando. Sei lá... Fiquei um tanto tristonha, mas segura de que tão logo eu o veria, afinal, eu também não havia dado as caras o dia inteiro pra ele.

No outro dia, acordei muito agitada. Fiz questão de ir à padaria e trazer o café da manhã da família. Meus pais estranharam um pouco a minha atitude, porque sempre fui preguiçosa com essas coisas. Pra minha sorte, durante o trajeto, quem eu encontro? Ele mesmo: meu amor, vindo em minha direção, com um sorriso largo no rosto! Apertou as minhas bochechas e me chamou de sapeca. Mal conseguia avaliar a situação por que passava. Eu só sabia que eu queria um beijo de novo. Eu o abracei com força e fui retribuída. Disse ao pé de sua orelha, eu me lembro bem disso como se fosse hoje, que eu desejava um beijo de verdade dele.

– Como assim, garota?!

Nessa, eu o agarrei e lhe tasquei um beijão daqueles de cinema. Pude ver, de relance, alguns rostos nos olhando boquiabertos. Tomás me correspondeu, porque, do contrário, não teria introduzido a sua língua na minha boca. Só que, em seguida, ele teve uma reação estranha: abaixou a cabeça e disse que iria

ao jornaleiro rapidinho, próximo à padaria onde estávamos. Na hora, pude sentir o tal efeito “borboletas no estômago” e o mundo parecia um girar de rostos desimportantes. Mas, pra minha surpresa, Tomás me deixou “na pista”. Não voltou mais nesse dia. O que será que havia feito de errado? Sem sacanagem, eu fiquei quase uma hora plantada no mesmo lugar, esperando que o bonito voltasse, mas nada.

Fiquei uma pilha de ansiedade o dia inteirinho e, à noite, me pus a chorar com a cabeça debaixo do travesseiro. Na manhã seguinte, vi através da minha janela Tomás saindo pelo portão de sua casa. Eu o chamei, acenando pra ele, que me viu, mas seguiu adiante, sem nem um tchau. Senti muita raiva. Não conseguia compreender o que estava acontecendo. Os dias foram passando, o Natal estava se aproximando cada vez mais, e eu comecei a me preocupar de o meu devaneio de outrora não se transformar em realidade como eu tanto desejava. Eu tinha de achar um modo de resolver a situação, porém eu não poderia ficar atrás dele, porque não era uma cachorra. De toda forma, não conseguia entender por que ele havia mudado de atitude comigo de supetão. Será que ele apenas quis me usar? Foi isso que comecei a pensar na época.

Na antevéspera do Natal, eu resolvi subir em cima do muro, que dividia as nossas casas. Fiquei andando de um lado pro outro. Falta do que fazer mesmo. Era um perigo ficar fazendo isso, pois poderia despencar feio dali. Percebi que, da altura em que eu estava, conseguiria ver o interior da casa de Tomás, porque a janela que dava pra sala de estar estava aberta. Havia pessoas estranhas ali. Talvez, parentes distantes. Comecei a observar tudo. Súbito, uma moça loira, de uns quinze ou dezesseis anos surgiu ali. Transitava pela casa dele, falava com um e outro. Ela era bem peituda e muito bonita. Comecei a sentir ciúme, pois provavelmente era a sua nova namorada e, por isso mesmo, ele tinha passado a me maltratar.

Senti muita raiva, principalmente, quando me certifiquei da minha suspeita. Ela era a sua garota e, sem notarem a minha presença, começaram a se beijar de língua. Senti as pernas bambas e, quando vi, tudo se apagou na minha frente.

Acordei, já era outro dia. Estava com o tornozelo enfaixado, pois havia torcido com a queda. Nada tão grave. Ao lado da cabeceira da cama, havia um pequeno embrulho. Um presente da Rafa: um lindo sutiã, de cor champanhe. Havia também um bilhetezinho, no qual dizia:

Mana, sua chata e cabeçuda! Eu te amo demais! Feliz Natal, amiga-irmã. Esta lembrancinha é só pra você se lembrar que os meus peitos sempre serão maiores do que os seus, afinal, eu sou sua irmã mais velha (risos). Fique boa logo e pare de aprontar, sua doidinha. Beijijos, Rafa.

Fiquei muito feliz com o presente e a mensagem, que guardo até hoje, sobretudo, por saber que ela foi a primeira da família a entender que eu estava crescendo e, inclusive, bem antes de mim. Afinal, com certeza ela havia comprado o presente bem antes de ter sido pega no flagra com o seu sutiã na minha mão. Depois disso, virei pro lado, descansei mais um bocado e só me levantei quando o dia já estava quase acabando.

Fui até o quintal, e olhei fixamente pro muro, onde tudo havia começado. Deu uma vontade louca de sair gritando o quanto aquele moleque, maior de idade, era um baita de um covarde. Contudo, me contive. Sairia perdendo. A dúvida sobre a atitude estranha dele quanto ao nosso lance persiste até hoje, embora sem a angústia do passado. Será que ele já conhecia a tal moça antes de mim ou resolveu trazê-la pra sua família com medo do que as pessoas pensariam sobre a gente? Quem sabe a diferença de seis anos, o que é muito pra uma menina de doze anos e um rapaz de

dezoito, maior de idade, seja a resposta. Só sei que não subirei em muros nunca mais em minha vida. Eles sempre estão presentes. Às vezes, é muito óbvio enxergá-los; em certos momentos, são invisíveis.

KÁTIA SURREAL

é autora do livro de poesias *hot Gradações hiperbólicas* (Brunsmarck) e do blog Fugere ad Fictem. Membro vitalício da Academia Independente de Letras, militante da Corrente Marxista Internacional, professora de língua portuguesa e mamãe da gata Bibi. Nasceu numa sexta-feira 13 de julho de 1986, lua de sangue, dia mundial do rock.

OS BRINCOS

Maura Ferreira Fischer

FECHOU O REGISTRO DO CHUVEIRO. O banheiro estava repleto de uma espessa nuvem de vapor que não permitia enxergar um palmo à frente. Havia tomado um banho quente de quarenta minutos, talvez mais. Logo ela que sempre usara shampoo e condicionador na versão 2 em 1. Era mais cômodo e mais rápido. Não tinha tempo pra lavar os cabelos em duas etapas, muito menos “repetir a operação”, como invariavelmente recomendavam os rótulos dos frascos.

Envolveu o corpo com a toalha felpuda que ainda exalava o cheiro de amaciante. Passou a mão no espelho numa expectativa frustrada de vislumbrar seu reflexo. Rumou rapidamente em direção à porta que dava para o quarto. Poderia fazê-lo mesmo de olhos fechados, pois morava ali há muito tempo.

O vestido preto que usaria fora cuidadosamente passado e estava sobre cama. Ainda assim alisou-o mais uma vez antes de vesti-lo. Enquanto sentia o toque suave do tecido em sua pele, se perguntou porque continuava ocupando apenas o lado direito do leito, se já dormia sozinha ali há oito meses. Força do hábito, concluiu. Afinal, condicionara-se a tanto por mais de trinta anos.

Não conseguia acreditar que depois de tanto tempo seu casamento havia acabado de um modo tão clichê. Sim, ele a deixara por uma mulher mais jovem, mais bonita e – porque não? – mais esperta também. Cheli. Não Michele, só “Cheli” mesmo.

Deus, de onde saía aquele nome?

Não, não era a secretária dele. A situação era ainda pior. Era a estagiária do escritório, a quem a vaga fora concedida por intermédio seu, a pedido da filha do meio. Eram amigas da faculdade. A moça pertencia à geração “Z” e ostentava isso como se fosse um título de nobreza do qual se orgulhava. Algo poderia ser mais humilhante?

Sentada em frente à antiga penteadeira de mogno, na tentativa de afastar aqueles pensamentos, aplicou o batom vermelho com um pouco mais de força do que o necessário. Um pouco de base e corretivo para disfarçar as marquinhas ao redor dos olhos. Uma sombra leve e rímel pra finalizar. Sem delineador. Não queria que qualquer excesso a fizesse parecer vulgar.

Penteou os cabelos. Ensaiou um penteado, mas acabou deixando-os soltos. Borrifou só um pouquinho de perfume nos pulsos, que esfregou no pescoço, logo atrás das orelhas. Dessa vez o perfume escolhido era amadeirado, diferente daquele de aroma doce e meio nauseante que lembrava jasmim, com o qual o marido a presenteava a cada dia dos namorados, mesmo que o frasco anterior ainda estivesse praticamente intacto.

Abriu a caixinha em madrepérola que guardava como uma relíquia na primeira gaveta do móvel. As poucas joias contidas ali pareciam quase todas iguais. Discretos brincos de pérola, alguns cordões de ouro com pequenos pingentes, poucos anéis sem grandes adornos e a aliança. Essa sim de aro um pouco mais grosso que os demais.

Reparou que a marca ainda estava gravada em seu dedo: um indelével contorno pálido e levemente profundo. Tentou concentrar-se nas unhas recém feitas. Nada parecia combinar. Vasculhou um pouco mais e os encontrou ali esquecidos: eram argolas prateadas de tamanho mediano, cravejadas de pedrinhas

pretas. “Zircônias”, dissera o vendedor. Não desejava comprá-las, ainda mais por aquele preço que considerava exorbitante.

Naquela ocasião estava apenas olhando a vitrine, matando o tempo enquanto esperava as crianças saírem do cinema. O vendedor a convenceu a entrar. Não custava dar mais uma olhadinha. Ele foi tão solícito mostrando-lhe dezenas de peças e explicando os detalhes de cada uma que, constrangida, acabou apontando para aquele par de brincos quando perguntada sobre qual gostaria de levar. Saiu da loja carregando uma sacola, cujo tamanho era diametralmente oposto ao da culpa que sentia. Teria que fazer cortes importantes nas compras de mercado do mês. Resultado de sua total incapacidade de dizer não.

Colocou as argolas nas orelhas. Seriam perfeitas para aquela noite. Calçou os *scarpins* de couro e começou a descer as escadas. A campainha tocou pontualmente no horário combinado. Naquele momento decidiu que dali por diante jamais diria sim, quando em verdade quisesse dizer não. Decidiu, ainda, que na manhã seguinte acordaria do lado esquerdo da cama. Talvez com os pés voltados para a cabeceira.

MAURA FERREIRA FISCHER

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, pós-graduada em Direito do Estado, Servidora Pública do Judiciário e Escritora. Nasceu no Rio Grande do Sul, onde mora, entre o caos da cidade grande e a paz do campo, com o marido, as duas filhas e uma gatinha caolha. Ama cinema e literatura. Atualmente escreve contos e crônicas, caracterizados principalmente pelas protagonistas mulheres.

PARTITURA DE VERSOS EM FUGA

Verônica Filíppovna

MACHADO, Pedro Paulo. *Brilha a escuridão dos teus olhos*. Rio de Janeiro: Alpheratz, 2020.

“SUA ALMA BRILHAVA de seus olhos, escorria pelos seus lábios, corria nas veias e saía pelos seus poros. Mas conhecer a minha alma era penoso trabalho de arqueologia, tendo que retirar tanta terra e poeira de tantos anos de negligência e covarde resignação”. (p. 118) Essas são palavras de um jovem professor de literatura, negro, desempregado e protagonista de *Brilha a escuridão dos teus olhos*, romance de estreia de Pedro Paulo Machado, publicado em 2020 pela editora Alpheratz. Amante da Música e residente do morro do Castelo, o personagem transita pelas ruas e avenidas do centro de um Rio de Janeiro abastado de pretéritos reavivados e inventados. Há algum tempo ele contava “a história de Emanuel para homens de razão e de fé, mas ela não se conformava aos limites da sua razão ou da sua fé, então muitos a ignoraram e zombaram”, marcando-o “com o anátema da mentira e da loucura”. (p. 153-154) Estava decidido a não dizer mais nada sobre o amigo, mas bastou ouvir

uma audição da “Criação” de Joseph Haynd no Theatro Municipal que recordações assentes de um mundo outrora vivido tornaram a fulgurar.

Rico em imagens plurissignificativas, com uma linguagem fluida, ritmada e convidativa, o romance erige lugares mágicos, lugares históricos reconfigurados, que ganham densidade, dimensão, peso e luminosidade através da imaginação de Pedro Paulo Machado. Diálogos atravessados pela alteridade compõem paisagens sonoro-plásticas e passam a impressão de que o livro fora escrito em um só fôlego. E chegam a nossos ouvidos como cantiga vinda de um tempo mítico, um tempo em que a vida e a arte sutilmente se entretecem.

O romance está dividido em três partes – “Nascimento”, “Morte” e “Transmutação” –, que se subdividem em sete movimentos, formando uma grande ária polifônica na qual as fronteiras entre a Vida e a Morte são demolidas. Uma leitura atenta do livro coloca, de modo poético, a angustiante questão de que a cada instante nascemos, a cada instante morremos, a cada instante opera-se em nós, na realidade, nas coisas, a transmutação da Vida na Morte e da Morte na Vida. A abordagem dessa nossa condição não é conduzida com tom pesado e/ou pessimista; sequer procura elaborar um compêndio, pelo contrário, conciliando criação e pensamento, Pedro Paulo Machado inclina-se sobre a tensão Vida-Morte e oferece ao leitor – através da trama da linguagem – uma possível ideia sobre o sentido do humano.

O enlace entre Poesia, Música e Pensamento que, em meio às peripécias da linguagem, rege os passos e compassos da narrativa, traz à tona questões primeiras e derradeiras da existência. Problemas de natureza social, política, ética e cultural são levantados de modo simples, porém denso. Através da ficção questões emblemáticas da filosofia são colocadas – sem ganas de elaborar um conceito abstrato e, sobretudo, universal.

A obra discorre, também, acerca dos difíceis e misteriosos caminhos pelos quais um professor negro e desempregado – “que, à vista de todos, tudo lhe faltava, mas nada a ele faltava” (p. 23) – e seus amigos, todos professores e estudantes do curso de Letras, percorrem para encontrar não explicações acerca da brutalidade do mundo e dos indivíduos, mas tão-somente para buscar a essência de si mesmos. Entre histórias de amor, amizade, lealdade e admiração, o grupo (que nunca consegue se reunir por completo) experiencia encontros musicais, filosóficos e poéticos. Assim, novos caminhos para a existência são descobertos. Ao que parece, ser capaz de colocar a alma em tudo que se toca e compreender que “o rio não é fixo, é passageiro” (p. 130), em seu contínuo movimento, coloca-se como uma possível leitura e interpretação do romance.

Brilha a escuridão dos teus olhos desperta o interesse logo nas primeiras páginas e conduz a nós, leitores, por reminiscências, sonoridades, afetos, encontros, desencontros, partidas súbitas. Com destreza o enredo movimenta nossa imaginação à medida que

estabelecemos uma ligação íntima com as personagens, as palavras e a trama narrada. O Festival de Música do Castelo, a Floresta Escura, a Ordem Musical Sebastiana, a Casta Diva com seus “bustos de bronze, em tamanho natural” (p. 27) de compositores da música clássica, as escadas do Theatro Municipal, dentre outros lugares, desenham paisagens convidativas a um modo de viver sem amarras, livre – de escravidão e preconceitos –, isto é, revelam um modo de existência singular, pois

a vida é entrelaçamento infinito de contos, não tem história simples como linha reta, e é o que não contam que os entrelaça. Embolados um no outro que nem namorados, os contos podem aparecer com muitas roupas diferentes, a ponto de até mesmo parecerem contrários, mas é preciso ouvido nu para ouvi-los também nus, assim como se originaram do silêncio, que os une (p. 47).

Escritor e poeta astuto, Pedro Paulo Machado volta-se à “nascente da maior grandeza num tempo de misérias” (p. 67) e constrói mundos e imagens permeados de musicalidade e poesia. Diferentes fontes, como por exemplo Camões, Dante, Cruz e Souza, Goethe, Bach, Schubert, Vivaldi, Noémia de Sousa, a África, o samba dos morros carioca, saberes ancestrais e outras vozes que, em uma orquestração de sentidos, entre o próximo e o distante, atravessam sua escrita e alimentam sua imaginação poética. Essas

vozes ressoam de modo natural ao longo do romance, formando arpejos e acordes distintos. Sem perder a sensibilidade, “leve e sereno [...] para além de todos os horizontes, para além de todas as visões” (p. 82), é delineada uma obra na qual a autenticidade da criação se harmoniza na do pensamento.

Em meio a uma época marcada pela epidemia do novo coronavírus, negacionismo, instabilidade econômica, intolerância, preconceitos, ausência de compaixão pela dor alheia, miséria e xenofobismo, *Brilha a escuridão dos teus olhos* desvela a alma das coisas na sua simplicidade à medida que nos convida a acompanhar os passos e os compassos de um “ouvidor da Música elevada, ouvidor solitário e desempregado” (p. 23) e, sobretudo, a perscrutar um caminho em que a leveza, a escuta do outro e o amor constituem os pilares fundamentais da nossa condição. Apesar de ser uma obra em prosa, a poesia, com sua voz de espanto, transborda possíveis vivências, belezas e vilezas do humano, destinos.

Quando terminamos a leitura, o livro permanece ecoando como pulsos fortes em nossos pensamentos. Desnudamo-nos para um mundo isento de preconceitos, onde a amizade, os sentimentos, a alegria e os sonhos apontam outra direção. Quietude e clareza dentro de nós. Brilha a escuridão dos nossos, dos teus olhos.

VERÔNICA FILÍPOVNA

Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, tradutora, ensaísta e russófila. Para a revista *Desenredos* já colaborou com traduções de Marina Tsvetáeva, Ossip Mandelstam, Nadejda Teffi, Serguei Iessênin, dentre outros. Traduziu do russo o livro *Aos meus versos, escritos tão cedo... chegará a sua hora*, de Marina Tsvetáeva (Pontoedita, 2022).

LER A LITERATURA A PARTIR DA TEORIA GERAL DOS CAMPOS

A contribuição de Pierre Bourdieu para os estudos literários

Wellington Freire Machado

Rompiendo con las diferentes formas de ignorar la propia producción, la sociología de las obras, tal como la concibo, toma por objeto el campo de producción cultural e, inseparablemente, la relación entre el campo de producción y el campo de los consumidores. Los determinismos sociales que dejan su impronta en la obra de arte se ejercen, por una parte, a través del habitus del productor, remitiéndonos así a las condiciones sociales de su producción como sujeto social (familia, etc.), y como productor (escuela, contactos profesionales, etc.) y, por otra parte, a través de las demandas y constricciones sociales que se hallan inscritas en la posición en un campo determinado (más o menos autónomo) de producción.

Pierre Bourdieu

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao compreender o campo literário como um campo de força, a obra de Pierre Bourdieu apresenta uma série de ferramentas que possibilitam a aproximação ao fenômeno literatura. A posição ou a tomada de posição de cada indivíduo constituinte deste grande campo de força é mediada através do

que o sociólogo francês chama de *habitus*. Ao longo do presente ensaio observaremos a raiz elementar de vértices conceituais propostos por Bourdieu: campo literário e intelectual; *habitus*; e posição/tomada de posição. Assim, este ensaio se divide em duas partes. Na primeira, intitulada “O campo literário e intelectual”, serão expostos os conceitos de campo literário; No segundo, nomeado “*Habitus*” discorrer-se-á sobre como o *habitus* molda a prática. No terceiro, “Posição/tomada de posição” observar-se-á como as tomadas de posição se dispõem em função da posição do agente no campo. É importante mencionar que esses conceitos se entrecruzam e se complementam ao longo da obra de Bourdieu. Ao segregá-los em subdivisões numeradas assume-se o esforço de contribuir com subsídios para uma leitura sociológica do fenômeno literário.

1 O CAMPO LITERÁRIO E INTELECTUAL

La ciencia de la obra de arte tiene como objeto propio la relación entre dos estructuras, la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones (o sus ocupantes) responsables de la producción de las obras y la estructura del espacio de las tomas de posición, es decir, de las obras mismas.

Pierre Bourdieu

Os estudos sobre o campo, conforme seus pré-requisitos críticos e os princípios estabelecidos por Pierre Bourdieu (1930-2002), englobam uma série de conceitos vitais para compreender a consistência das relações estabelecidas. Para a investigação no

domínio dos estudos literários, esta proposta apresenta ferramentas de análise expostas em uma ampla bibliografia dedicada à literatura enquanto manifestação artística e contexto de disputas internas. Em primeiro lugar, de acordo com Bourdieu, os campos se configuram “como uma espécie de *ballet* bem regulado, no qual os indivíduos e os grupos vão evoluindo ora se opondo uns aos outros, ora se enfrentando, ora marcando o mesmo passo e logo dando as costas, e assim sucessivamente” (1995, p.175). Diferentemente do entendimento de outros importantes pensadores da arte¹ – como no caso de Niklas Luhmann –, Bourdieu compreende o campo literário como um campo de força, que toca e influencia a todos os elementos subjugados às suas regras:

Ese campo (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un “medio” en el sentido vago de “contexto” o de “*social background*” (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por “medio literario” o “artístico”, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes

1 Nathalie Heinich elabora um complexo esquema de fases demonstrando como a arte vem sendo pensada no Ocidente. De acordo com a classificação da autora, há pelo menos três fases detectáveis. O pensamento de Bourdieu, assim como o de Howard Becker e Paul J. DeMaggio se enquadraria no que a autora classifica como segunda fase. Ver: HEINICH, N. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (BOURDIEU, 1990, p. 2).

Em complemento, Bourdieu diz que esse espaço “relativamente autônomo” é a mediação específica quase sempre esquecida pela história social ou pela sociologia da arte: “La lucha cuya escena es la República de las letras, constituye el verdadero principio de las tomas de posición artísticas o literarias” (id., p. 2).

Os campos apresentam uma série de propriedades comuns e específicas. De acordo com Bourdieu, campos tão distintos como o campo da política, da filosofia e da arte apresentam leis invariáveis (gerais), o que permite que se estabeleça – sem que se caia nas malhas da insensatez – uma teoria geral dos campos (2011, p. 112). Ao detectar essas leis gerais, é possível interrogar e interpretar campos diversos a partir do entendimento particular de cada um deles. Além de ditas leis gerais, existem também as propriedades específicas – que com frequência podem ser descobertas à medida que se estuda um campo novo, como, o campo da filologia no século XIX, o da moda na atualidade ou o da religião na Idade Média, por exemplo. Essas propriedades de um campo particular podem ser descobertas a qualquer momento, “al tiempo que se hace progresar el conocimiento de

los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundárias” (id.).

Dentro dessa perspectiva, estudar o campo de produção intelectual brasileira do século XX ou XXI, por exemplo, pressupõe topar com regras gerais – como as lutas que se estabelecem entre autores mais alinhados a uma vertente de pensamento tradicional/hegemônica – e os que se encontram no extremo oposto (tipo de luta presente em qualquer campo inespecífico). Em contrapartida, por exemplo, nas dependências de um campo tradicional/conservador podem surgir figuras ditas “marginais” que suscitem a atenção da crítica legitimada pelas grandes instituições, a mesma que anteriormente desprezaria – à força de um *habitus* ou de uma doxa evidente – qualquer manifestação aquém do raio de alcance do estabelecido.

A definição do campo científico é mediada por variáveis próprias:

Un campo, así sea el campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego [*enjeux*] e intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego [*enjeux*] y a los intereses propios de otros campos (no se puede hacer correr a un filósofo tras los objetos en juego [*enjeux*] de los geógrafos), y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, a otras inversiones, abocados así a ser percibidos

como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteressados). Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego [*enjeux*] etc. (2011, p. 113).

Essa noção de “jogo” apresentada por Bourdieu permite pensar, por exemplo, o tipo de articulador que se apresenta na construção de novas histórias da literatura. Em linhas gerais, ao menos em relação ao caso de experimentos editoriais – como a série “Como e por que ler” da editora Objetiva - , os autores estão suficientemente constituídos por um *habitus* forjado ao longo de uma trajetória dentro do próprio campo (professores universitários/escritora reconhecida). Essa condição legitima qualquer direcionamento mínimo que sinalize para uma possível (e lenta) mudança de perspectiva no que diz respeito ao fazer historiográfico. Algumas experiências contemporâneas mostram, por exemplo, que não apenas a disposição ao jogo basta para que se possa jogá-lo, mas uma vez dentro do campo, a sujeição às suas leis específicas se impõem independentemente da trajetória ou do *habitus* vigente no campo de origem do indivíduo.²

2 Os exemplos contemporâneos são muitos, razão pela qual não os elenco de forma arbitraria. Em linhas gerais se manifestam na publicação de antologias com temas variados (literatura para crianças, haicai do Brasil, história da literatura em verso, etc.).

A estrutura do campo é um estado de relações de força entre os agentes ou as instituições implicadas na luta, ou “de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores” (BOURDIEU, 2011, p. 113). A manutenção dos aspectos mais conservadores também está ligada às relações de força, geralmente estabelecida entre os que detêm o poder contra os que não o detêm:

Los que, en un estado determinado de las relaciones de fuerza, monopolizan (más o menos completamente) el capital específico, fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan por las estrategias de conservación – las que, en los campos de producción de bienes culturales, tienden a la defensa de la ortodoxía –, mientras que los menos provistos de capital (que son también frecuentemente los recién llegados y, por tanto, generalmente, los más jóvenes) se inclinan por las estrategias de subversión – las de la herejía. Es la herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica – que frecuentemente va unida a la crisis – con la doxa, la que saca a los dominantes de su silencio y les impone producir el discurso defensivo de la ortodoxia, pensamiento derecho y de derechas cuyo objetivo es restaurar el equivalente a la adhesión silenciosa de la doxa (2011, p. 114).

Bourdieu sinaliza ainda que outra propriedade mais ou menos geral dos campos, menos visível que as demais, diz respeito ao fato de que todas as pessoas implicadas em um campo possuem em comum uma série de interesses fundamentais, “a saber, todo lo que va unido a la existencia misma del campo: de aquí deriva una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos” (id.). Assim, com frequência se esquece que a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo por que vale a pena lutar “y es reprimido al estado de evidencia, mantenido el estado de la doxa” (id.). Uma amostra bastante clara do que se refere Bourdieu pode ser encontrada no campo de produção intelectual brasileira do século XXI, em que há uma predominância de antologias que se propõem lançar luz sobre temas em estado de marginalidade ou considerados tabus³. Por outro lado, também estão os articuladores que se voltam completamente para a perpetuação e manutenção do cânone conforme o *habitus* dominante. O que ocorre é que nenhum destes, consciente ou inconscientemente, rompe com o estado da doxa vigente. Apesar das inclinações – ora voltadas para uma perspectiva mais tradicional, ora direcionada para novos objetos –, estes articuladores jamais deixam de reconhecer a literatura como matéria-prima na construção de suas obras.

3 Os casos são muitos. Alguns que considero bem significativos: *Corrupção 18 contos*, Rodrigo Penteadó (2002); *Entre nós: contos sobre homossexualidade*, Luiz Ruffato (2007); *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*, Luiz Ruffato (2009); *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder*, Luiz Ruffato (2012); *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*, Zilá Bernd (2011); *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Luiz Ruffato (2005).

O estado de doxa engloba tudo o que constitui o próprio campo. Esse “tudo” inclui os objetos em jogo, “sobretudo los presupuestos que se aceptan tacitamente, incluso sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego” (BOURDIEU, 2011, p. 114-115). Nesse campo de força, entrar no jogo é aceitar tacitamente as regras que este impõe:

Los que participan de la lucha contribuyen a la reproducción del juego contribuyendo, más o menos completamente según los campos, a producir la creencia en el valor de los objetos en juego [*enjeux*]. Los nuevos ingresados deben pagar una cuota de ingreso que consiste en el reconocimiento del valor del juego (la selección y la cooptación le conceden siempre mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión en el juego) y en el conocimiento práctico de los principios de funcionamiento del juego. Están abocados a las estrategias de subversión, pero éstas, bajo pena de exclusión, permanecen confinadas en unos límites determinados. Y, de hecho, las revoluciones parciales que tienen lugar continuamente en los campos no ponen en cuestión los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el basamento de creencias últimas en que reposa todo el juego. Por el contrario, en los campos de producción de bienes culturales, religión, literatura, arte, la subversión herética se proclama

como retorno a las fuentes, al origen, al espíritu, a la verdad del juego, contra la banalización y degradación de que ha sido objeto (BOURDIEU, 2011, p. 115).

O conhecimento dos princípios do jogo que se exige aos novos membros implica praticamente “toda la historia del juego, todo el pasado del juego, los que están presentes en cada acto” (id.). No campo literário, com frequência os autores que se aventuram em um estilo pela primeira vez são exortados a fincar bases em nomes consagrados pertencentes à história do campo literário em questão. No campo do romance histórico no Rio Grande do Sul, por exemplo, é pouco provável que algum autor obtenha êxito sem ser suficientemente hábil na leitura de consagrados como Erico Verissimo, Josué Guimarães, Darcy Azambuja, Tabajara Ruas, Moacyr Scliar. Nesse sentido, conhecer a história do campo no qual se está pretendendo adentrar é um pressuposto para que se consiga, efetivamente, passar a constituí-lo.

As mesmas regras valem para outros campos, como o campo de produção intelectual⁴. O conhecimento da literatura

⁴“El campo intelectual en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden tanto la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada), tributaria de la ideología romántica del genio creador, como la percepción de la sociología mecanicista, que simplemente los reduce a sus determinantes sociales. El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad” (BOURDIEU, 2002, p. 4)

e da história das histórias da literatura proporciona a moldagem de um *habitus* afinado aos consensos prevalecentes no campo de força.

No es casualidad que uno de los índices más seguros de la constitución de un campo sea, además de la presencia de huellas de la relación objetiva (a veces, incluso conscientemente) con las otras obras, pasadas o contemporáneas, la aparición de un cuerpo de conservadores de las vidas – los biógrafos – y de las obras – los filólogos, los historiadores del arte y de la literatura, que comienzan a archivar los esbozos, los bocetos, los manuscritos, a “corregirlos” (el derecho de “corrección” es la violencia legítima del filólogo), a descifrarlos, etc. – otras tantas personas que están aliadas con la conservación de lo que se produce en el campo, que tienen interés en conservar y en conservarse conservando. Y otro índice del funcionamiento como campo es la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor) (BOURDIEU, 2011, p. 115-116).

Ainda sobre a história do campo, Bourdieu adverte que a sociologia da arte ou da literatura que relaciona diretamente as obras com a posição no espaço social (classe social) dos produtores, sem considerar sua posição no campo de produção, escamoteia tudo o que a obra deve ao campo e a sua história, “es

decir, precisamente lo que hace de ella una obra de arte, de ciencia o de filosofía” (2011, p. 117).

Assim, além de cada produtor/obra estar inserido em um contexto de produção – e constituir o presente de um passado reconhecido –, o próprio campo de produção cultural está diretamente imbricado no campo de poder. Em relação ao caso específico do campo literário, em ensaio intitulado “Le champ littéraire – Préalables critiques et principes de méthode”, Bourdieu aborda as especificidades relativas aos pré-requisitos críticos e aos princípios do método analítico. Ao explorar temas como o campo como mediação específica, posições e tomadas de posição, campo e trajetória, hierarquização, posição e disposição e estrutura do campo, o sociólogo francês expõe as mediações e os pressupostos predominantes no campo de produção intelectual. Em relação à indissociabilidade do campo de produção intelectual com o campo de poder, afirma Bourdieu:

El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una autonomía relativa con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una posición dominada (en el polo negativo) dentro de ese campo, situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en

su conjunto. Se sigue que es el lugar de dos jerarquías diferentes.

[...]

El principio de jerarquización heterónoma, que se impondría de manera absoluta si el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía, desapareciera como tal (los escritores y los artistas se verían desde ese momento sometidos a la ley común en el campo del poder y, más ampliamente, en el campo económico), es el éxito medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, etc., o también los honores, los cargos, etc. El principio de jerarquización autónoma, que se impondría de manera absoluta si el campo de producción llegara a la autonomía absoluta con respecto a las leyes del mercado – como es el caso de ciertos momentos en ciertos sectores del campo –, es el grado de consagración específica (el “prestigio” literario y artístico), es decir, el grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos

– lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua) (1990, p. 15).

Nesse sentido, por mais autônomo que seja um campo, continua sendo atravessado pelas leis do campo global, as quais são regidas pelo proveito econômico e político (BOURDIEU, 1990, p. 16). Em linhas gerais, essas mesmas leis dão o tom das posições e das disposições que se estabelecem: “Comprender las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus producciones, es comprender que son la resultante del encuentro de dos historias: la historia de la posición, del puesto que ocupan, y de la historia de sus disposiciones” (1990, p. 23).

Comprender os campos literário e intelectual como um campo de força pressupõe pensar adendos que estão presentes em cada elemento constituinte da estrutura. Nesse sentido, o conceito de *habitus* permite que se mapeie e observe uma práxis que atravessa a individualidade e expressa os mecanismos inconscientes presentes na articulação de indivíduos distintos.

2 *HABITUS*

A construção do habitus como sistema das disposições socialmente constituídas, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constitui o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.

Pierre Bourdieu

O conceito de *habitus*, tão importante para a aproximação ao pensamento de Bourdieu, está diretamente relacionado com a esfera experiencial do indivíduo. Ao passo que o *habitus* caracteriza-se como um sistema aberto de “disposições, ações e percepções” adquiridas pelos indivíduos empiricamente em sociedade, ele também se presentifica transversalmente na individualidade de cada elemento do campo. Em sua famosa obra *Le sens pratique* (2008), Bourdieu elabora um cuidadoso olhar retrospectivo sobre a observação e sobre o papel do observador, considerando o conhecimento como produto da construção operada por sujeitos:

El objetivismo constituye el mundo social como un espectáculo ofrecido a un observador que adopta “un punto de vista” sobre la acción y que, importando al objeto los principios de su relación con el, hace como si estuviera destinado únicamente al conocimiento y como si todas las interacciones se redujeran en ello a intercambios simbólicos. Este punto de vista es el que se adopta a partir de las posiciones elevadas de la estructura social

desde las cuales el mundo social se da como una representación – en el sentido de la filosofía idealista pero también de la pintura y del teatro – y desde las cuales las prácticas no son otra cosa que papeles teatrales, ejecuciones de partituras o aplicaciones de planes. La teoría de la práctica en cuanto práctica recuerda, contra el materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son construidos, y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas. En efecto, es posible, con el Marx de la *Tesis sobre Feuerbach*, abandonar el punto de vista soberano a partir del cual el idealismo objetivista ordena el mundo sin verse obligado a concederle “el aspecto activo” de la captación del mundo al reducir el conocimiento a un registro: basta para ello con situarse en “la actividad real como tal”, es decir en la relación práctica con el mundo, esa presencia preocupada y activa en el mundo por la cual el mundo impone su presencia, con sus urgencias, sus cosas por hacer y por decir, sus cosas hechas para ser dichas, que comandan de manera directa los gestos o las palabras sin desplegarse nunca como un espectáculo. (2008, p. 86).

Em complemento a essa citação, Bourdieu afirma ainda que trata-se justamente do “escapar ao realismo da estrutura” a que o objetivismo (considerado como um momento necessário de ruptura com a experiência primeira e a da construção das relações objetivas) conduz “cuando hace hipóstasis⁵ de sus relaciones al tratarlas como realidades ya constituídas por fuera de la historia del individuo y del grupo, sin recaer no obstante en el subjetivismo, totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad del mundo social” (2008, p. 85). Para escapar ao objetivismo sem recair no subjetivismo, Bourdieu propõe que se retome a prática – âmbito dialético do “*opus operatum* y del *modus operandi*” (2008, p. 86) – dos produtos objetivados e dos produtos incorporados da prática histórica, “de las estructuras y de los *habitus*” (id.).

5 Hipóstase, de acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano: "(gr. Υπόστασις; in. Hypostasis; fr. Hypostase, al. Hypostase, it. Ipostasi). Com este termo Plotino denominou as três substâncias principais do mundo inteligível: o Uno, a Inteligência e a Alma (Enn., III, 4, 1; V, 1, 10), que ele comparava, respectivamente, à luz, ao sol e à lua (ibid., V, VI, 4). A transcrição latina desse substantivo é "substância", que, todavia, foi usada pela tradição filosófica com significado totalmente diferente (v. SUBSTÂNCIA). Nas discussões trinitárias dos primeiros séculos, esse termo foi preferido a pessoa (πρόσωπο), que, por significar propriamente máscara, parecia evocar a imagem de algo fictício. A partir dessas discussões, o substantivo H. passou a designar a substância individual, a pessoa. S. Tomás diz: "Para alguns, a substância, na definição de pessoa, equivale a substância primeira, que é a H.; todavia, não é supérfluo acrescentar individual, uma vez que com as palavras H. ou substância primeira se exclui a relação entre o universal e a parte. De fato, não se diz que o conceito de homem ou a mão são H." (S.Th., I, q. 29, a. 1). Na linguagem moderna e contemporânea, esse termo é usado (mas raramente) em sentido pejorativo, para indicar a transformação falaz e sub-reptícia de uma palavra ou um conceito em substância, ou seja, numa coisa ou num ente. Neste sentido fala-se também de hipostasiar (fr. hypostasier)" (2007, p. 500).

Nesse sentido, é coerente afirmar que a prática histórica retroalimenta o *habitus*. O *habitus* constitui o elemento da trajetória que nada tem a ver com obediência consciente às regras ou a um comportamento previamente premeditado. Ele se encontra tão afixado na estrutura que não pode ser segregado criticamente em um exercício de autoconsciência, pois sua existência está fincada na história do próprio campo e está diretamente ligada a disposições estabelecidas no cerne da estrutura, indissolúvel da trajetória do indivíduo enquanto unidade existente no próprio campo.

Nesse sentido, Bourdieu afirma que

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos. (2008, p. 86).

Outro pressuposto presente é a relação de transferência presente na incorporação de um *habitus*. No campo científico o *habitus* se presentifica no trato com o objeto de estudo e se

transfere através das relações que potencialmente vêm a se estabelecer no porvir. Nesse sentido, conforme aclara Bourdieu, o mundo prático se constitui tendo o *habitus* como “sistema de estruturas cognitivas y motivadoras” (2008, p. 87), é um mundo de fins já realizados, com seus modos de aplicação e modelos por seguir, no sentido teleológico.

Nessa dinâmica, é importante mencionar que o *habitus* se constitui através de tesselas experienciais que são incorporadas diacronicamente. Na citação a seguir, Bourdieu assinala o caráter de “simultaneidade do não-simultâneo”⁶ presente no *habitus*:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo en forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienen, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. Pasado que sobrevive en lo actual y que tiende a perpetuarse en el porvenir actualizándose en prácticas estructuradas según sus principios, ley interior a través de la cual se ejerce

6 Sobre este conceito, em sentido originalmente distinto do empregado nesta tese para se referir ao *habitus*, ver o teorema da não-simultaneidade, de Ernst Bloch.

continuamente la ley de necesidades externas irreductibles a las coerciones inmediatas de la coyuntura, el sistema de disposiciones se halla en principio de la continuidad y de la regularidad que el objetivismo concede a las prácticas sociales sin poder explicarlas y también de las transformaciones reguladas de las que no pueden dar cuenta ni los determinismos extrínsecos e instantáneos de un sociologismo mecanicista ni la determinación puramente interior pero igualmente puntual del subjetivismo espontaneísta. (2008, p. 88-89).

A ideia de que, através do *habitus*, o passado sobrevive na atualidade e tende a transferir-se, é algo bastante perceptível quando se observa o campo de produção intelectual e se detecta os lentos movimentos de mudança nele presentes. A inovação ocorre, mas em meio a este “*ballet* bem regulado” que é o campo, inconscientemente o *habitus* se desdobra em meio aos discursos renovadores, resultando em casos *sui generis* de *mashups* presentes no âmbito da produção historiográfica brasileira contemporânea.

Nesse sentido, ao se lançar um olhar sobre a história da literatura que se produz na contemporaneidade é preciso dedicar atenção, sobretudo, ao *habitus* presente no âmbito do campo no qual dado texto circula. Além disso, o *habitus* se manifesta em todos os discursos ao fazer possível a produção livre de todos os pensamentos, percepções e ações:

Al escapar a la alternativa de las fuerzas inscritas en el estado anterior del sistema, en el exterior de los cuerpos, y de las fuerzas interiores, motivaciones surgidas, en el momento de la libre decisión, las disposiciones interiores, interiorización de la exterioridad, permiten a las fuerzas exteriores ejercerse, pero según la lógica específica de los organismos en los cuales están incorporadas, es decir, de manera duradera, sistemáticamente y no mecánica: sistema adquirido de esquemas generadores, el *habitus* hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción, y de ellos solamente. A través de él, la estructura de la que es producto gobierna la práctica, no según los derroteros de un determinismo mecánico, sino a través de las coerciones y los límites originariamente asignados a sus invenciones. Capacidad de generación infinita y no obstante estrictamente limitada, el *habitus* no es difícil de pensar sino en la medida en que uno permanezca confinado a las alternativas ordinarias, que él apunta a superar, del determinismo y de la libertad, del condicionamiento y de la creatividad, de la coincidencia y del inconsciente o del individuo y de la sociedad. Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos

productos – pensamientos, percepciones, expresiones, acciones – que siempre tienen como límite las condiciones históricas y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales. (2008, p. 90-91).

Em linhas gerais, é através do *habitus* que a estrutura molda a prática vigente e a ação de indeterminados elementos constituintes do campo. Em relação ao caso do *homo academicus*, por exemplo, seria necessário ir além do conhecimento produzido e pensar o indivíduo *in situ*: que vias o conectam a um determinado grupo, linha de pensamento, campo de poder econômico, social e acadêmico? São elementos vitais cuja influência pode se ver refletida na práxis diária e, em instância última, nas tomadas de posição.

Nesse sentido, conforme afirma Bourdieu, os limites impostos somente se vêem perceptíveis nas condições históricas e sociais de produção, que tornam por dar todo o tom do discurso que se produz. Logo, por mais inovação que um pensamento possa suscitar, pensador algum é uma ilha – ou expressão de uma suposta genialidade latente, se quisermos fazer referência a uma expressão tradicional – apartada de qualquer conexão ou livre das influências que porventura se instauram em virtude das condições do meio.

Por conseguinte, é através da compreensão dos distintos vínculos estabelecidos que se pode apreender como se dá a produção de conhecimento e como as linhas distintivas surgem em meio ao discurso estabelecido.

La homogeneidad de los *habitus* que se observa en los límites de una clase de condiciones de existencia y de condicionamientos sociales es lo que hace que las prácticas y las obras sean inmediatamente inteligibles y previsibles, y por lo tanto percibidas como evidentes y dadas por sentado: el *habitus* permite ahorrarse la intención, no solamente en la producción, sino también en el desciframiento de las prácticas y de las obras. Automáticas e impersonales, significantes sin intención de significado, las prácticas ordinarias se prestan a una comprensión no menos automática e impersonal, puesto que la reposición de la intención objetiva que ellas expresan no exige en absoluta la “reactivación” de la intención “vvida” de aquel que la realiza, no de la “transferencia intencional al prójimo” [...]. La “comunicación de las consciencias” supone la comunidad de las “inconsciencias” (las competencias lingüísticas y culturales). El desciframiento de la intención objetiva de las prácticas y de las obras no tiene nada que ver con la “reproducción” de las experiencias vividas y la reconstitución,

inútil e incierta de las singularidades personales de una “intención” que no se halla verdaderamente en su principio (2008, p. 94-95).

Ainda sobre a homogeneização, Bourdieu acrescenta que é justamente a homogeneização objetiva do *habitus* de grupos ou de classe (resultante na homogeneidade das condições de existência) que faz com que as práticas possam estar objetivamente em acordo por fora de todo o cálculo estratégico ou de toda obediência consciente a uma norma (2008, p. 95). Logo, a interação entre os demais se deve “a las estructuras objectivas que han producido las disposiciones de los agentes en interacción y que a través de ellas le asignan además sus posiciones relativas en la interacción y fuera de ella” (id.).

Tendo postas essas condições, é possível conceber que não há arbitrariedade na disposição dos elementos presentes em um determinado campo. Nesse sentido, é óbvio que as condições de existência homogeneizadas desses elementos também estão mediadas pela homogeneização do próprio *habitus*, elemento vital que os conecta e justifica as posições e as disposições situadas na estrutura.

Assim, o *habitus* atravessa as individualidades e as instâncias registradas no campo de força. Para além disso, ele se manifesta na posição e na tomada de posição frente a todo e qualquer tema que se instaure.

3 POSIÇÃO E TOMADA DE POSIÇÃO

No hay otro criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad de hacerse reconocer como ocupante de una posición en el campo, posición ante la cual los demás han de situarse, definirse; y la problemática de la época no es otra cosa que el conjunto de estas relaciones de posición a posición e, indisolublemente, de posicionamiento a posicionamiento.

Pierre Bourdieu

Fazer-se reconhecer como ocupante de uma dada posição no campo pressupõe colocar-se enquanto indivíduo frente a determinadas situações ao longo da própria trajetória. Dado posicionamento está diretamente ligado às diferentes conexões estabelecidas (por via de alianças e oposições) com os demais elementos do campo e também ao pertencimento a um determinado grupo. Em linhas gerais, essas relações estarão completamente “pré-determinadas” a partir da disposição do produtor de bens culturais em sua esfera de atuação. É a posição que vai mediar a comunicação com os demais e justificará as diferentes perspectivas adotadas frente a determinadas questões. Ao falar sobre o mercado de bens simbólicos, Bourdieu sinaliza para a forma como funciona a dinâmica das posições e das tomadas de posição:

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado

estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando uma definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. Para além de sua vontade e da consciência que possam ter a este respeito, tal definição se lhes impõe como um fato e passa a comandar sua ideologia e sua prática a tal ponto que sua eficácia manifesta-se sobretudo nas condutas inspiradas pelo esforço de transgredi-la (2007, p. 154).

Ainda de acordo com Bourdieu, a emissão de juízo sobre determinada questão, por exemplo, se relaciona diretamente com o conjunto das determinações inscritas na posição de um sujeito: “É o conjunto das determinações inscritas em sua posição que leva os críticos profissionais de jazz ou de cinema a emitirem juízos muito divergentes e destinados a atingir algumas painelas restritas de produtores de pequenas seitas e aficionados” (id.). Bourdieu se refere especificamente aos críticos de jazz ou cinema que se encontram muitas vezes lançados a ditas artes “marginais” (id.) em virtude da marginalidade na qual se encontram no campo de produção erudita. A condição periférica condicionaria esses indivíduos a adotar um posicionamento similar ao daqueles que

detêm “o monopólio do poder legítimo de conceder a consagração cultural” (2007, p. 155).

Para além disso, partindo do entendimento do campo de poder como um campo de força onde os diferentes elementos se comunicam através de uma rede, Bourdieu compreende a configuração das posições como uma espécie de jogo de xadrez bem regulado no qual o objetivo principal não é necessariamente tomar o espaço ocupado pelo outro, mas sim se autoafirmar através das semelhanças e das diferenças em relação aos demais jogadores⁷:

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas – en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes – por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) El campo de las posiciones (que, en

7 No prefácio da edição em língua espanhola da obra *Campo de poder, campo intelectual* (composta por diversos textos de Bourdieu), o editor apresenta uma definição que sintetiza o entendimento de campo intelectual presente na obra de Bourdieu: “(El campo intelectual) no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos y situaciones en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas” (2002, p. 4).

un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el campo de las tomas de posición, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo – obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc. –, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo). (1990, p. 3-4)

Ademais, o espaço das posições ocupadas pelos indivíduos se sobrepõe e orienta as tomadas de posição destes. Por tomada de posição entende-se o posicionamento assumido pelo sujeito, assim como também as linhas de frente que norteiam sua estratégia no jogo. Logo, é possível conceber que não há autonomia desde uma perspectiva individual, visto que, para jogar, é necessário possuir estabelecidas as relações de pertença⁸: “las transformaciones profundas del espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones literarias o artísticas, sólo podrán resultar de las transformaciones

8 Exceto em casos muito específicos, como os “naïfs” aos quais Bourdieu se refere em *Questions de Sociologie*. Em francês “naïf” significa “ingênuo”, “simples”, “inocente”: “En este caso, Bourdieu hace referencia al movimiento artístico bautizado com este nombre, pero también a lo que el próprio nombre indica: um movimiento que no conoce o que parece no conocer las complejidades de las reglas del juego del campo artístico” (*Cuestiones de sociologia*, n. del t., 2013, p. 116).

de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones” (1990, p. 4).

Estas transformações são possibilitadas por alguns fatores. Um deles, conforme assinala Bourdieu, é o encontro entre as intenções subversivas de uma fração de produtores e as expectativas de uma fração do público, elemento externo. Um segundo fator é a transformação da relação entre o campo intelectual e o campo de poder (1990, p. 4). Nesse sentido, ao se pensar em campo, sobretudo na ideia de campo literário, é indissociável relacioná-lo ao próprio campo de poder, instância maior que abrange e toca os demais campos.

São as tomadas de posição que proporcionam o surgimento de novos discursos historiográficos – como a série “Como e por que ler” ou outras formas alternativas de escrita de histórias da literatura. No texto “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, Bourdieu relaciona as tomadas de posição ao surgimento de estéticas renovadoras, as chamadas revoluções literárias ou artísticas. Um outro tema que vem imbricado nessa questão é o espaço dos possíveis. Quando se cria um novo espaço – ou um novo grupo – a partir das tomadas de posição, o que se faz efetivamente é ampliar o espaço dos possíveis:

Así, creando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo de producción literaria o artística, toda la problemática se ve transformada por el hecho de que, con su acceso a la

existencia, es decir, a la diferencia, es el universo de las opciones posibles el que se ve transformado, desplazado, y las producciones hasta entonces dominantes pueden, por ejemplo, ser lanzadas al *status* de producto desclasado o clásico (1990, p. 4-5).

No Brasil, o evento mais evidente é a Semana de Arte Moderna, que reuniu intelectuais em prol de uma causa estético-política que revolucionou o paradigma das letras no país, buscando reocupar os espaços outrora ocupados por intelectuais do porte de Olavo Bilac e Coelho Neto⁹ e ridicularizar estéticas como o parnasianismo ou excluir a literatura que hoje é entendida nos manuais de história da literatura como “sorriso da sociedade”.

No campo literário, ampliar o espaço dos possíveis é renovar o espectro de possibilidades do campo de produção literária e intelectual. Como se percebe, efetuar essas mudanças em escala estrutural só é possível através da posição, da disposição, da tomada de posição e de um *habitus*, ou seja, através de um conjunto de elementos que vão além do propósito ou do desejo consciente de efetuar mudanças.

Na história da literatura brasileira contemporânea são abundantes os exemplos de tomada de posição que sinalizam para novos aportes. Luiz Ruffato, ao publicar a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2005) e na

9 Referência meramente metonímica. Sem dúvida há um mosaico de poetas e romancistas desprezados após o advento do modernismo.

sequência *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2005), abre caminho – através dessa tomada de posição – para publicar antologias com recortes de cunho político-social, tais como *Entre nós: contos sobre homossexualidade* (Língua Geral, 2007), *Questão de pele: contos sobre preconceito racial* (Língua Franca, 2009), *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder* (Língua Geral, 2012) e *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros* (Geração, 2014).

A mesma condição se nota na tomada de uma posição socialmente mais engajada nas publicações de Zilá Bernd, com a sua *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*¹⁰, ou até mesmo no âmbito da crítica literária, como a publicação interinstitucional *Voces negras de las Américas: diálogos contemporáneos*, organizada por Aimée Bolaños e Lady Benavente (Ed. da FURG, 2011). Os exemplos são prolíficos no âmbito do campo de produção intelectual. Como se percebe, cada tomada de posição adotada por um indivíduo vai imbricar na desobstrução de outros espaços de possíveis, e, nessa dinâmica, recortes até então inusuais ou inexistentes passam a fazer parte do portfólio e do campo experiencial de reconhecidos nomes da crítica literária.¹¹

10 No caso específico de Bernd, considerando o histórico de publicações da autora engajada na causa negra, como os livros *Racismo e anti-racismo* (Moderna, 1994) e *O que é negritude* (Brasiliense, 1998), a publicação mencionada não é a que abre caminho para esse tipo de publicação na trajetória da autora, mas constitui uma tomada de posição relativa ao olhar voltado para a produção literária segundo o recorte proposto.

11 Os títulos citados neste capítulo são mencionados apenas como exemplos, dispostos aleatoriamente. Discorrerei sobre o tema das tomadas de posição em cada capítulo da parte dois deste trabalho.

Em conferência proferida em 1980 na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, e mais tarde publicada no livro *Questions de sociologie*¹², Bourdieu parte da pergunta “Quem criou os criadores?” e comenta a relação de pertencimento de um indivíduo a um dado grupo (seja o artista, o crítico, o intelectual, etc.) e o que isso significa na sua produção:

La correspondencia que se establece objetivamente entre el productor (artista, crítico, periodista, filósofo, etc.) y su público no es evidentemente el producto de una búsqueda consciente de ajuste, de transacciones conscientes e interesadas o de concesiones calculadas a las demandas del público. No se comprende nada de una obra de arte, ya se trate de su contenido informativo, de sus temas, de sus tesis o de lo que se llama mediante una expresión vaga de su “ideología”, relacionándola directamente con un grupo. De hecho, esta relación solo se efectúa como añadidura y como por descuido, a través de la relación que, en función de su posición en el espacio de posiciones constitutivas del campo de producción, mantiene un productor con el espacio de posicionamientos estéticos y éticos que, dada la historia relativamente autónoma del campo artístico, son efectivamente posibles

12 *Cuestiones de sociología* (2013).

en un momento dado del tiempo. Este espacio de posicionamientos, que es el producto de la acumulación histórica, es el sistema de referencias común en relación al cual se hallan definidos, objetivamente, todos los que entran en el campo. Lo que constituye la unidad de una época es menos una cultura común que la problemática común, que no es sino un conjunto de posicionamientos vinculados al conjunto de posiciones marcadas en el campo. No hay otro criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad de hacerse reconocer como ocupante de una posición en el campo, posición ante la que los demás han de situarse, definirse: y la problemática de la época no es otra cosa que el conjunto de estas relaciones de posición a posición e, indisolublemente, de posicionamiento a posicionamiento (2013, p. 213).

Esta citação explícita com bastante clareza os exemplos de antologias mencionados (as organizadas por Ruffato, Bernd e Bolaños). De acordo com a perspectiva expressa por Bourdieu, estes recortes – que sinalizam para um caminho específico – não expõem somente a problemática presente em uma época, mas também uma cultura comum que conecta cada uma das referidas produções. A avalanche de antologias e textos dedicados a questões até então não abordadas denota com suficiente clareza sua composição enquanto produto de uma acumulação histórica.

E é justamente o posicionar-se no eixo de determinada tendência que define a potencialidade de que um dado artista ou intelectual possa vir a ser reconhecido como ocupante de uma dada posição.

Outra questão imbricada no posicionamento inovador diz respeito às implicações que dado posicionamento imputa aos demais: “La aparición de un artista, de una escuela, de un partido o de un movimiento en calidad de posición constitutiva de un campo (artístico, político u otro) distingue por el hecho de que su existencia les ‘plantea, como se suele decir, problemas’ a los ocupantes de las otras posiciones” (2013, p. 214). Justamente essas implicações é que serão as responsáveis pelo contra-posicionamento destes outros elementos do campo. Esse movimento de disputa reafirma a ideia inicial de “*ballet* bem regulado” e de “jogo” expressa por Bourdieu para qualificar a ideia de campo e também descamba, em instância última, no estabelecimento das lutas: “Esto significa que el objeto propio de una ciencia del arte, de la literatura o de la filosofía sólo puede ser el conjunto de los espacios indisolubles, el espacio de los productos y el espacio de los productores” (id.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura enquanto campo é um vasto espaço tomado por agentes que atuam em função de variáveis que, na maioria das vezes, não estão visíveis para o grande público. São amarras que se originam de forças distintas, como a política, o poderio

financeiro, orientações geográficas, afinidades pessoais e uma série de peculiaridades aparentemente herméticas. Para Bourdieu, é inútil tentar estabelecer uma relação direta entre a obra e a classe do produtor ou do consumidor, ignorando que entre eles há todo um mundo social, que redefine o sentido das demandas ou das competências: “Las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica própria, es decir, el producto acumulado de su história própria” (1989, p. 2).

Logo, conclui-se que a produção de conhecimento nos campos literário e intelectual não é um fenômeno *ex nihilo*. Inúmeros pressupostos relevantes estão na base constituinte dos campos. Os conceitos de campo, *habitus* e posição/tomada de posição, quando articulados uns aos outros, brindam ao observador subsídios teóricos substanciais para o reconhecimento das diversas cordas que determinam os movimentos no tabuleiro que é a produção de literatura. São lentes teóricas que permitem que se lance um olhar holístico sobre fenômenos em constante transformação.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá (Org.). *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BOLAÑOS, Aimée. *Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

_____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.

_____. O mercado de bens simbólicos. IN: MICELI, S. (Org). *A economia das trocas simbólicas*. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo, 2013.

_____. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 2015.

_____. Prerreqüisitos críticos y principios de método. *Criterios*, La Habana, n. 25-28, p. 20-42, ene. 1989-dic. 1990. Disponível em: <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>>. Acesso em: 28 set 2015.

RUFFATO, Luiz. *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Nos idos de março – a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. São Paulo: Geração, 2014.

_____. *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Franca, 2009.

_____. *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

WELLINGTON FREIRE MACHADO

professor efetivo da área de língua espanhola na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

A IMAGEM DA PALAVRA EM ANA HATHERLY

Rodrigo da Costa Araujo

*o escritor é um perseguido por ideias quantas vezes me
levanto no meio da noite para escrever mais uma ideia
que me quer sair da cabeça para o teclado
o escritor é uma aranha enxertada em margarida ao tear
a escrita é uma arte da submissão à condição de alvo
oh campos de tiro quanto treino
e agora que sabemos tudo isto estamos vergados pelo peso da escrita
esta escrabatura
e depois de tanto desejá-la e antes mesmo de ela ser geral
escrevemos em voz baixa
ainda trêmulos da passagem do cortejo das litotes
tão pequeninas todas de preto
não há neste momento maior certeza que a da escrita
oh meu país de anões onde tudo é pequeno
(HATHERLY, Ana. *Poesia* 1958-1978. 1980; p.122)*

Os diálogos da poesia e da pintura em Portugal relacionam-se à prática que se desenvolveu em torno dos movimentos da poesia concreta e experimental nas décadas de 1950 e 60. Ana Hatherly (1929-2015) e Ernesto de Melo e Castro (1932-2020), principais disseminadores da Poesia Experimental distinguiram-se pelas posições teóricas assumidas face a correntes do pensamento e da arte contemporânea, que de modo diverso se refletem em

aspectos de suas criações poéticas. A definição e a cronologia destes movimentos foram amplamente debatidas em textos fundamentais que fazem parte da coletânea *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981).

À poesia concreta associam-se, no ponto de vista de Ana Hatherly, posições bastantes contundentes, a defesa de uma identidade com o todo social a que o texto se refere, com a ideologia racionalista de uma sociedade tecnológica. Se os concretistas brasileiros evoluíram de um “lirismo-cientista, até atingir a crítica social e a sátira” (Hatherly, 1981, p.144), os concretistas europeus no exemplo das experiências dadaístas e surrealistas, patentearam a dimensão visual do texto e as suas bifurcações possíveis numa tendência para a abolição das fronteiras entre as artes. É nesse traço que se integra a obra de Ana Hatherly, bem como o espírito do amplo movimento de Poesia Experimental, iniciado da década de 1960.

Além do retorno ao antiquíssimo diálogo entre palavra e imagem, a obra de Ana Hatherly revela um perfeito reexame das teorias, aproximando a reflexão crítica e a expressão criadora ao nível da poesia e das artes plásticas. Esse dialogo percorre toda a história da escrita, desde os textos visuais e sua arqueologia da Poesia Experimental em seu *A Experiência do Prodígio* (1981), entre outras tendências que exploram a letra e a imagem. A sua relação com a escrita explora a visualidade do poema e a desconstrução da própria escrita como atributo funcional.

Na esteira dessa tradição, Ana Hatherly assumiu uma via poética que passa pelas tentativas da reinvenção da escrita em obras como *Mapas da Imaginação e da Memória*, de 1973, *O Escritor* e *a Reinvenção da Leitura*, ambos de 1975. Sua prática, semelhante a um poeta-calígrafo-pintor, aponta desde o início de suas pesquisas, o *logos* como montagem de signos. Signos que se entrelaçam, se aproximam, se distanciam da palavra ou faz dela - a literatura - o poema, uma “universal reportagem” de que falava Mallarmé. Reportagem do tempo, quando a figuração do poema se relaciona com as encenações da linguagem e dos caminhos percorridos pelo pensamento poético.

A importância do calígrafo, nesse contexto, funciona como princípio e alicerce do seu pensamento, reflete de certa forma, nas suas relações e perseguição da escrita e no esforço de uma arte subversiva:

Desnecessário salientar a importância que a arte da escrita manual assumiu, especialmente durante a Idade Média e mesmo depois da invenção da tipografia. A escrita manual, cultivada como arte superior, foi uma constante da cultura do passado. Se durante milênios o caráter sacro e enigmático da escrita pode derivar grandemente do facto de a maior parte das pessoas não saberem ler nem escrever, quando a prática da leitura e da escrita já estava consideravelmente difundida em certos meios sociais, por exemplo

durante a Renascença e o Barroco, ela pode assumir, ou se quisermos, reassumir, o seu lugar de dentro das formas de expressão de criatividade, adquirindo também o carácter de exacerbação formal comum a todas as artes da época. É assim que no século XVI vamos encontrar o calígrafo, ao lado do artista plástico e do filósofo, como um elemento fundamental na criação do que hoje chamamos património cultural e educativo, pois a função didática, como todos sabem, é uma das facetas mais destacadas de toda a arte do passado, que igualmente se exacerba durante o Maneirismo/Barroco, prolongando-se até ao século XIX com características especiais (Hatherly, 1983, p.247).

O estudo das escritas arcaicas que a autora de *A Casa das Musas* empreendeu durante os anos 1960, refletirá em inúmeros aspectos do seu percurso poético, inseparável do interesse confessado da autora pelas formas de comunicação que a linguística moderna desenvolveu. Acompanhando o percurso da mão do calígrafo, muitas de suas obras ilustram as proximidades entre a linguagem verbal e a pictórica, circulando entre elas, para recriar plasticamente temas centrais da sua poética: a visceralidade e reinvenção a escrita, a experimentação como método de trabalho, os labirintos poéticos, o barroco e o neobarroco.

A sua prática poética, na visualidade do poema ou no embate do texto-imagem, ou seja, em qual for a linguagem - “palavra, gesto ou objeto” - reivindica ser lida, como suas premissas, assumindo que “nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável” (Hatherly, 1983, p. 149). Delas, além de exigirem infinitas leituras criadoras, expandem-se uma criação ora em grafismos de caráter abstrato evocando as escritas orientais, ora em signos onde a geometria e a iconografia modernas comparecem, ora ainda em escritas minuciosas e delicadas, caligrafias labirínticas, teias ou mapas cifrados da imaginação, numa mistura que deixam entrever as experiências com o tempo, com a memória e os signos.

Nos seus trabalhos, no que diz respeito da criação em pintura, a relação com a escrita provoca outras linguagens, onde sobressaem as virtualidades da linha, da cor e da forma. Esses recursos sugerem atmosferas e espaços de sentido múltiplo, na busca de “um campo de significação integral” (Hatherly, 1983, p. 149) que fundamentam a sua poética. Desses desvios e recursos surge sua “tecnologia do fascínio” como efeito provocado na sua cumplicidade com o leitor, que é o da magia, do deslumbramento e sedução, só possíveis pelo vínculo assumido com a imaginação e a memória.

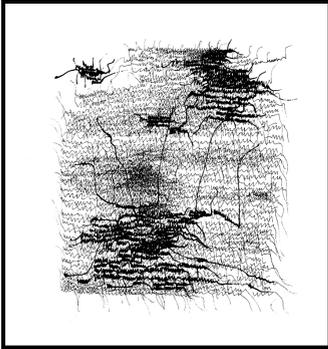


Figura 1 | HATHERLY, Ana. Le plaisir du texte. (1975)

Todos esses recursos convergem para a projeção plástica de um universo remanescente da concepção e da longa tradição do poeta-calígrafo-pintor, cuja as suas raízes no Oriente retomam o pensamento místico da escrita como prática esotérica. Na Europa, por sua vez, essa filiação reporta-se aos calígrafos gregos e latinos, as iluminuras medievais, aos textos visuais do barroco e as experiências precursoras dos futuristas, dadaístas, surrealistas e letristas. A exploração desse aspecto da escrita¹, associado ao de língua sagrada, reservada, segundo Ana Hatherly, “não se perdeu ao longo dos tempos - apenas se transformou” (1983, p.155).

1 O culto da escrita, segundo Ana Hatherly, “encontra origem mais remota, por exemplo, na fase pictográfica em que, muito antes da invenção de qualquer alfabeto, imagem e signo equivaliam-se numa perfeita fusão, considerada mágica, do visual e o conceptual”. Para ela, “a magia decorrente da obscuridade das representações da escrita esteve naturalmente associada ao segredo das práticas ocultas, que muitas vezes referiam, pois a maior parte dos textos da antiguidade eram de caráter religioso, secreto. Daí que a decifração desse código enigmático que eterniza o presente, inclusive permitindo passar para além da vida através da memória nele aprisionada, tivesse de estar reservada aos considerados intermediários do divino e do saber que dele emana”. (1983, pp. 155-156).

Em seus desenhos ou texto-imagem entreveem-se o funcionamento e a engenharia de um mecanismo em que ele mesmo atualiza um fundo potencial. Tendo a imagem como referência, eles induzem e guiam os espectadores na recepção do ato mágico e à semelhança da escrita, expõem visualidades que simultaneamente questionam. O texto visual, situado entre o semântico e o visível, torna-se vestígio, traço. Imagem rasurada, mera lembrança, objeto da fruição sensível do olhar, que dispensa a compreensão do verbal.

Nessa poética interartes, em que o desenho/pintura é a poesia, ele passa a ser, também, a recriação visual desse universo. Muitas vezes, essa experiência sugere ser a transcrição da escrita nos códigos da produção da imagem. Traço semiótico e inteligente, seus desenhos reforçam o jogo de relações entre imagem e palavra, que Ana Hatherly tece em seu trabalho hifológico², que vai do pensamento à mão, apoiado em uma visão que se transforma em gesto, movimento da mão inteligente e ato do pensamento. Ver e

2 Para Barthes, a noção de texto não abrange, apenas, as obras literárias, mas, todas as modalidades de significação, como já foi proposto em suas obras sobre semiologia. No dizer de Barthes, qualquer prática significante produz o texto. O que permite analisar as obras do cinema, da pintura, da música como sendo também textos. Barthes critica o entendimento de texto como um produto acabado e acrescenta a ideia de que o texto é tecido através de um entrelaçamento contínuo. Para ele “Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha”. (p. 74-75)

pensar ao mesmo tempo, é isso que coloca a mão do pintor em movimento.

Os desenhos hatherlianos solicitam, pela ação semiótica que propõem, o leitor pelas imagens que se desdobram, construindo outros signos/ícones, num exercício constante de produção de sentidos. Eles, também, reforçam a explosão contemporânea de códigos de representação, porque abolem as categorizações hierárquicas entre as artes. Essas delicadas ações são fortuitas como os encontros levados pelo olhar.

Inspirado em Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (fig. 1), décimo nono poema-visual e último da série do livro *A reinvenção da leitura* (1975), de Ana Hatherly sugere, na mesma esteira do crítico francês, derivações produzidas a partir de um desejo. Esse desejo de escritura, de todos os matizes dos signos que atravessa a leitura para só tomá-la sob a forma de novas reivindicações, as de uma atenção prestada à germinação do sentido e do sujeito que nele se acha inscrito, à lógica própria do significante que excede o sujeito, o sentido e o olhar, que transportam a leitura para outra coisa, que é justamente a escritura, trabalho na e da experimentação. Semioclasta, Ana Hatherly, tal como Barthes, retoma a teia e o tecido para, a partir deles, recontextualizar o lugar do gozo como aquele de uma perda, lugar de *fading* do sujeito, “encenação de um aparecimento-desaparecimento” que desloca o sujeito e seu olhar para impedir qualquer consistência.

De Barthes, Ana Hatherly recupera a hifologia de forma consciente e lúdica. Porque sabe que escrever “em” Barthes é frequentemente correr o perigo da fascinação. Sua obra visual é marcada por um caminho muito próprio, onde escrita, escritor, artista e objeto visual se encontram, se fundem ou se desconstroem, (re)inventando e (re)criando universos, códigos, silêncio e linguagens. Nela, enfim, se percebe o ícone do irrepresentável e do indizível, o texto que se textualiza, na imagem, como criação e como crítica.

“A ESCRITA É UMA PINTURA DE PALAVRAS”

O verso escapa a si mesmo. As linguagens se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita “voyages” de verso e re-verso.

[CASA NOVA, Vera. *Bêbados de fim-de-século*. In: *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG. 2002. p.09].

As proposições do movimento de Poesia Portuguesa Experimental são: a ruptura com a tradição poética; a redução do verso à palavra e a utilização de estruturas não verbais relacionadas ao campo da imagem, das experiências visuais e espaciais do texto. A obra teórica e de prática escritural de Ana Hatherly reinventou o Barroco, e fez do seu próprio gesto ação

desconstrutora, desprendendo-se das dobras neobarrocas que se torcem e bifurcam em várias direções, feito “molusco versátil”³ ressaltando sua inteligência plástica e de ensaísta-pesquisadora.

Ana Hatherly, em seu clássico e imperdível ensaio, *A Reinvenção da Leitura* argumenta “que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagem” (HATHERLY, 1981, p.138). Por conseguinte, para a estudiosa, não se pode dissociar a primícias da poesia, como escrita, dos signos não verbais; ou seja, escrita e imagem foram correlacionadas na história da humanidade, razão pela qual a introdução da imagem na composição poética não faz outro dinamismo senão retomar as origens da própria escrita. A proposta da poesia visual se sustenta assim coerentemente, na seguinte afirmação: “A escrita é uma pintura de palavras.” (HATHERLY, 1981, p. 138).

Mallarmé, o grande mestre da poesia de vanguarda e inspirador da criação de Ana Hatherly, empreendeu uma série de inovações em seu livro *Un Coup des Dés* [Um lance de Dados]. Nele, o verbal e o visual se associam à musicalidade, que vai contribuir na proposta verbivocovisual dos concretistas. Essa articulação entre signo verbal e signo visual permite uma visão mais além,

3 Os tentáculos da escrita. A escrita é um polvo, um molusco versátil. Tem infinitos recursos. Escapa sempre. Abstractiza-se. Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Sideral Alice atravessa todas as portas, todos os espelhos. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse. (HATHERLY, Ana. Tisanas. 2006, 157)

ao olhar, por exemplo, os desenhos rupestres das cavernas, feitos na pré-história. Neles constatam-se que essas imagens já eram uma forma de comunicação, textos visuais que representavam e contavam histórias, com a intenção de transmitir mensagens.

A partir de Mallarmé, a dimensão plástica da escrita, - anteriormente ignorada pelos estudiosos das línguas, porque estes, sempre mais interessados em conteúdos do que em meios, tendiam a negligenciar essa área da forma visual -, ganha status de pesquisa e confirma-se que é para ela que o artista sempre se voltou. Por esse percurso, foi preciso que o Ocidente chegasse à revolução industrial, e, de lá para cá, à sofisticação crescente dos meios de impressão e reprodução da escritura para que a veia de libertação da linguagem escrita se fizesse perceber. Libertação da escrita em relação à sua submissão ao som. E, assim, a escritura passou a assumir o riso e o desafio de sua própria materialidade.

Com a variação dos tipos gráficos - gesticulação da escrita - (também extremamente explorada na poesia experimental) com a distribuição diversificada da linguagem impressa na diagramação jornalística, abriram-se para a página branca da escrita novos horizontes até então insuspeitados. Como não poderia deixar de ser, a poesia foi a primeira a levar até o limiar intraduzível do infinito, com *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, a indagação aberta pelas possibilidades da escrita.

O *Um Lance de Dados* inaugurou, antes de tudo, uma nova era para a poesia, não só portuguesa, mas ocidental. Ele representa os traços de uma mutação. Instância de inflexão-reflexão da escrita no

momento em que desprendeu do seu aprisionamento como mero desenho do som. Sem deixar de ser o desenho do som, ela passou a ser, também, a configuração de alguma coisa que não é som: os interstícios da brancura da página, vazios luminosos, disposições corpóreas das letras, multiplicidade simultânea de movimentos de sons e grafias para a tatilidade dos olhos: horizontal, vertical, transversal, em giro.

Da necessidade de engendrar as origens da poesia concreta, a história conduz o leitor para épocas bem anteriores a de Mallarmé. As pesquisas de Ana Hatherly conduziram-na à descoberta labirínticas de que no Barroco⁴, já havia a relação entre escrita, texto e imagem.

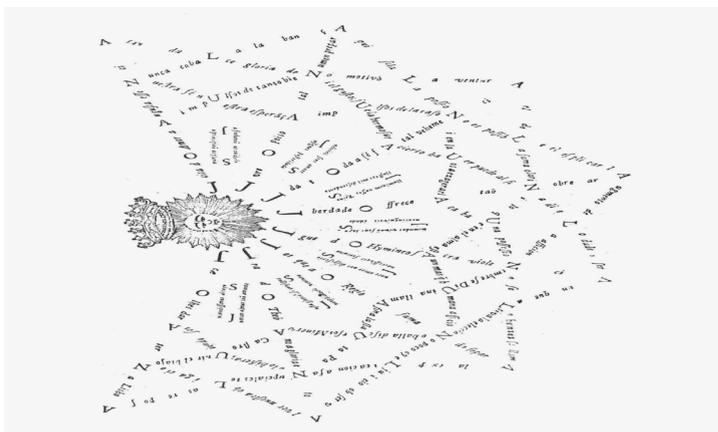


Figura 2 | HATHERLY, Ana. *A Casa das Musas*. 1995, p.122⁵

4 A esse respeito, sugere-se a leitura atenta e sensível do livro DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor.2011.

5 (Figura 2) O presente texto-visual foi encontrado por Ana Hatherly, na Biblioteca Nacional, e classificado pela autora na categoria de Labirinto por apresentar a possibilidade de leituras múltiplas, para além do assunto que nele é abordado. Trata-se

Ao longo desse percurso, a existência do texto-imagem evidencia que as artes irmãs, poesia e pintura, não só fazem parte da história da humanidade, mas também conjugam lado a lado, em quase perfeita simbiose. Literatura e pintura partilham circunscrições muito próximas, um mesmo espaço limite, em relações de tensão e de paradoxo. Essa quase coabitação territorial diz respeito ao espaço e às relações intersemiótica que são estabelecidas. Nesse sentido, quando se fala de poesia visual, também se fala de ver/ler a criação de um novo texto visual seu sistema *poetográfico*⁶. As novas imagens e as novas leituras são o outro lado do ver, ou seja, são o que Ana Hatherly nomeia de escritalidade.

de um *Ephithalâmio* que celebra o casamento de D. Joana de Bragança, neta do rei D. Pedro II, sobrinha de D. João V, com o Conde de Monsanto, Dom Luís de Castro. Nele observa-se o nome dos noivos em forma de leque, escrito com maiúsculas, sobrepondo-se ao texto em minúsculas. Toda a escrita se desenvolve na página em encruzilhada, colocando em destaque as letras dos nomes dos noivos. Este maravilhoso *Ephithalâmio* é um texto-visual do estilo barroco português tardio. Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora nasceu em Lisboa, formou-se na Universidade de Coimbra, na faculdade dos Sagrados Cânones em 1731, foi Juiz de fora da Vila de Marvão e notabilizou-se como poeta, constando a lista das suas obras na *Biblioteca Lusitana de Barbosa Machado*.

6 A consolidação do poético na materialidade dos significantes (verbais e não verbais) assinala assim como propõe Alberto Pimenta a passagem de um sistema *poetológico* para um sistema *poetográfico*. Por isso, se de acordo com ele, o sistema *poetológico* se define por “um compromisso entre o desejo estético de expressão e a necessidade de essa expressão constituir comunicação inteligível e eticamente inseridas nos interesses da totalidade”, o sistema *poetográfico* traduziria uma situação de ruptura, em que “a ideologia do símbolos é recusada e substituída por uma espécie de ideografia, por um sistema que só conserva os signos e rejeita o seu logos”, correspondendo assim à “destruição da linguagem da razão lógica, na tentativa de criação de uma linguagem do corpo”, em que “a apreensão visual do mundo” ocupa um lugar privilegiado (PIMENTA, Alberto. 1978, pp. 98-105).

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALMEIDA, Maria Inês de. (Org.) *Para que serve a escrita?* São Paulo. Educ. 1997.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70. 2009.

_____. *O Neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRUNO, Mário. *Escrita, Literatura e Filosofia: (Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze)*. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2008.

CASA NOVA, Vera. Bêbados de fim-de-século. In: *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG. 2002.

_____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte. Ed da UFMG. 2008.

COSTA, Luciano Bedin da. *Ainda escrever*. São Paulo. Lumme Editor. 2017.

DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor. 2011.

GEORGES, Jean. *A escrita - memória dos homens*. Rio de Janeiro. Objetiva. 2002.

HATHERLY, Ana. *Fibrrilações*. Lisboa. Quimera 2005.

_____. *Poesia 1958/1978*. Lisboa. Moraes Editores. 1980.

_____. *A Casa da Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera. 2006.

_____. *Visualidade do Texto - uma tendência universalista da literatura portuguesa*. Colóquio Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º. 35, p. 05-17, jan. 1977.

_____. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo. Escrituras Editora. 2005.

_____. e MELO E CASTRO, E.M. *PO. EX. Textos Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII-XVIII*. IN-CM, Lisboa. 1983.

_____. *Interfaces do olhar - uma antologia crítica / uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004.

_____. *O espaço crítico - do Simbolismo à vanguarda*. Editorial Caminho. Lisboa. 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis. Ed. da UFSC, 2010.

_____. *Um Lance de Dados*. Edição Bilingue. Álvaro Faleiros. Introdução, Organização e Tradução. Cotia. SP. Ateliê Editorial. 2017.

MELO E CASTRO, E.M. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência Amadora. Portugal. 1980.

_____. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo. Editora da USP. 1993.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões*. São Paulo. UNESP. 1999.

PIMENTA, Alberto. *O Silêncio dos poetas*. Lisboa. Regra do jogo. 1978.

VENEROSO, Maria do Carmo de F. *Caligrafias e Escrituras. Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte. C/Arte. 2012.

RODRIGO DA COSTA ARAUJO

Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação, da FAFIMA - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2019), todas lançadas pela Editora Opção. E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com.

DOM QUIXOTE DE LA MANCHA NA COVA DE MONTESINOS

Uma leitura mítico-literária

Vanessa Pansani Viana¹

RESUMO

Este estudo propõe-se a fazer uma reflexão sobre um dos episódios mais conhecidos da obra *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, pertencente ao capítulo “XXIII - Das admiráveis coisas que o extremado D. Quixote contou que tinha visto na profunda gruta de Montesinos, cuja impossibilidade e grandeza faz com que se tenha esta aventura por apócrifa”. A análise do episódio é centrada na perspectiva metodológica que circunscreve o cavaleiro Dom Quixote como uma personagem mítico-literária, para tal foi feito um percurso pelos conceitos de símbolo e arquétipo até se chegar ao mito literário, visto que esse último é uma construção elaborada em uma narrativa e que resgata as formações simbólicas e arquetípicas. Partindo dessa epistemologia própria, este artigo se aprofunda nos diversos simbolismos produzidos pelas ações da personagem mítica no universo encantado da cova para mostrar como as peripécias do Cavaleiro da

¹ Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na área Literatura e Vida Social pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp – Campus de Assis. Bolsista CNPQ. Professora efetiva da Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo. E-mail: vpansaniviana@gmail.com.

Triste Figura contribuem na formação de uma visão inovadora das narrativas ficcionais para o campo literário. Assim como, vislumbra a genialidade e originalidade da escrita cervantina que, no século XVI está mais próxima do que nunca da escrita do século XXI.

Palavras-chave: Dom Quixote. Mito literário. Cova de Montesinos.

ABSTRACT

This study proposes to reflect on one of the most known episodes of the work *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, by Miguel de Cervantes Saavedra, which belongs to the chapter “XXIII - Das admiráveis coisas que o extremado D. Quixote contou que tinha visto na profunda gruta de Montesinos, cuja impossibilidade e grandeza faz com que se tenha esta aventura por apócrifa”. The analysis of the episode is centered on the methodological perspective that circumscribes the knight Don Quixote as a mythical-literary character, for which a way was made through the concepts of symbol and archetype until reaching the literary myth, whereas the latter is a construction elaborated in a narrative and that rescues the symbolic and archetypal formations. Based on this epistemology, this paper delves into the various symbolisms produced by the actions of the mythical character in the enchanted universe of the cave to show how the adventures of Knight of the Sad Figure contribute to the formation of an innovative vision of fictional narratives for the literary field. As well, it glimpses the genius and originality of cervantine writing which, in the 16th century, is closer than ever to the writing of the 21st century.

Keywords: Dom Quixote. Mythical-literary. Montesinos cave.

INTRODUÇÃO

As narrativas literárias sempre forneceram muitos subsídios para a sociedade refletir acerca de sua realidade sob a luz de diversos questionamentos que nascem de uma suposta despreteniosidade artística. Por esse ângulo, desde a modernidade até os romances contemporâneos inaugurou-se uma tradição pautada no conceito de metaficcionalidade, mecanismo narrativo que coloca em xeque o antigo limite entre História com “H” maiúsculo e ficção.

Baseado nessas ideias apresentadas, este estudo debruçou-se na análise do episódio referente às aventuras de Dom Quixote de La Mancha na cova de Montesinos, passagem do segundo livro do *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes de Saavedra. Isso porque já no século XVI, bem antes da fundação de um legado das narrativas metaficcionalis, a obra cervantina inaugura artifícios engenhosos para a construção da trajetória do herói cavaleiresco.

A construção laboriosa de Cervantes eleva a imagem do Cavaleiro da Triste Figura ao nível mítico, tanto que o enredo sofreu inúmeras leituras e releituras ao longo dos séculos, conforme muito bem mostrado por Jean Canavaggio (2006), como também foi alvo de diversas adaptações no mundo todo. Dessa forma, a leitura em questão, pelo aporte metodológico dos estudos que tratam a personagem como um mito literário, se aprofunda no universo das peripécias ocorridas na cova como uma

forma de vislumbrar os simbolismos emanados que concernem na construção de um discurso próprio do cavaleiro andante como um porta-voz da sabedoria literária metaficcional.

DO SÍMBOLO AO MITO LITERÁRIO

Não é novidade que todo ser humano possui a necessidade de se comunicar, dada a sua natureza essencialmente social e a linguagem, seja ela verbal ou não verbal, faz parte desse processo de comunicação. Nos estudos da área da língua-linguagem, os programas de pós-graduação em Letras, restringem as pesquisas na maior parte das vezes, focados na comunicação sob a égide da palavra. Por essa perspectiva, Bakhtin (2014, p. 117) concluiu que:

Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é território comum do locutor e do interlocutor.

Bakhtin acentua que qualquer comunicação feita pela palavra nunca é apenas advinda de um único indivíduo, pois para

que um determinado sujeito consiga se comunicar, a sua interação com outros sujeitos foi necessária. Inclusive, a escolha das palavras que compõem um determinado discurso é fruto de um movimento coletivo, um “eu” em relação a um “outro”.

Jung (1969, p. 20) esclarece que a palavra escrita ou falada é carregada de símbolos. O autor exemplifica a ideia de símbolo como algo que faz parte do cotidiano da sociedade, “[...] embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional” e conclui que uma palavra ou imagem é simbólica quando transcendem o seu significado imediato.

O sociólogo e teólogo espanhol José María Mardones parece ter unido as ideias de Bakhtin às de Jung, pois ao se debruçar na análise dos mitos e, ao estudar a configuração dos símbolos, criou o tópico “O símbolo como linguagem social”, nele o autor traz importantes contribuições sobre o assunto baseadas nas leituras de Durand, Jung, Ricoeur entre outros. A respeito dessa relação ele propõe que:

A linguagem simbólica está enraizada num solo histórico e social. Não há símbolos individuais. O símbolo é uma linguagem participada que, como acontece no caso religioso, faz de cada um dos seus usuários um membro de uma comunidade que fala o mesmo idioma (MARDONES, 2005, p. 33).

Mardones estabelece a ideia de símbolo como um produto histórico e social, pois conforme declara, as significações emanadas são feitas por meio da linguagem que é “participada”, ou seja, abarcada pela relação entre o “eu” e o “outro”. Os símbolos são muito utilizados para quando há a necessidade de se explicar algo que escapa de uma compreensão integral, mais abrangente. Jung (1969, p. 21) alega que é por essa razão que todas as religiões fazem uso da linguagem simbólica. O homem possui uma limitação perceptiva, há muitas situações em que os vários sentidos (audição, visão, olfato e tato) são estimulados simultaneamente e ele não consegue absorver tudo de forma consciente. É por essa razão justamente que há estímulos que são captados e “armazenados” no inconsciente: “Não importa que instrumentos ele empregue; em um determinado momento há de chegar a um limite de evidências e de convicções que o conhecimento consciente não pode transpor” (Jung, 1969, p. 21).

Acerca dos símbolos como uma prática das atividades humanas, Ernst Cassirer (1972, p. 35-36) é mais enfático e concebe a ideia de que toda a atividade humana e toda formação humana são um conjunto de formas simbólicas diversificadas e Gilbert Durand (2013, p. 23) acrescenta a essa apreciação que “[...] el Universo simbólico no es nada menos que el universo humano entero”. Excetuando algumas diferenças de posicionamento dos autores sobre os símbolos, todos acentuam o seu caráter social, para eles os símbolos são construções interativas e fazem parte do cotidiano humano.

Joseph L. Henderson (1969, p. 106), discípulo de Jung, no capítulo “Os mitos antigos e o homem moderno” presente no livro *O homem e seus símbolos*, ressalta que o objetivo das pesquisas reunidas no livro possuem o intuito de “contribuíram imensamente para corrigir a atitude unilateral de pessoas que afirmam que tais símbolos pertencem a povos antigos ou a tribos contemporâneas ‘atrasadas’ e portanto, alheias às complexidades da vida moderna”. Por isso, em seu estudo ressalta que os arquétipos funcionam como imagens simbólicas encapsuladas para fazer a sociedade se recordar de experiências que ela não viveu, mas que ao mesmo tempo viveu, pois para o autor eles também possuem um fator genético. Dessa feita, Henderson (1969, p. 107) frisa que é comum que as arquétipos sejam ativados pelos sonhos no inconsciente humano, logo “[...] a mente inconsciente do homem moderno conserva a faculdade de fazer símbolos, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo”.

Gilbert Durand em sua obra *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (2013, p. 108) diz que o arquétipo “Es precisamente una fuerza psíquica, una fuente importantísima del símbolo, del que se puede asegurar la omnipresencia, la universalidad y la perennidad.”. O mitólogo francês se debruça nesse aspecto mais estrutural das formações míticas e, ao estudar a constituição dos arquétipos pelos símbolos, aponta a existência dos mitemas. Os mitemas, para esse autor, funcionam como símbolos em movimento, essa movimentação simbólica seria traduzida como imagens em trânsito, como uma

forma de exemplificação, Durand analisa o tema da fuga para o Egito, pertencente ao livro do Êxodo do Antigo Testamento, que seria “[...] la transmutación del exilio en exilio benéfico, es decir en éxodo [...] es un éxodo al revés”, então o autor acrescenta: “[...] el mitema de la transmutación del viaje es el mitema central de los mitos de Egipto (donde la muerte es un segundo nacimiento, donde las peripecias del exilio forman el ser mismo del éxodo [...])” (DURAND, 2013, p. 238).

Em *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea*, mais precisamente no subcapítulo: “1.1. El esquema fundamental (sintagma fundador) del mito de Don Quijote”, Juan Herrero Cecilia (2018, p. 45-47), autor e pesquisador espanhol na área dos mitos, elege três tipos de mitemas principais, ele explica que são relatos estruturados em torno de um sintagma de base ou esquema fundamental que o caracteriza. Esses mitemas dados como exemplo são os que Herrero Cecilia considera a base do mito literário quixotesco em todas as suas reescrituras feitas ao longo do tempo.

A pesquisadora Esther Bautista Naranjo (2013), em sua tese orientada por Herrero Cecilia *La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX* (2013) resgatou e desenvolveu em sua escrita os três principais mitemas que constituem o mito literário de Dom Quixote cunhados pelo seu orientador, são eles: 1) “La ensoñación libresca”: fantasia livresca sonhadora que implica em uma sacralização da leitura como via de acesso a uma nova

religião, a das cavalarias e compara a atitude da personagem às parábolas dos profetas; 2) “El idealismo visionario”: contraste com a realidade prosaica que singulariza o fidalgo como um profeta que faz uma revelação mística sobre o destino do mundo e 3) “El heroísmo individual o anacrónico”: sua missão indica uma luta pessoal contra todo o sistema de valores que deprecia a ordem cavalleiresca por considerá-la ultrapassada, o que faz o cavaleiro parecer louco perante às demais pessoas. Assim, pode-se notar que esses mitemas possuem em comum com o tema da viagem para o Egito a questão da simbologia em movimento, sintagmas que descrevem determinadas ações simbólicas que acabam singularizando a construção de um determinado mito, que neste caso é o literário.

De forma mais generalizante, Mardones (2005, p. 41-43), diz que o mito tem uma função fundacional e legitimadora, adotando determinadas peculiaridades de acordo com a situação social e cultural e que, enquanto narração decifra os sentidos do mundo, da sociedade e da história. Ainda, de acordo com o autor, a autodescoberta de ser das coisas acontece na palavra em processo, no mito. Sendo assim, para ele, o mito então é:

a palavra que diz o ser, o trabalho do ser. Não é qualquer palavra que é capaz de recolher esta autoabertura do ser, mas apenas aquela que está atenta e sabe recolher o momento agraciado da revelação (MARDONES, 2005, p. 43).

A passagem denota, em complementação ao que Cassirer e Herrero Cecilia consideraram que o mito, em relação a sua recepção pelo leitor, só irá revelar os seus sentidos, caso as palavras que o constituam sejam recebidas por meio de uma identificação, podendo deslindar em um autoconhecimento. É essa característica que fez com que tantas personagens da literatura passassem a ser vistas como mitos, a identificação do leitor com determinada personagem pelo uso de diversos simbolismos, além de outros fatores, coadunaram com a sua permanência no imaginário coletivo, de forma a que elas foram sobrevivendo mais vivas do que nunca no cenário social.

Sobre os mitos literários, vale ressaltar quais foram os mitos destacados por Ian Watt (1997, p. 233-34), como aqueles que se caracterizam como os do individualismo moderno, são eles: Dom Quixote, Dom Juan, Fausto e Robinson Crusoe. Essas personagens foram enquadradas como mitos do individualismo moderno por diversas características, uma delas é o modo especial que repercutiram e repercutem releituras ainda hoje em nossa sociedade, mas as principais são as que contemplam o fato de que elas permanecem em nossa memória por serem monomaniacas, solitárias, articularem ações que alimentam ideais indefinidos e serem capazes de torná-los realidade, além de “apresentam-se em vestes mais realistas e com maior riqueza de detalhes”. Essa última particularidade denota uma elaboração da fabulação fronteira entre a História e a ficção.

As características descritas acerca dos quatro mitos estudados por Watt (1997, p. 232) estão associadas à premissa de que essas personagens estão inseridas em “narrativas e por isso, o autor reitera que nesse feito aparentemente simples é que reside a sua especial qualidade”. Outro fator que o autor destaca é que os quatro heróis existiram em tempos remotos, no passado recôndito, mas ainda conseguimos vê-los no presente, o motivo maior seria:

As quatro figuras dos mitos aqui estudadas têm um tipo análogo de realidade: não são pessoas completamente reais e históricas; contudo, seu público lhes atribui uma existência até certo ponto verdadeira. O que se evidencia, por exemplo, nos esforços de muitos estudiosos para descobrir quem foram os “modelos originais” do Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. A eles foi atribuída uma realidade especial – por isso, não são tratados como se fossem apenas criaturas de ficção (WATT, 1997, p. 233).

As ponderações de Watt sobre esse entremeio realidade/ficção, causado pela dúvida que germina na mente do público leitor, vão ao encontro de uma das características que apontamos por meio de Levi-Strauss como constituintes do mito, que se revela pelo cruzamento entre a História e a Mitologia. Mesmo que o objetivo das narrativas que abarquem os mitos literários não fosse

o de reproduzir uma “verdade histórica”, elas acabam provocando um questionamento no leitor, pelo fato de, às vezes, mesclar muitos elementos históricos no enredo, como ocorre com a obra *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Além disso, esse passado remoto presente na narrativa mítica que é resgatado ao presente por intermédio da leitura é acessado pelas configurações simbólicas e arquetípicas, mais um traço constituinte dos mitos.

O MITO QUIXOTESCO NA COVA DE MONTESINOS SOB A PERSPECTIVA DO MITEMA “EL IDEALISMO VISIONARIO”

Com base nas ideias apresentadas até o momento, sobre construções as simbólicas e arquetípicas da linguagem que resultam na formação dos mitos literários, este estudo propõe-se a uma leitura do capítulo “XXIII - Das admiráveis coisas que o extremado D. Quixote contou que tinha visto na profunda gruta de Montesinos, cuja impossibilidade e grandeza faz com que se tenha esta aventura por apócrifa” presente no segundo livro de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. A análise é pautada no mitema quixotesco “El idealismo visionario” e em suas prováveis simbologias, temática trabalhada por Esther Bautista Naranjo.

O episódio investigado faz parte de uma das aventuras mais conhecidas de Dom Quixote e também visto como um dos mais simbólicos do livro. Para que a aventura ocorra, o cavaleiro andante

pede ajuda ao recém-casado Basilio para que ele lhe conceda a companhia de alguém como guia para leva-lo até o local e ver com os seus próprios olhos as maravilhas da cova de Montesinos, caverna localizada entre as lagoas de Ruidera. Basilio atende ao pedido de Dom Quixote e lhe apresenta seu primo como guia, recomendado como um ótimo estudante e porque gostava muito de ler livros de cavalaria. O excerto a seguir descreve a descida do cavaleiro ao local enigmático:

– A coisa de doze ou catorze estados na profundidade desta masmorra, abre-se à direita mão uma concavidade com espaço capaz de poder caber nela um grande carro com suas mulas. Entra-lhe uma pequena luz por umas frestas ou buracos, que de longe a comunicam, abertos na superfície da terra. [...] de repente e sem procurar me assaltou um sono profundíssimo, e quando menos o esperava, sem saber como nem como não, acordei dele e me achei em meio ao mais belo, ameno e deleitoso prado que pode criar a natureza nem imaginar a mais discreta imaginação humana. Arregalei os olhos, limpe-os e vi que não dormia, senão que estava realmente desperto. Ainda assim apalpei a cabeça e o peito, para me certificar se era eu mesmo quem lá estava ou algum fantasma vão e contrafeito, mas o tato, o sentimento, os discursos concertados

que comigo fazia, tudo me certificou de que eu era lá então o mesmo que sou aqui agora (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 289-290, V.2).

Como se nota, já na entrada da caverna vários simbolismos são anunciados pelas descrições feitas pela personagem. A grande profundidade da grotta/ caverna/ cova, que neste artigo optou-se por ser chamada de cova por conta do campo semântico a que pertence a palavra e que por isso condiz mais com a análise em questão. Nesse sentido, a palavra cova do latim *cavus* e variação *cavum* remetem aos significados na língua portuguesa expressos por cava, cavidade, depressão, escavação, oco. Todas as definições possuem em comum a questão da profundidade e relacionam-se ao que está abaixo da terra. Refletindo sobre esses significados e ligando-os à ideia de arquétipo, podemos adicionar a título de ilustração os arquétipos da “Mãe Grande” e o “Pai de Todos”, pois eles são dois dos mais antigos símbolos vistos pela psicanálise como releituras do inconsciente humano representados na arte pela natureza e talvez, dois dos arquétipos mais observados na sociedade. Segundo Jung, esses arquétipos foram definidos como: “[...] a Mãe Grande — que podia conter e expressar todo o profundo sentido emocional da Mãe Terra!” e “A imensa energia emocional expressa na imagem do “Pai nosso” desvanece-se na areia de um verdadeiro deserto intelectual.” (JUNG, 1969, p. 94-95). Ademais, eles também representam: “[...] os fundamentos de sistemas opostos no Ocidente e no Oriente” (JUNG, 1969, p. 95),

por isso são ligados à origem da humanidade e se corporificam em diversas culturas e épocas distintas e, conforme assumem uma dada materialidade podem adquirir um ou outro traço divergente.

Tanto para o povo Navajo, como para o povo Huichóis, a mulher na mitologia é símbolo da origem, é aquela que dá vida ao homem e ao mesmo tempo é abnegada. Ela simboliza a terra, por isso a origem de tudo, aquela que dá frutos, ao mesmo tempo em que está a serviço da vida, acaba por ser um fim em si mesma. Para Joseph Campbell (2007, p. 322) esse tema do arquétipo da Grande Mãe serve também como uma relação do herói com a terra como morada, seja por nascimento ou exílio: “O local de nascimento do herói, ou a terra remota de exílio de onde ele retorna para realizar suas tarefas de adulto entre os homens, é o ponto central ou centro do mundo”. Além disso, o autor revela acerca dessa relação que: “O herói mitológico, ressurgindo das trevas que constituem a fonte das formas visíveis, traz o conhecimento do segredo do triste destino do tirano” (CAMPBELL, 2007, p. 324).

Como a obra cervantina se constrói como uma paródia dos romances de cavalaria, o conceito de herói tradicional não se aplica a Dom Quixote, por isso é necessário um vislumbre mais enfático na descrição da cova de Montesinos. Apesar da imensa profundidade da cova, a entrada da luz não deixa de incidir em seu interior: “Entra-lhe uma pequena luz por umas frestas ou buracos, que de longe a comunicam, abertos na superfície da terra.”. Desse modo, o herói ou anti-herói de Cervantes não fica em contato com a terra nas mesmas condições do herói descrito por Campbell,

Quixote se submerge, fica mais íntimo com o misterioso espaço fincado nas profundezas da terra, mas continua recebendo feixes de luz.

O lusco fusco na cova rompe com a ideia de Campbell sobre o contato com a terra em uma situação de trevas e se aproxima de uma peregrinação que nessa terra o herói retorna para realizar as suas tarefas de adulto, mas em se tratando do cavaleiro da triste figura, a fase de adulto é suplantada por uma velhice: 55 anos de idade. Isso porque para época em que a obra fora publicada, um homem de hoje que é considerado de meia idade era visto como idoso. Mas por que então haveria a incidência dos feixes de luz em uma caverna tão extensa? E quais seriam as possíveis tarefas que o mito de Dom Quixote teria que realizar após seu contato tão íntimo com a terra mãe? Para tentar responder aos questionamentos é necessário que se faça um destaque nos próximos atos do cavaleiro dentro da cova:

Logo se me ofereceu à vista um real e suntuoso palácio ou alcácer, cujos muros e paredes pareciam de transparente e claro cristal fabricados, do qual abrindo-se duas grandes portas, vi que por elas saía e a mim se encaminhava um venerável ancião, vestido com uma opa de baeta roxa que pelo chão arrastava. [...] Chegou a mim e a primeira coisa que fez foi abraçar-me estreitamente e logo dizer: “Longos tempos há, valoroso

cavaleiro D. Quixote de La Mancha, que os que estamos nestas soledades encantados esperamos ver-te, por que dês notícias ao mundo do que encerra e cobre a profunda gruta por onde entraste, chamada gruta de Montesinos: façanha guardada para só ser acometida por teu invencível coração e teu ânimo estupendo (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 290, V.2).

Logo após a sua entrada, Dom Quixote se depara com o ancião que o informa prontamente que há junto com ele outras pessoas a sua espera. Como avisa o próprio ancião, os que ali estavam, aguardavam o herói há um longo período de tempo. É importante salientar também que quem recepciona o cavaleiro não é uma pessoa qualquer, é um ancião, ou seja uma espécie de guardião de toda a sabedoria daquele local. O ancião nas narrativas míticas é geralmente um homem muito velho e muito sábio e, no caso dessa personagem que entra em contato com Quixote, se torna um ponto fulcral observar as suas vestimentas; o homem ancestral usa uma opa de baeta roxa. A opa é uma espécie de bata bem longa com abertura apenas para vestir a cabeça da pessoa que a usa, esse traje emana significados associados à religião, visto que ele é usado até hoje pelos membros atuantes da religião católica, como por padres, por bispos, como era também usada por membros de alguma cortes em exercício de suas funções.

Vale esclarecer que o contexto social que interessa aos estudos do mito literário do individualismo moderno que é o caso de Quixote teve início a partir do século XVI e está inserido no cenário da Contrarreforma católica que ocorreu na Europa. Na época da escrita de *Dom Quixote* a Espanha era de maioria católica e Miguel de Cervantes apoiava o Império, fato que ligava o autor mesmo que indiretamente à religião, pois de acordo com o crítico literário Jesus G. Maestro, em palestra realizada em 2015, em Vigo (Espanha), caso Cervantes não corroborasse com o regime político em voga, a sua obra provavelmente não faria parte do cânone literário.

Não é sem razão que se pode afirmar a existência de elementos condizentes com a criação de um ancião com traços que o corporificam nos ideais do catolicismo, por exemplo, a cor roxa da opa para a religião em questão é geralmente usada no período da Quaresma. Por isso, a vestimenta roxa simboliza uma homenagem aos fiéis mortos, não como uma forma de penitência, todavia como uma purificação através da verdade e da justiça, preparando quem a veste para os caminhos de Deus.

Para Jung (1969, p. 110), o mito do herói, o mais comum e mais conhecido no mundo todo, se enquadra normalmente em uma narrativa de uma personagem que nasce humilde, mas que evolui em uma rápida ascensão. Em seu percurso, esse herói luta contra forças malignas até alguma batalha resultar em seu total declínio por motivo de traição ou de sacrifício, fato que acaba

levando-o à morte. Outra característica presente no enredo do mito do herói, segundo o psicanalista e mitólogo, é o aparecimento de poderosas figuras “tutelares” ou guardiões, estes o ajudam a realizar tarefas sobre-humanas. Dessa forma, o ancião nesse episódio mencionado, surge com a mesma função desse protetor descrito por Jung, ele é apresentado como: “Estas personagens divinas são, na verdade representações simbólicas da psique total, entidade maior e mais ampla que supre o ego da força que lhe falta.” (JUNG, 1969, p. 111-12).

Adiantando mais pelo trajeto feito pela narração da cena como forma de compreender as simbologias elencadas até então e relacioná-las à progressão dos fatos, o ancião conduz Dom Quixote e no caminho conta que ele é Montesinos, primo do cavaleiro de Durandarte. Uma das versões sobre o surgimento dessa história e lenda sobre a personagem Durandarte a situa no Antigo Romanceiro espanhol, coleção que engloba obras muito populares no século XVI. A personagem se torna o cavaleiro das lendas Durandarte como uma personificação da espada de Roldán, o paladino e sobrinho do rei Carlos da Espanha. Em enredos do Antigo Romanceiro, o cavaleiro Durandarte é amante de Belerma e primo de Montesinos. Na narrativa antiga, momentos antes de morrer, o cavaleiro pede a Montesinos que retire o seu coração e o entregue à Belerma. Daí surge o nome dado ao lugar, localizado na Espanha entre os lagos de Ruidera, na província de Albacete, a cova de Montesinos.

Retornando à obra cervantina, Montesinos conduz Dom Quixote a uma sala baixa situada em um palácio cristalino, onde também havia um sepulcro de mármore, onde jazia um cavaleiro feito de carnes e ossos, o homem era Durandarte. Montesinos explica para Quixote que Durandarte ali está morto encantado por Merlim, tanto é que o antigo cavaleiro suspira e se queixa perguntando a seu primo se ele levou seu coração para Belerma. Montesinos responde que sim e até o limpou, jogou um pouco de sal para ele não exalasse odor ruim, enrolou-o em um lenço de renda branca e o entregou conforme prometido. Durante sua reposta, Montesinos aproveita e conta a Durandarte que todos que ali estão não morreram, mas foram encantados por Merlim há muitos anos e, mais adiante, ele revela ao seu primo:

Umas novas vos quero dar agora, as quais, se não servirem de alívio a vossa dor, não vo-la aumentarão de maneira nenhuma. Sabei que tendes aqui em vossa presença, e abrindo os olhos o vereis, aquele grande cavaleiro de quem tantas coisas tem o sábio Merlim profetizadas, aquele D. Quixote de La Mancha, digo, que de novo e com maiores vantagens que nos passados séculos ressuscitou nos presentes a já esquecida andante cavalaria, por cujo meio e favor pudera ser que fôssemos desencantados, pois as grandes

façanhas para os grandes homens estão guardadas (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 295.V.2).

Três pontos específicos chamam atenção durante esses desenlaces mostrados, a tênue fronteira entre história e ficção, o cavaleiro morto descrito como feito de carnes e ossos e a abordagem de Montesinos em relação ao anúncio da chegada de Dom Quixote para Durandarte. Todos eles acabam se entrelaçando de alguma forma no bojo das simbologias para a construção do herói mítico quixotesco.

Já é de amplo conhecimento nos estudos dos textos literários espanhóis que a obra *Dom Quixote*, por intermédio de no mínimo seus dois narradores, brinca com o leitor através de uma espécie de jogo serpenteado. A narrativa oferece em muitos momentos vários cronotopos históricos matizados pela ficcionalização, um deles constituído na região geográfica abordada nesse episódio, as Lagoas de Ruidera situadas no parque natural da província Castilla La Mancha (Espanha), entre as quais se encontra a caverna de Montesinos. Há claramente uma intenção de convencer/confundir o leitor em direção à veracidade da história, como faz o narrador já no início da narrativa, no primeiro livro: “Num lugar em La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador. [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 57). Ao dar uma informação sobre a região que se passa

a história, La Mancha, território situado na Espanha, o narrador marcha em direção a uma credibilidade, mas não especifica com detalhes onde se situa de fato o lugar, essa forma de narrar gera ambiguidades quanto à ficcionalização e tensão entre fabulação e História.

Em relação ao cavaleiro Durandarte, Dom Quixote faz questão de enfatizar que ele é de carne e osso e não de mármore como o é o seu sepulcro. Essa ideia vai ao encontro da origem do ser humano, como proposto pela Bíblia (Livro de Lucas, 24;39), assim como também é reforçada pelo fato de que os supostos mortos estão em uma caverna. Haja vista que a caverna é lida como importante símbolo de “grota primordial da humanidade”: “Além disso, as cavernas podem ser símbolos do ventre da Mãe Terra, onde ocorrem transformações e renascimentos.” (JACOBI, 1969, p. 285). A associação da imagem do cavaleiro morto há muito tempo, porém ainda encontrado em carnes e ossos ao seu sepulcro presente na caverna emana uma aura de prenúncio na narrativa, podendo ser interpretada como uma provável ressurreição. Mas, ressurreição de quem ou de quê? Como *Dom Quixote* é uma narrativa paródica, nada pode ser visto pelo prisma usual.

A narrativa paródica quixotesca resgata os valores da cavalaria com um anti-herói de 55 anos como representante muito diferente física e psicologicamente dos heróis tradicionais e ademais desses fatores, quando Cervantes publica a obra, os romances de cavalaria já haviam deixado de serem escritos.

Por isso mesmo é que Jesus G. Maestro disserta que o objetivo principal da escolha feita por Cervantes pelo gênero romance de cavalaria estaria baseado na opção de parodiar um mundo ideal por meio do mundo real, assim por intermédio do contraste feito, a realidade tangível é desmascarada.

Não por acaso que muitos autores especialistas em *Dom Quixote*, como Maria Augusta Vieira (2021) afirmam que a narrativa é uma história de leitores e de livros. Por essa mesma teia argumentativa Nelson Schapochnik (2011, p. 206) em suas reflexões sobre apropriação e recepção do trabalho de Chartier, acerca da mobilidade de *Quixote*, sublinha que o processo de invenção da obra cervantina ao incorporar o romance de cavalaria, é um recurso estudado pelo historiador como “[...] uma operação de tradução de um gênero para outro [...]”. Mario Vargas Llosa (2004, p. XV), em “Uma novela para el siglo XXI” ao se centrar no processo de ficcionalização da realidade como assunto central do romance demarca essa característica em seu apogeu com o episódio da aparição dos misteriosos Duques sem nome, o jogo de ficção criado pela interpretação teatral dos nobres se consolida como necessário não só para o mito quixotesco, mas também para eles próprios em momento posterior.

Voltando à indagação feita sobre a ressurreição pré-anunciada na caverna, agora relacionando-a às simbologias já comentadas, há que se pensar em uma personagem que ali na cova era aguardada por muito tempo. A espera daquelas personagens

tão conhecidas (Merlim, Durandarte e Montesinos) pelo cavaleiro andante desvela um valor mítico ainda maior em relação a sua aparição, visto que tais personalidades lhe atribuem uma importância vultosa, tanto que o chamam de “valoroso cavaleiro”. A expectativa de sua chegada se pauta aparentemente em receber notícias do mundo que está acima da caverna.

Dessa forma, com base nos estudos citados de Maria Augusta Vieira, Vargas Llosa e Schapochnik, o cavaleiro da triste figura é o porta-voz de um mundo ficcionalizado, por isso ele não chega à cova para anunciar os fatos do mundo real, mas para mostrar a sua visão desse mundo que, segundo os pesquisadores é a sua versão da realidade. A carga mítica adquirida pela personagem Quixote aumenta quando é eleita como representante de um mundo em qual ela própria não se encaixa, como se a parodização atingisse o seu ápice, uma vez que para uma das maiores autoridades daquele lugar encantado, o “alcaide e tesoureiro perpétuo” da gruta: Montesinos, a versão do cavaleiro andante é a que prevalece (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 290-291. V.2).

A partir dessas reflexões, é crucial que se faça uma retomada do mitema “El idealismo visionario”, idealizado por Herrero Cecilia e difundido por Esther Bautista Naranjo, pois é aquele que contrasta a realidade prosaica singularizando o fidalgo como um profeta que faz uma revelação mística sobre o destino do mundo. Esse mitema nesta análise parece ser complementado pelos dois também estudados pela pesquisadora: o mitema “La ensoñación

libresca” e o “El heroísmo individual o anacrónico”, pois Quixote, ao se revelar como um louco por suas atitudes “heroicas” atreladas aos valores da cavalaria, considerados anacrônicos no século XVI, acaba se sagrando como o mensageiro de um discurso sonhador que enaltece a fantasia livresca pela sacralização da leitura.

Tais mitemas se complementam e parecem atingir o ápice de suas temáticas no episódio da chegada de Dom Quixote na Cova de Montesinos, de modo que o cavaleiro manchego é anunciado como portador de notícias sobre o mundo fora dali. No entanto, até o final do episódio tanto Merlim, como Durandarte, Montesinos ou outras personagens que passam pelo local não chegam a pedir nenhuma informação para o cavaleiro andante sobre o mundo de fora da caverna. Pelo contrário, segundo o próprio Quixote afirmando a Sancho, eles é que lhe revelam novidades: “Mas andará o tempo, como já disse, e eu te contarei algumas das que lá embaixo vi que te farão crer nas que aqui contei, cuja verdade não admite réplica nem disputa” (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 303).

Por meio dessas informações, fica explícito que para as personagens que ali estão encantadas na cova mais vale que Dom Quixote, apesar de ter informações do mundo alheio à cova, possa ser o portador dos eventos e revelações ocorridos lá. O cavaleiro foi o escolhido devido a sua valorosa conduta, como revela o próprio Montesinos ao seu primo Durandarte, ele evidencia que para um grande homem há grandes façanhas a serem cumpridas.

Dentre as revelações ocorridas no interior da caverna, além das já citadas, uma se destaca como corroboradora da argumentação de que a personagem mítica pode ser vista, enquanto porta-voz de um discurso das personagens encantadas, como aquela que desperta atenção para a linha tênue entre ficção e realidade. Isso ocorre porque quando o cavaleiro andante estava na cova, atravessa uma procissão de duas fileiras de donzelas vestidas de luto que ali estavam acompanhando Belerma. Todas elas são descritas como formosíssimas, exceto uma:

Ao cabo e fim das fileiras vinha uma senhora, pois na gravidade o mostrava, igualmente vestida de preto, com toucas brancas tão grandes e longas que beijavam a terra. Seu turbante era duas vezes maior que o maior que qualquer das outras; era sobrancehuda e tinha o nariz um tanto chato; a boca grande, mas os lábios vermelhos; os dentes, que por momentos os descobria, mostravam ser ralos e desarrumados [...] (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 295. V.2).

Montesinos informa a Dom Quixote que aquela senhora era Belerma, o cavaleiro observando-a comenta que a mulher lhe aparentava “algum tanto feia, ou não tão formosa”, em seguida, o anfitrião compara a aparência da dama à de Dulcineia d’ElToboso, donzela e mulher dos sonhos do cavaleiro. A princípio, o herói não

aceita a comparação, dado que ele enxergava a sua donzela como portadora de uma beleza admirável e incomparável, todavia no desenrolar dos sucessivos diálogos que trava com Sancho relatando a sua experiência naquele lugar encantado, ele acaba consentindo que reconheceu a figura da amada: “[...] apenas as vi conheci ser uma delas a sem-par Dulcineia d’ElToboso, e as outras duas mesmas lavradoras que a acompanhavam [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 300. V.2). O fiel escudeiro se assusta com a declaração de seu amo, pois em uma peripécia vivida anteriormente com o patrão, em que Quixote é levado a reconhecer Dulcineia como ela realmente era e não como ele a enxergava, Sancho o convence de que ela estava encantada, por isso é que lhe parecera diferente, ou seja, aos seus olhos feia. Destarte, quando o cavaleiro confirma que enxergou Dulcineia no outro mundo como ela de fato era, a reação de Sancho em resposta ao amo é de incredulidade:

– Em má ocasião e pior momento e aziago dia desceu vossa mercê ao outro mundo, caro patrão meu, e em má hora se encontrou com o senhor Montesinos, que assim o devolveu. Tão bem estava vossa mercê aqui em cima com seu inteiro juízo, tal como Deus lho deu, falando sentenças e dando conselhos a cada passo, e não como agora, contando os maiores disparates que se pode imaginar (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 300. V.2).

Nesse momento do episódio fica evidente a mudança na postura de Dom Quixote, pois ao longo de toda a narrativa é a primeira vez que ele começa a enxergar o mundo e as pessoas conforme as outras personagens também os viam. Não coincidentemente que Sancho fica muito assustado com a nova postura de seu amo e procura dissuadi-lo, nessa perspectiva as palavras de Vargas Llosa sobre o episódio dos Duques confirmam a adesão das outras personagens ao mundo engenhoso de Quixote. O escritor peruano adverte que os Duques, assim como outras personagens (2004, p. XVI) que zombam dos delírios do herói acabam se dando por vencidas e terminam ávidas pelo mesmo universo ficcionalizado do qual anteriormente ridicularizavam.

Assim sendo, pode ser inferido que uma das grandes façanhas a ser concretizada por Quixote, ao sair da cova de Montesinos, é a de anunciar para o seu mundo, em outras palavras, para a sua realidade fora da cova, que a ficcionalização do universo em que se vive é algo necessário a todo ser humano. Esse artifício foi muito bem arquitetado por Cervantes, tanto que Vargas Llosa o descreve como: “[...] un juego divertido y, a la vez, inquietante, que a la vez que permite enriquecer la historia como episodios como los que fraguan los duques [...], juego que é responsábel, segundo ainda o autor por ilustrar “[...] de manera muy gráfica y amena, las complejas relaciones entre la ficción y la vida [...]” (VARGAS LLOSA, 2004, p. XVI).

A descida de Dom Quixote à gruta representa o apogeu do jogo divertido citado por Vargas Llosa, visto que ali estão reunidos todos os elementos (personagens folclóricas, míticas, mundo encantado, locais existentes na Espanha) que parecem brincar com a questão credibilidade *versus* incredulidade não só em relação ao leitor, mas também com as personagens participantes da narrativa. A ludicidade é marcada principalmente quando o herói afirma no início do episódio que caiu no sono, no entanto, acordou dele. Assim, mais ao final de sua narração da aventura vivida, em diálogo travado sobre os questionamentos feitos pelo primo de Sancho em relação à veracidade da história, Dom Quixote defende que não ficou no local apenas por pouco mais de uma hora conforme seus companheiros reforçam, mas que foi encantado e, por conta disso, habitou o local por três dias.

O movimento na narrativa, contendo o jogo que brinca com a fronteira entre realidade e ficção, desagua na temática do chamado “ato responsável” pensado pelo círculo de Bakhtin. A obra *Para uma filosofia do ato responsável* (2010) traz uma importante contribuição em relação ao modo como a arte literária pode suscitar rupturas entre arte e vida, isso se dá pela instauração da empatia do leitor pelas personagens e circunstâncias do enredo, isto é, arte se confunde com a vida. Sobre o movimento arte-vida, uma das ponderações feitas pelo círculo é que: “[...] esse ato-ação que traz alguma coisa nova não pode mais ser uma reflexão estética em sua essência, porque ela se transforma em algo localizado do lado

de fora da ação-realizadora e sua responsabilidade” (BAKHTIN, 2010, p. 33).

Parece que Cervantes, antes de todos os rompimentos de paradigmas epistemológicos da crítica literária do século XX devido à inauguração de uma tradição do chamado romance moderno, antecipou os recursos narrativos que mobilizaram o insólito, característica muito marcante nas obras a partir do século citado. Os artifícios narrativos que giram em torno da insolidiez criam uma fabulação em desacordo com a estabilidade do mundo objetivo, tanto que Lenira Marques Covizzi (1978, p. 29) em sua tese *Crise da Mimese/ Mimese da crise* alega que “[...] não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício”, entretanto ela adverte que “[...] ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século XX”.

Como insólito na ficção, o crítico literário Flávio García define o termo no *Dicionário Digital do Insólito Ficcional – e-DDIF* como, entre outras características muito bem delineadas, um adjetivo ou substantivo que, contrário a “sólito,” explicita um significado de “extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera etc.”. Cingindo essas reflexões ao episódio da Cova de Montesinos vislumbra-se que as ações de Dom Quixote e as circunstâncias do enredo promovem a personagem, justamente por portar uma mensagem do mundo encantado, como um

mito literário porque transita entre dois mundos: o natural e o sobrenatural (insólito).

Uma das características atribuídas ao conceito de mito literário, explicada por Losada Goya (2017, p. 26) é aquela que o faz transitar entre o mundo “terrestre” e “extraterrestre”. O autor justifica que os mitos considerados como aqueles do individualismo moderno, como Dom Quixote, assim o são por portarem uma transcendência simbólica que destaca os grandes enigmas do ser humano. Ao se encontrar com as personagens encantadas, o herói adentra nesse mundo extraterrestre (incomum) e ao receber o aval de Montesinos para ser uma espécie de mensageiro desse universo recebe uma espécie de licença para propagar seu idealismo visionário, sendo assim, anunciar como o seu modo de enxergar o mundo é fundamental.

Todas as peripécias e seus simbolismos chegam a um ponto culminante quando o mito literário quixotesco afirma enxergar Dulcineia como ela realmente é, a partir desse momento em diante o idealismo do cavaleiro vai minguando e, ao sofrer a derrota na batalha contra o Cavaleiro da Lua Branca, pouco tempo depois se reconhece como Alonso Quijano: “Eu fui louco e já sou são, fui D. Quixote de La Mancha e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom” (CERVANTES SAAVEDRA, 2017, p. 845. V.2), fica doente e acaba morrendo. A morte de Dom Quixote, pelo contrário do que aparenta, não representa o fim de sua mensagem idealista, mas sim um reforço dela. Isso ocorre à medida que a personagem

demonstra a sua falta de perspectiva com o mundo apenas quando Quixote se descobre como sendo na verdade Alonso Quijano. Esse final de enredo desenha muito bem o quanto a ficcionalização da vida é enaltecida na obra cervantina, pois uma vez que ela é rompida pelo autorreconhecimento do cavaleiro como Alonso Quijano, a razão de viver de Dom Quixote se esgota.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Mircea Eliade (1963, p. 51-54) grande parte dos mitos emitem um discurso que remetem à temática de uma cosmogonia e ou uma escatologia, podendo anunciar a origem, de certa forma, do ser humano e do universo, assim como o fim dos mesmos. Como já comentado, a narrativa quixotesca é uma parodização dos romances medievais de cavalaria, de modo que o herói (anti-herói) da triste figura incorpora os valores da ordem cavaleiresca para transmitir um novo legado. Em se tratando da obra Dom Quixote não se pode afirmar que há apenas um legado, mas muitos e, em relação ao episódio analisado neste artigo, fica evidente que o cavaleiro andante entra na cova de Montesinos enxergando de uma forma e dela sai com outro olhar para a realidade que o cercava. A cova é o símbolo máximo da representação da morte e ressurreição, como se Quixote morresse para a ficção e renascesse para a realidade.

Desse modo, com o tom profético emitido por Montesinos, o herói sai do lugar com uma espécie de missão, que no decorrer das peripécias ocorridas e aqui investigadas se fazem elucidar como a revelação de que o mundo precisa ser ficcionalizado, de que a vida deixa de ser interessante sem essa condição. Portanto, parece que há mais de quatrocentos anos atrás, a missão de Dom Quixote, como um mito literário que se perpetuou, era e ainda é a de redimensionar a importância da leitura ficcional na vida das pessoas. Assim, fica evidente como os simbolismos e arquétipos acionados ao longo do texto são peças fundamentais na construção desse mito literário.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. (VOLCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAUTISTA NARANJO, Esther. **La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX**. Estudio de literatura comparada y mitocrítica, tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. Clásicos Dykinson: Madrid, 2013.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill (orgs.). **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANAVAGGIO, Jean. **Don Quijote: del libro al mito**. Trad. Mauro de Armiño. Madrid: Espasa, 2006.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002. Edição bilíngue. Primeiro livro.

_____. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2017. Edição bilíngue. Segundo livro.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DURAND, Gilbert. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: figuras míticas y aspectos de la obra. México: Anthropos, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6.ed. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <<http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>, acesso em 24 mai. 2021.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustave. **O homem e seus símbolos**. 6.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1969.

HERRERO CECILIA, Juan. **Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea**: El mito de Don Quijote, de Pígalión, del Inmortal, y otros. Editorial AcadémiA Española: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 6.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1969.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 6.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1969.

LOSADA GOYA, José Manuel. El “mito” de Don Quijote (2ª parte): ¿con o sin comillas? En busca de criterios pertinentes del mito. In: MARIGNO, Emmanuel *et al.* **Cervantès quatre siècles après: nouveaux objets, nouvelles approches.** Binges: Éditions Orbis Tertius, 2017, pp 13-32

MAESTRO, Jesús G. **Introducción al Quijote.** Nueve criterios para interpretar el Quijote de Cervantes. 2015. (1h04m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vh2_pM04KNM>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MARDONES, José Maria. **O retorno do mito: a racionalidade mito-simbólica.** Coimbra: Almedina, 2005.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Materialidade e mobilidade dos textos. Dom Quixote entre livros, festas e cenários. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier - A força das representações: história e ficção.** Chapecó, SC: Argos, 2011.

VARGASLLOSA, Mario. Una Novela para el Siglo XXI. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha.** Edición del IV Centenario. Real Academia. São Paulo, 2004, pp. XIII-XXVIII.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Dom Quixote, de Miguel de Cervantes: Introdução à leitura e 300 anos de adaptações. **XII Coloquio de Estudios Hispánicos.** 30 jun. 2021. (2h02m08s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oQY1h9Quwfk&t=3714s>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe.** Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CALOU-SE PARA NÃO ESTRAGAR FORÇA

Língua de fora, língua de dentro & consciência (da opressão) em *Vidas Secas*

Daniel Glaydson Ribeiro¹

Patrícia Chaves Dourado²

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, em uma perspectiva que busca o equilíbrio entre a leitura sociológica e a hermenêutica. O romance neorrealista retrata a dura realidade econômica, geográfica e política a partir dos sujeitos, sua língua e sua consciência. A obra é uma investigação sobre as violências impostas na relação entre a classe opressora e a oprimida. As personagens desenvolvem, de modo complexo, a consciência de que é preciso apropriar-se da língua para exorcizar (ou assumir) o opressor de dentro de si.

Palavras-chave: Língua. Neorrealismo. Opressão. Graciliano Ramos.

1 Natural de Picos, Piauí. Autor de *Pulsão de língua* (Mirada, 2021) e coorganizador do *Almanach Muda* (Grupo Ausgang de Teatro). Possui poemas, ensaios e traduções publicados no Brasil, Argentina, México e Cuba. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH, USP). Atualmente, é coordenador de Extensão e professor no Instituto Federal do Piauí, campus Cocal.

2 Natural de Cariré, Ceará. Formada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú e pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura pela UVA (Sobral-CE).

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Vidas secas* (1938) by Graciliano Ramos, from a perspective that seeks to balance sociological and hermeneutical reading. The neorealist novel portrays the harsh economic, geographical, and political reality from the standpoint of the characters, of their language and consciousness. The book is an investigation into the imposed violence of the relationship between the oppressor class and the oppressed. The characters develop in a complex way the conscience that language must be appropriated to exorcise (or assume) the oppressor from within.

Keywords: Language. Neorealism. Oppression. Graciliano Ramos.

1. INTRODUÇÃO

Continuamos estupefatos ante a densidade da significação ético-estética, social e psicológica que se conforma na língua entrecortada e gutural das personagens de *Vidas secas* (1938), enquadradas ademais na economia substancial de seu narrador-“relator” (CANDIDO, 2006, p. 150). Considerada a obra capital do romance de 30, período em que a ficção brasileira alcança um discurso crítico estruturado como nunca antes em sua história, o romance documenta com concisão inaudita a situação de uma parcela específica da população brasileira, marginalizada no processo de transformação da realidade econômica do país, mantida incomunicável tanto por sua distância em relação aos centros de poder, quanto e sobretudo pela censura educacional, que se manifesta na pobreza de recursos linguísticos das personagens, esta que, por sua vez, fundamenta a estratégia narrativa e seu desenlace.

Tamanha concisão no manejo da língua, ao tempo em que reflete a origem fragmentada e contística do romance, aproxima-o substancialmente ao idioma da poesia modernista brasileira em sua faceta mais telegráfica e de criticidade aguda ante as mazelas e cinismos da sociedade nacional-oficial. Trata-se de uma apropriação muito específica da oralidade sertaneja, composta de expressões e ritmos que mimetizam a cultura e o meio social do próprio “desastre” ou flagelo que narra, sem que este procedimento interfira na limpidez do relato e no conhecido classicismo do estilo de Graciliano Ramos, pelo contrário, o trato e a retextualização da oralidade é a sua própria potência: “a apreensão de uma linguagem real é, para o escritor, o ato literário mais humano. E uma parte inteira da Literatura moderna é atravessada por farrapos mais ou menos precisos deste sonho: uma linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais.” (BARTHES, 1986, p. 163). No discurso das figuras que habitam *Vidas secas*, para além das excessivas dificuldades e interjeições, interessa-nos ressaltar como se desenvolve a consciência da opressão, esta que é tema central, implícita ou explicitamente, das reflexões de Fabiano e do menino mais velho. Não obstante a confusão aparente de tais reflexões, elas demonstram, em seu fluxo, uma vontade de emancipação (que talvez possamos chamar de político-poética). “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de

cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.” (VS, p. 12).³

2. NEORREALISMO, CINEMA-PROSA-POESIA

Enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundida do anseio de busca do direito de ser.

Paulo Freire
Pedagogia do oprimido

Sem desconsiderar o panorama extremamente diversificado e pleno de variáveis do contexto vanguardista ocidental, pode-se verificar na transição das décadas 1920-1930 uma ampla e profunda politização do movimento artístico inovador, cada vez mais implicado nas polarizações ideológicas da época. Esta guinada da arte enquanto gesto político leva ao abandono ou à transformação das propostas de vanguarda puramente estéticas, em uma clara e efetiva resposta da pintura, do cinema, da música e principalmente da literatura às crises financeiras e ao crescimento de governos ditatoriais por todo o mundo. No Brasil, trata-se da transformação tensionada de um “projeto estético” em “projeto ideológico” (LAFETÁ, 1974) em que a potência experimental de romances como *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, ou mesmo *A bagaceira*, com seu impacto na sensibilidade leitora,

3 Nas citações do romance em análise, utilizaremos da sigla VS seguida do número da página em sua 77ª edição, publicada em 1999 pela Editora Record.

abre alas para outra forma de experimento, da “literatura de revolução” à “revolução na literatura”: José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, até atingir o “ponto alto” de Graciliano Ramos em *Vidas secas* (1938), aliás, último romance do escritor alagoano.

Neste trabalho, preferimos o conceito de romance neorrealista, em vez de “romance de 30”, seja para demarcar sua diferença com o romance regionalista-naturalista do século anterior, pois “enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles [os neorrealistas] desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica” (CANDIDO, 1989, p. 160), seja para conotar sua aproximação à linguagem cinematográfica, já que o termo neorrealismo remete de imediato ao cinema italiano dos anos 1940, marcado pela utilização de homens e mulheres do povo como seus protagonistas, encenando o “papal real” de proletários, pescadores, etc., levando-nos, por associação, ao Cinema Novo, que possui como uma de suas obras mais emblemáticas exatamente a montagem de *Vidas secas* (1963), dirigida por Nelson Pereira dos Santos. A aproximação do romance *Vidas secas* ao universo cinematográfico é realizada por uma das primeiras resenhas jornalísticas sobre a obra, a de Lúcia Miguel Pereira, publicada em maio em 1938, em que a ensaísta chega a duvidar da pertença do livro ao gênero romanesco. “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão

e firmeza” (citado em CANDIDO, 2006, p. 145). Nada mais interessante para realizar mentalmente a imagem dessas “gravuras em madeira” que pensá-las como xilogravuras, esta técnica tão simbolicamente nordestina, que imprime em negativo aquilo que foi talhado.

Esta imagem é adequada à perspectiva da ensaísta [Lúcia Miguel Pereira], que graças a ela nega o caráter fotográfico, isto é, de documentário realista (então na moda), mostrando a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio. Como diz Lúcia, trata-se de “romance mudo como um filme de Carlitos”. Esta nova imagem aprofunda a visão crítica sobre o livro, assinalando a força criadora de um estilo parcimonioso que parece estar no limite da expressão possível – em contraste com a caudalosa falação de tantos romances daquela hora. Do mesmo modo, pouco antes, em *Tempos modernos*, Chaplin tentara manter a força da imagem silenciosa em meio à orgia de sonoridade do cinema falado. (CANDIDO, 2006, p. 145-146).

Traçando uma analogia com esta resistência inicial de Charles Chaplin ao cinema falado e sua orgia barulhenta, podemos afirmar que Graciliano Ramos também opõe ao gênero romanesco, enquanto “caudalosa falação” muito característica da modernidade ocidental, a força concentrada da poesia, o mínimo extremo da linguagem necessária para dizer/fazer/criar, “no limite da expressão possível”. O poema tende à mudez a cada verso que se acaba, a significativa página em branco que o poema não preenche está prenehe dessa linguagem virtual elaborada “a partir do silêncio”, pedaço de página que parece exigir, quando não a dança, o pensamento. “*Pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê.*” (AGAMBEN, 2018, p. 136, grifo dele). No presente texto, daremos atenção ao pensamento de personagens analfabetas, que portanto refletem sobre a vida e os acontecimentos desde uma experiência (do) ilegível. O trunfo de Graciliano foi o de encontrar esse lugar de fala cindido entre o discurso indireto livre e o monólogo interior indireto⁴, capaz de desierarquizar as vozes e as consciências.

Haroldo de Campos, em “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” (1982), desvela uma “poética da linguagem reduzida” que começa em Machado de Assis, passa por Oswald de Andrade e culmina em *Vidas secas*, seguindo sua trajetória em João Cabral, Drummond e Augusto de Campos. Tal paradigma se

4 “O monólogo interior indireto marca-se pela interferência do ficcionista na transcrição da correnteza mental da personagem, como se tivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o mundo psíquico sem deformá-lo, ao menos aparentemente” (MOISÉS, 2004, p. 309).

inicia, ironicamente, na famosa crítica fisiológica de Sílvio Romero a Machado, ainda no séc. XIX. Sem perceber a genialidade do procedimento machadiano, Romero o diagnostica como gago, e sua (des)leitura entra assim para os anais da História da Literatura Brasileira como uma espécie de pastiche sobre a arrogância ou a miopia dos críticos: “Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixamos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro [...] é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra” (citado em CAMPOS, 1983, p. 181). Segundo Haroldo, a poesia pau-brasil de Oswald retomará essa “magreza estética” de Machado, transformando-a em “escritura telegráfica [...] marcada pela metonímia cubista”, e em Graciliano o gesto ultrapassará o puramente estético rumo à sua própria ética, seu enraizamento na realidade nacional mais áspera.

Quando, em Graciliano Ramos, mais de uma década depois [da publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924], em *Vidas secas*, o gaguejamento machadiano, traduzido em taquigrafia de combate por Oswald, retomar literalmente a sua degradação fisiológica de afasia, de afonia, na mudez deslinguada de Fabiano e sua família de retirantes, pouca gente se dará conta de que a oposição modernismo/paulista-“cosmopolita” vs. Regionalismo dos “búfalos do nordeste”

recobre uma solidariedade escritural mais profunda. Aqui, em Graciliano, o pobre do estilo “menos” é dobrado pela pobreza da matéria no nível do referente. (CAMPOS, 1983, p. 185)

O estilo de *Vidas secas* mimetiza, de fato, uma particularidade concreta das suas personagens: a dificuldade de exteriorização do pensamento. Todavia, parece-nos que leituras exclusivamente atentas à miséria da fala tem deixado de perceber a contundência da reflexão das personagens, em um processo de tomada de consciência no qual elas têm voz, não sendo meramente manietadas pelo narrador. Um processo de emancipação árduo, incompleto, que se materializa textualmente na complexa relação entre eles próprios, a família de fugitivos sem crime, assim como entre eles e o próprio narrador. A potência maior deste romance, frente a um conjunto de obras tão vasto e forte quanto o do neorrealismo brasileiro, reside na ultrapassagem de todo pitoresco e de todo o especificamente regional, a ponto de desvelar que “a oposição modernismo/paulista-‘cosmopolita’ vs. Regionalismo dos ‘búfalos do nordeste’ recobre uma solidariedade escritural mais profunda”, isto é, a problemática do sertanejo, retirante, abatido pela seca, é estruturalmente a mesma do homem pobre da cidade, do proletário, abatido pelas condições subumanas de (des)emprego, de vida, seca (seca enquanto metáfora e também realidade urbana, como se vê através da péssima gestão dos

recursos hídricos mesmo em regiões que não deveriam apresentar qualquer estiagem). Trata-se da solidariedade, afinal, dos andantes sem-terra que continuamos a ver, transmudados, oitenta anos depois, de múltiplas e renovadas formas:

[...] no Brasil, o desrespeito às raízes populares vem causando, há séculos, trágicos estragos sociais. Ontem, foi o negro, arrancado da África e escravizado por aqui. Hoje, é o homem e a mulher do campo, desconsiderados como gente, trabalhando em geral uma terra que não é deles nem para eles; depois **violentamente desarraigados dos seus próprios valores para se reduzirem, na migração sem rumo, andantes sem terra**, desempregados, bóias-frias, biscateiros, favelados, maloqueiros. Porém, até conseguir trabalho na cidade, mas coagidos à fragmentação interior, pelas exigências tecnológicas e pragmáticas do mundo urbano, atravessarão o resto da vida de raízes partidas, proletarizados, coalhando de miséria e tristeza a periferia da cidade grande e madrastra. (VANNUCHI, 1999, p. 44, grifo nosso)

Será este o destino de Fabiano e sua família, fugindo não apenas do ciclo da seca. No campo espiritual, fogem das arribações

e assombrações por ter sacrificado um “membro da família”, a cachorra Baleia. No campo material, fogem da espoliação do branco, do patrão e do soldado amarelo, da invenção de juros e impostos, da tortura e da opressão, da “dívida exagerada”. Fogem, todavia, com uma nova consciência.

3. CONSCIÊNCIA DA OPRESSÃO

Quando la differenza [entre o homem e o animal] si cancela e i due termini colassano l'uno sull'altro – come sembra oggi avvenire –, anche la differenza fra l'essere e il nulla, il lecito e l'illecito, il divino e il demonico viene meno e, in suo luogo, appare qualcosa per cui perfino i nomi sembrano mancarci.⁵

Giorgio Agamben
L'aperto: l'uomo e l'animale

Assim como seus filhos desprovidos de nome, Fabiano e sinha Vitória são carentes de origem. A narrativa de *Vidas secas* inicia e fecha *in media res*, sem qualquer retorno, na fuga de um e outro “desastre”: uma família aparentemente impotente, absorta em uma realidade opressora, sempre no meio do caminho, desde o título do capítulo inicial, em “Mudança”, sem chão e sem destino. Do passado do protagonista saberemos apenas que o

⁵ “Quando a diferença [entre o homem e o animal] se cancela e os dois termos colapsam um contra o outro – como parece ocorrer hoje –, também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco diminui e, em seu lugar, aparece algo para o qual até mesmo os nomes parecem faltar.” [Tradução livre]

pai foi vaqueiro, “o avô também. E para trás não existia família.” (VS, p. 96). A obra repisa, em camadas hierárquicas, as opressões externas que se abatem sobre a família sem sobrenome, ao mesmo tempo em que desvela o quão violentamente internalizada se pode encontrar a opressão. Em tal repisar, todavia, alguma potência vai brotando, lenta e resiliente como um cacto, na flutuação ímpar do discurso indireto livre ao monólogo interior indireto do “cabra” Fabiano. Ainda que em germe, *in statu nascendi*, entre a voz alta e o murmúrio, o que vai brotando é uma “consciência crítica da opressão” (FREIRE, 1978, p. 39).

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. (VS, p. 18-19)

No segundo capítulo, intitulado “Fabiano”, a consciência (de si) do protagonista vacila, hesita entre sua humanidade e sua animalidade. Fabiano habita essa interseção homem / bicho, uma cisão e simultaneamente uma conjunção que compõe, com duas outras interseções (língua / mudez; opressor / oprimido) o processo dialético fundamental do romance. Diante da estagnação aparente da narrativa, é nos impasses e no desenvolvimento dialético dessas dualidades que reside o próprio desenlace de *Vidas secas*. Depois da chuva, quando chega o dono da terra (“Quem tinha dúvida?” [VS, p. 23]), no momento em que o “fazendeiro” os expulsa, cabe a Fabiano encenar o seu “procedimento menos”: fingir seu desentendimento através do tartamudeio e do resmungo,

gesticular “aflito” no teatro do oprimido enquanto oprimido. Mas essa torpe estratégia de sobrevivência, consideradas as diferenças etárias, em pouco se diferencia à do menino mais velho no início do romance, quando exausto da longa caminhada senta-se no chão, chora e esperneia diante dos insultos e das pancadas paternas, apenas se encolhendo mais. Fabiano, que chega a pensar em matá-lo, não é, portanto, somente uma alegoria do sertanejo oprimido, mas uma figura que introjeta, de forma radical, o habitat opressor em que foi (de)formado e, ainda, pretendia (de)formar:

Agora queria entender-se com Sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. **E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. – Está aí.**

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (VS, p. 21, grifo nosso)

A questão central do capítulo “Fabiano” é a preocupação enviesada com a educação dos filhos, pois ele próprio analfabeto não sabe lidar com a curiosidade dos meninos, tal como seu pai não o soube, quando “miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o **debalde**.” (*VS*, p. 20, grifo). Ao não ter como educá-los, Fabiano acaba por se incomodar com tamanha curiosidade e com os perigos dela decorrentes. “Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira” (*VS*, p. 23). Fabiano tem consciência da “importância” da palavra, algo que traz clareza e torna a vida mais autêntica, mais humana, menos animalasca talvez, ao mesmo tempo que revela seu medo ante os perigos da língua. Uma exata expressão do medo que o oprimido tem de se libertar, conforme a tese da *Pedagogia do oprimido*. Os camponeses chilenos sabem que o pensamento autêntico é perigoso, a ignorância (ou o seu fingimento) serve como uma crosta ante a opressão. “Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal?” (*VS*, p. 24). O final do capítulo “Fabiano” é sintomático, demonstrando que a pregnância da mudez em *Vidas secas* não se resume à afasia das personagens, mas refere-se também àquilo que o narrador deixa em suspenso no interstício entre um capítulo e outro, talvez porque não tenha ocorrido, talvez porque não houvesse como dizer o inefável: “Àquela hora sinha Vitória devia estar na

cozinha, acororada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. Depois da comida, falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos” (VS, p. 25). Esta fala não acontecerá ao longo do romance, à exceção de seu último parágrafo e da frase que fica indecisa entre os murmúrios de sinha Vitória e o fluxo de consciência de Fabiano: “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (VS, p. 126).

Como se nota nas passagens citadas, seu Tomás da bolandeira é figura representativa dessa problemática. Respeitado por sua sabedoria e também pelo estranho modo de portar-se, sem a costumeira opressão dos patrões, “Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?” (VS, p. 22). Todo o estudo e cortesia, no entanto, de nada servira para a sobrevivência diante da seca. Como se diz no sertão até hoje, estudar demais enlouquece. “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.” (VS, p. 22). Enquanto Fabiano lembra de seu Tomás por este motivo quase quixotesco, sinha Vitória recorda-se dele graças à qualidade da cama em que dormia, “uma cama real, de couro e sucupira” (VS, p. 46). As condições sociais precárias impossibilitam a realização do sonho de consumo, um catre que funciona como metonímia para o desejo de permanência em determinado lugar, o que não

condiz com a situação nômade da família de retirantes fugitivos. Animais dormem em qualquer chão ou vara.

Nos capítulos “O menino mais velho” e “Inverno”, conhecemos o deslumbramento da criança sem nome pela língua. Ele sentia as palavras como algo espantoso, mas frágil, devido à falta de coerência no seu uso por parte dos pais, únicos professores que possuía na aridez do sertão. No “Inverno” ocorre a cena mais que comovente, arrasadora: a tentativa de Fabiano de narrar uma história, “as lorotas do pai”. Como o casebre estava muito escuro, a linguagem falada não fora suficiente para convencê-los e mantê-los atentos, sequer tornar a narrativa compreensível:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo ver as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história — e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição de palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras — e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira. Fechou os olhos, reabriu-os, sonolento. (*VS*, p. 68)

Novamente seu Tomás aparece como figura nostálgica à família, agora através de um “brinquedo antigo, presente”, matéria misteriosa e com importância singular para o desenvolvimento sensorio-motor da criança, quando há condições de tê-lo (como no caso da cama de couro, surge o problema daquilo que se pode carregar na viagem retirante: o peso essencial, “a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos” [VS, p. 44]). Em *Vidas Secas*, seja para o narrador ou as personagens, cada qual a seu modo, a língua ainda está preñhe de “poeticidade” (SANTOS, 2003, p. 103). Analfabetos e sem acesso à educação, a família vive uma relação primitiva com a língua, e o romance se alimenta dessa ambientação mágica em sua forma e conteúdo, seja com o vaqueiro a curar “no rasto a bicheira da novilha raposa” (VS, p. 17) ou o menino mais velho em seu célebre interesse pelo som da palavra “inferno”:

[...] identifica-se também em *Vidas secas* a representação do poeta, no momento de sua percepção do potencial poético das palavras, como no capítulo “O menino mais velho”. O garoto, intrigado com a beleza da palavra “inferno”, quer saber da mãe seu significado. Sinhá Vitória lhe responde apenas tratar-se de um lugar ruim – descrição insatisfatória a sua curiosidade. O menino tenta saber do pai sobre a tal palavra, mas sequer obtém resposta de um Fabiano concentrado em

produzir para ele as alpercatas. De volta à mãe, recebe informações que associam a palavra a “espetos quentes e fogueiras”, mas, ao tentar comprová-las (“A senhora viu?”), é considerado insolente e castigado com “um cocorote”. (BRUNACCI, 2008, p. 173)

O desentendimento é causado tanto pela posição opressora dos pais, ainda que preocupados com afazeres imediatos em prol dos filhos, quanto pela multiplicidade de possíveis significados para um significante, quando a referência é um problema – algo com que a poesia se radica –. A mãe sente-se ofendida com a pressuposição de que ela já esteve no inferno, quando na verdade o menino demonstra a natural dificuldade para compreender o caráter imaginário, abstrato, místico da língua. Experiência dialógica marcante, pois trata da formação do menino mais velho que, ao captar uma palavra nova no discurso misterioso da rezadeira sinha Terta (mais uma passagem caudalosa que o romance silencia, calando-se para não estragar força), sai em busca de seu significado porque o som lhe parece bonito, e todavia se depara com a impossibilidade de conhecê-lo em nível linguístico, ao mesmo tempo em que o sente no nível físico, na violência da mãe para com ele (violência física do cascudo, violência ainda maior de não educá-lo ou de deseducá-lo, oprimindo-o exatamente por sua curiosidade). A palavra “inferno” se torna então símbolo do próprio habitat da personagem.

Assim como faltam palavras ao casal para dar conta da curiosidade dos filhos, faltou nome para de-signá-los. “O nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência” (BARTHES, 1986, p. 58). Este anonimato expressa a realidade histórica de um sem número de retirantes, andantes sem-terra, mera estatística sem identidade e sem memória social.

A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomarmos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolúvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. Por vezes, não é apenas o nome próprio, mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada. [...] Sob a lei romana, os escravos não tinham direito a nome, porque não podiam funcionar como personalidades independentes.

Noutro sentido, também a unidade e a unicidade do nome não compõem somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. (CASSIRER, 2006, p. 68-69)

“Qualquer outra designação verbal” é o que ocorre com os “meninos”, e nesta distinção entre o “mais novo” e o “mais velho” encontra-se um aceno conciso, mas denso como tudo o mais neste pequeno livro, ao processo de maturação que lhe é fundante e que faz movimentar as interseções supramencionadas. A passagem de uma seca à outra, uma fuga à outra, é o espaço-tempo suficiente à “Mudança”, não tanto nas condições de vida quanto no estágio da consciência. *Vidas secas* é um romance de formação em que a aprendizagem se dá no cárcere forjado, na tortura descabida, “facão no lombo” (*VS*, p. 77), (des)educação no cocorote, no pontapé, no assassinato do papagaio e de Baleia, no roubo e nos insultos a cada visita ao patrão branco, nos impostos da prefeitura à carne de porco que não pôde esperar o Natal, nos juro fictícios. Apesar de absortos em uma situação de escravidão, Fabiano e família buscam independência, liberdade, personalidade, a emancipação poético-política, resguardados em uma “espécie de reserva ética que não existe nos demais romances de Graciliano Ramos. É como a memória de um estágio de evolução em que a reificação

não era absoluta” (BASTOS, 2010, p. 131). A cada monólogo interior indireto, quando narrador e Fabiano se confundem de modo visceral e complexo, o vaqueiro-narrador alcança sempre perguntas certeiras, como naquela irônica “Quem tinha dúvida?” a respeito do direito de propriedade do patrão branco que só chega após as chuvas. Outro exemplo: “Afinal para que serviam os soldados amarelos? [...] Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? [...] Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?” (VS, p. 34-36).

Somos levados, aqui, a sugerir outra perspectiva à leitura canônica do romance que imputa as reflexões críticas inteiramente à solidariedade do narrador, a quem cumpriria “o papel de porta-voz destes seres excluídos, falando ‘por’ eles” (OLIVEIRA; AZEVEDO, 2020, p. 226). Tal linha interpretativa não difere tanto daquela que considerou um defeito, uma inverossimilhança o “excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos” (LINS, 1999, p. 152). Se falta ao oprimido a capacidade de comunicação no plano do discurso falado (o que muito se deve ao próprio medo de se expor ao “erro” por conta do preconceito linguístico, que motiva Fabiano a imitar o palavreado difícil de seu Tomás da bolandeira), isto não deve negar sua capacidade de reflexão crítica interior, seja ela no mais das vezes desorganizada, tateante, repetitiva, como afinal é marca de todo monólogo interior. Aliás, o procedimento *sui generis* que desierarquiza as vozes no romance joga exatamente com a dificuldade de se

distinguir o discurso indireto livre (em que predomina o narrador) do monólogo interior indireto (predomínio da personagem). A entrada de uma fala com travessão intervindo em um diálogo que não se dá com outra personagem mas com a própria reflexão do parágrafo anterior, como a consciência a debater consigo mesma, procedimento marcante em *Vidas secas*, é característica mais do monólogo interior indireto que do discurso indireto livre. “Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. / – Está aí. / Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.” Ou melhor, pois o fluxo de consciência de Fabiano cresce progressivamente nos últimos capítulos, sobretudo em “Soldado amarelo” e “O mundo coberto de penas”: “Aquilo nem era facão, não servia para nada. / Ora não servia! / – Quem disse que não servia? / Era um facão verdadeiro, sim senhor, movera-se como um raio cortando palmas de quipá. E estivera a pique de rachar o quengo de um sem-vergonha.” (VS, p. 106). Esclarecedor, a este respeito, o verbete “Monólogo interior” no *Dicionário de Machado de Assis*: “A seguir, sua própria consciência, personificada, começa a dialogar com ele, em segunda pessoa, advertindo” (CARVALHO, 2018, p. 203).

[...] Estava então decidido que viveria sempre assim? Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isto

era melhor que acabar-se numa beira de caminho, assando no calor, a mulher e os filhos acabando-se também. Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava.

— Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele. (VS, p. 111)

O registro da oralidade sertaneja, que se escuta também na voz do narrador neorrealista, torna-se ainda mais marcado no fraseado de Fabiano, sua língua-de-dentro⁶. Na citação, quem

6 Traçamos, aqui, uma analogia com os conceitos animal-de-dentro, *l'animal existant au-dedans*, realidade fisiológica, orgânica, e animal-de-fora, *l'animal existant au-dehors*, externalização cultural, que Agamben (2002) resgata de Xavier Bichat. Interessante pensar o fluxo de consciência de Fabiano como uma expressão fisiológica, orgânica: ele está sempre a ruminar o que tem sido feito com seu corpo e o que esse corpo ainda pode fazer, o devir do corpo refletindo-se, como se a língua-de-dentro fosse o espelho que a personagem não possui. “Quantos anos teria? Ignorava, mas certamente envelhecia e fraquejava. Se possuísse espelhos, veria rugas e cabelos brancos. Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava-se acabando. / O suor umedeceu-lhe as mãos duras. Então? Suando com medo de uma peste que se escondia tremendo? Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades? Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronceiro. Como a gente muda! Era. Estava mudado.” (VS, p. 106).

retruca é sua própria consciência, cuja indignação foi motivada pela incapacidade de Fabiano de simplesmente inverter a hierarquia na interseção opressor / oprimido, vingando-se do soldado amarelo a ferro ou a unha. A consciência crítica da opressão não pode resultar no mero ódio vingativo, ela possui uma ética maior. “Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria.” (VS, p. 105). No desenvolvimento desta reflexão, pautada nas perguntas mais sensíveis, opera-se a mudança, movem-se as interseções língua / mudez, animal / homem, opressor / oprimido.

Além da autorreflexão, há ainda o relacionamento com sinha Vitória, amoroso e comunicante em meio a todos os perrengues. O processo de conscientização tem como aliada a sabedoria ancestral da companheira: ela quem faz “as contas direito”, consultando “montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs” (VS, p. 113), que fazem Fabiano perceber a malícia do patrão branco em outro momento-chave de desvelamento da “vulnerabilidade do opressor” (FREIRE, 1978, p. 55). No penúltimo capítulo, “O mundo coberto de penas”, Fabiano alcança paradoxalmente a felicidade de um entendimento mais amplo da opressão. “Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória” (VS, p. 109). Não era a seca, mas as arribações que matavam o gado, e estas aves representam as penas que cobrem o mundo, em toda sua polissemia greco-latina, *poinê*, *pennae*, do jurídico ao biológico, do

humano ao animal, do governo ao soldado amarelo, do fantasma de Baleia ao fantasma do patrão. O cangaço (guerrilha sertaneja) reaparece como utopia revolucionária contra a condição oprimida, e Fabiano descarrega sua arma em todas estas arribações. É o gesto da revolta revolucionária que tem em mente, que ele ruma em sua consciência crescentemente indignada: “Preguiçosos, ladrões, faladores, mofinos”, “Cambada de cachorros”, “Miseráveis”, “Pestes” (*VS*, p. 76, 81, 112-113). Na fuga final, Fabiano deixa para trás as dívidas impagáveis, vencendo assim a própria mentira que fundamenta tais contas, fugindo, ainda que provisoriamente, à escravidão. “Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido.” (*VS*, p. 116).

O final do romance desenha, em tinta impressionista, resíduos de esperança na nova “Fuga”: são os meninos que vão adiante, impulsionando os pais, que por sua vez seguem firmes devido à conversação de sinha Vitória, a linguagem e o sonho como forças para seguir o caminho calejado de muitos. “E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas **diffceis** e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (*VS*, p. 126, grifo). O desenlace educacional de *Vidas secas* se descortina na mudança desse adjetivo. De início, “era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se

em gritaria, seguindo os movimentos do animal.” (VS, p. 21). Se outrora Fabiano exigia dos meninos o “exercício fácil”, imediato, animalesco, após a maturação sofrida, ele passa a aceitar como necessária a aprendizagem do difícil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impelido por forças opostas, expunha-se e acautelava-se.

Graciliano Ramos
Vidas secas

A densidade ético-estética, política e social de *Vidas secas* traduz-se na língua muda daqueles a quem não se concede o direito à educação, por um lado, e na capacidade poético-revolucionária que esta mesma língua concede, seja por meio da interação, das experiências, da reflexão indignada, rumo à conscientização das mazelas sociais e suas origens humano-animalescas. Ao entendermos o problema da educação como fundamental no romance, buscamos o diálogo com a *Pedagogia do oprimido*, obra escrita trinta anos depois no transcorrer de outro regime ditatorial. Ali, Freire demonstra a necessidade e as dificuldades do oprimido em aprender a dizer a sua palavra, e não é outra a busca épico-lírica de Fabiano. O herói é humano e contraditório, tal como reclamara o menino mais velho durante a magra narrativa do pai. Humano e contraditório a ponto de perdoar o soldado amarelo, jamais admitindo tal perdão, por entendê-lo como outro oprimido e não o verdadeiro opressor. “Mataria os donos dele.” (VS,

p. 38). A reflexão produz e repisa os fantasmas internos, motores opressivos mas necessários à conscientização. Conforme Marx e Engels na tradução mexicana citada por Freire: “*Hay que hacer la opresión real todavía más opresiva, añadiendo a aquella la conciencia de la opresión, haciendo la infamia más infamante, al pregonarla.*” (1978, p. 40).

A incapacidade de se comunicar inverte-se em profunda poesia. Prosa-poesia em molde neorrealista, logo, irremediavelmente engajada-engajante. Para além de qualquer imagem simplificadora, o abraço agoniado de Fabiano e sinha Vitória continua a reverberar mais potente que a profusão de mensagens tóxicas do nosso cotidiano seco de tato e de sensatez.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **L’aperto**: l’uomo e l’animale. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos**, seguido de O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1986.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 114. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos**: um escritor personagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Castelar de. **Dicionário de Machado de Assis**: língua, estilo, temas. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de; AZEVEDO, Isabela Cristina Rodrigues. Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em Vidas secas. **PragMATIZES** – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, p. 225-245, out. 2019 mar.2020.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANTOS, Maria de Lourdes Dionizio. A resistência da poesia em Vidas secas de Graciliano Ramos. **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários, v. 3, 2003. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_rpv.pdf>. Acesso em: 25 set. 2017.

VANNUCHI, Aldo. **Cultura brasileira**: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 1999.

O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA COMO IDENTIDADE CULTURAL E MUSICAL NORDESTINA

Italo Gabriel Vieira da Rocha¹

RESUMO

A musicalidade e a obra de Luiz Gonzaga foi um retrato da cultura nordestina, uma grande escola para seus súditos, dos costumes, dos aspectos geográficos (climáticos), e também fez a comunicação, ou seja, o elo entre a música e o ouvinte, ou leitor. Ele foi quem evidenciou de forma mais contundente os problemas do sertão, as dificuldades na vida do sertanejo, e também colocou de forma bastante clara toda a manifestação cultural do Nordeste, tornando o baião como uma identidade do povo nordestino, onde ao se ouvir tais músicas, levaria ao conhecimento das pessoas a religiosidade, os costumes, a dança, e também os problemas da falta de política para a região. O proposto trabalho foi voltado com o intuito de mostrar a importância imagética do sertão, na música de Luiz Gonzaga, bem como o importante papel identitário do baião, ou seja, além de toda uma trajetória social, a cultura de um modo geral, a linguagem empregada nas músicas, mostrar de forma mais elementar os costumes musicais desse povo, e também compreender como a própria estrutura musical do baião poderá

¹ Graduado em Música pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA; Graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

ser vista como identidade musical, sendo que para isso o processo metodológico foi baseado em base de dados Scielo, revistas científicas, artigos, dissertações, entre outros.

Palavras-chave: Baião. Cultura. Identidade. Música. Mixolídio.

RESUMEN

La musicalité et l'œuvre de Luiz Gonzaga étaient un portrait de la culture du nord-est, une grande école pour ses sujets, ses coutumes, ses aspects géographiques (climat), et également une communication, c'est-à-dire le lien entre la musique et l'auditeur, ou le lecteur. C'est lui qui a mis le plus fortement en lumière les problèmes du sertão, les difficultés de la vie du sertanejo, et a également mis très clairement en évidence toute la manifestation culturelle du nord-est, faisant du baião une identité du peuple du nord-est, où à l'écoute de telles chansons, sensibiliseraient les gens à la religiosité, aux coutumes, à la danse, et aussi aux problèmes de manque de politique pour la région. Le travail proposé visait à montrer l'importance imaginaire du sertão, dans la musique de Luiz Gonzaga, ainsi que le rôle identitaire important du baião, c'est-à-dire, en plus de toute une trajectoire sociale, la culture en général, la langue utilisée dans les chansons, montrer de manière plus élémentaire les coutumes musicales de ce peuple, et aussi comprendre comment la structure musicale du baião elle-même peut être considérée comme une identité musicale, et pour cela le processus méthodologique a été basé sur la base de données Scielo, des revues scientifiques, des articles, des dissertations, entre autres.

Palabras clave: Baião. Culture. Identité. Chanson. Mixolyde.

INTRODUÇÃO

A música gonzaguiana foi, e ainda é uma verdadeira escola cultural para a nossa sociedade, sua obra foi simplesmente a representação da vida de um povo, na sua forma genuína, trouxe para todos, um aprendizado sobre muitos aspectos do cotidiano do povo nordestino. É muito difícil encontrar alguém que espelhou melhor do que ele a sua própria história, a nossa vida na sua intimidade, nos seus aspectos regionais. As canções de Gonzaga são eivadas de causos, histórias, narrações, descrições dos problemas sociais e do descaso político com o lugar. Além de verbalizar em suas letras, em suas poesias muitos acontecimentos, a sua própria música nos trouxe características bem autênticas na sua concepção, ou seja, o baião do Rei traz em si, elementos que são um verdadeiro exemplo de identidade musical da nossa musicalidade. A ideia foi mostrar como o fator identidade pôde ser observado na musicalidade, e de que maneira se conseguiu extrair de elementos que possam caracterizar e revelar um comportamento social na música, ao mesmo tempo que se buscou de forma mais específica a compreensão como um gênero musical, além de aspectos linguísticos, imagéticos, como musicalmente, do ponto de vista estrutural, se conceber a identidade de um ritmo, de um artista pela sua construção sonora, como é o modal mixolídio nas canções gonzaguianas, no seu baião.

Luiz Gonzaga do Nascimento, O Rei do Baião, conhecido também por *Gonzagão*, *Seu Lua*, *Velho Lua*, nasceu no dia 13 de dezembro de 1912, na Fazenda Caiçara, em Exu – Pernambuco foi um grande baluarte da música nordestina, sendo seu representante máximo e maior divulgador da cultura do nordeste através de suas canções, músicas essas carregadas de costumes, crenças, vivência... Sua profícua obra musical não só levou e/ou mostrou uma característica sociocultural, de um lugar, mas uma filosofia profunda de um povo, de uma região assolada por problemas decorrentes da falta de chuva, entre outros.

O Baião gonzaguiano, entre outros gêneros dos quais ele se valeu em sua vasta obra, foi um reduto de identidade da cultura de um povo, o baião imbuía em seu bojo uma característica identitária de uma região, de um povo, como a dança, a música, os costumes religiosos, a labuta diária. O que se pode afirmar é que o elemento primacial das suas odisséias musicais, sonoras, foram os acontecimentos vivenciados por Gonzaga, no seu berço natal.

Luiz Gonzaga foi um grande divulgador da cultura nordestina, abordou vários temas em suas canções, levou e mostrou aos brasileiros como se constituíam e aconteciam os costumes desse povo, que são bem diversificados. O Nordeste sempre foi o espaço da saudade, onde as pessoas, ao migrarem para outras regiões, sempre ficavam na expectativa

de um dia voltar a sua terra natal, onde lá deixavam a família, e sempre nessa esperança de ali voltar. O Rei do Baião, como assim era conhecido, divulgou os costumes e a realidade da terra nordestina, as crianças, as mulheres e idosos (ALBUQUERQUE,2006, p.155, Apud ROCHA, 2012, p. 2).

Um país de dimensões continentais e com uma diversa e extensa área, etnias, povos com diversas culturas, que:

O Brasil é um país tão extenso e tão diverso que precisa ser o tempo todo apresentado a si mesmo. Foi isso o que Seu Luiz fez, apresentou ao Brasil um Nordeste que o Brasil desconhecia. Um mundo cheio de novidades, dores e belezas. Poucos terão cantado tão bem quanto ele e seus parceiros os dramas do povo nordestino; mas, acima de tudo, foi a alegria de viver do nordestino que ele mais intensamente nos revelou. Muitos brasileiros aprenderam a amar e respeitar o Nordeste depois de serem cativados pela rara beleza da voz confiante de Gonzagão, e pelo seu sorriso, exprimindo uma inabalável alegria de viver. (FERREIRA, 2010²)

2 Ministro da Cultura

Como tal, as raízes de um povo, todo o lastro identitário de uma região, não nos furtaria elencar a importância dessa vasta cultura, em especial a musical, e foi através das suas construções que se tomou conhecimento de toda uma história regional, e que podemos afirmar, que foi de forma fiel, haja vista a observância dos elementos de todo o conjunto composicional de suas canções, em especial o baião.

Deste modo, objetivou-se aqui, com o trabalho em questão, mostrar de maneira hiponímica e substantiva, como se deu o fator identidade no âmbito do universo musical de Luiz Gonzaga, sendo mais específico, no gênero baião, pois o que perceberemos ao longo do trabalho será a essência das letras gonzaguianas, sua intenção de evidenciar para outras regiões do país o fator cultural de um lugar, de uma região, de um povo, seu costume, sua cultura e tradições.

O processo metodológico de pesquisa baseou-se na revisão de literatura de forma qualitativa, como banco de dados Scielo, revistas científicas digitais, bem como dissertações, artigos, resenhas, livros, sítio do Governo Federal.

MÚSICA E IDENTIDADE

Antes de se falar de identidade, é importante entender o seu significado, segundo o dicionário Michaelis:

identidade

i·den·ti·da·de

sf

1 Estado de semelhança absoluta e completa entre dois elementos com as mesmas características principais: “Se eu te amo e tu me amas, se nunca nos aconteceu semelhante paixão, semelhante identidade [...] por que, a troco de quê, nos separaremos?” (JU).

2 Série de características próprias de uma pessoa ou coisa por meio das quais podemos distingui-las: “Apesar das marcantes influências da Índia e da França, a cozinha vietnamita tem identidade própria [...]” (RN).

3 Aquilo que contribui para que uma coisa seja sempre a mesma ou da mesma natureza: A identidade de suas impressões digitais ficou registrada. (IDENTIDADE, 2015)

Identidade em termos gerais, de modo amplo, tem seu significado bastante abrangente, mas iremos nos ater ao campo musical.

Para se traçar uma linha de raciocínio no aspecto identitário das músicas de Luiz Gonzaga, sobre identidade musical, sobre de que forma se pode olhar para o conjunto da sua obra e encher elementos identificadores de uma expressão musical ímpar, nela, primeiro é importante compreender como a música poderá caracterizar de forma explícita, ou mesmo nuances identitárias na sua construção. Quando se fala no reconhecimento de elementos musicais que remetem a uma raça, etnia, grupo de pessoas, ou mesmo de um país, é interessante referir-se a alguns elementos como o próprio gênero, o ritmo, e em alguns casos, à melodia e à harmonia. Ao se olhar para lugares diferentes dentro do nosso país, ou mesmo em uma região, percebe-se que a música se comporta de maneira diferente. Olhando, por exemplo, para as regiões do Brasil, notar-se-á ritmos diferentes e distintos entre si. Na Bahia, há o *axé*, também uma variação do *samba (swingueira)*; em Pernambuco temos o *frevó*, no Maranhão, em especial na capital São Luís, temos o reggae (*regue*), porém em toda a região nordeste o forró é tido como gênero mais difundido, bem como o Coco, Xaxado e tantos outros ritmos regionais. Na região norte têm-se o Carimbó, Lundu, Congo, Bumba Meu Boi e Marujada (OLIVEIRA, 2018).

Centro-Oeste – A diversidade dos quatro estados do Centro-Oeste vai agradar quem quer conhecer vários estilos. Por lá, o turista encontra letras

românticas e de “sofrência” no Sertanejo, aproveita um bom show de Rock, e vive a tradição da viola e do sapateado, na Catira.

Sudeste – Um pouco mais abaixo do mapa, a região Sudeste traz para o turista ritmos mundialmente conhecidos e que marcaram gerações. É o caso do Samba, considerado traço da identidade brasileira, e da Bossa Nova, um dos movimentos mais influentes da música popular. Quem também tem colocado o país em destaque internacional é o Funk Carioca, apreciado principalmente pelas novas gerações. Outro ritmo difundido no Sudeste é o Jongo (ou Caxambu), que é considerado um dos precursores do samba e consiste em uma dança de roda entre casais.

Sul – As tradições dos três estados do Sul não podem ficar de fora do roteiro quando o assunto é música. Apreciar um churrasco com chimarrão, assistindo ou dançando um Fandango, ritmo trazido pelos europeus, é requisito para quem quer conhecer a riqueza dos bailes dessa região. Experimentar os passos “dois para lá, dois para cá”, com diferentes níveis de dificuldade, da Vaneira, Vaneirinha ou Vaneirão [...] (OLIVEIRA, 2018).

Então, de forma primária, já se percebe e se consegue diferenciar e associar um determinado gênero, ritmo ao lugar. Diante disso, pode-se afirmar que o país possui várias identidades musicais, ou seja, por ser um país de dimensões continentais, o Brasil possui identidades regionais através da música.

Ao se falar de identidade musical, é substantivo remeter-se a um dos maiores ícones da música brasileira, Heitor Villa-Lobos. É notório que ele sacramentou uma forma identitária da nossa cultura sonora, dando estabilidade ao conjunto elementar musical da nossa história, ou seja, a tornou mais firme, no quesito forma e conteúdo sonoro.

Villa-Lobos criou parte significativa da identidade musical brasileira. Sua música possui uma força tão incomensurável que não podemos sequer imaginar um Brasil sem a ascendência de sua obra. Sua arte moldou consideravelmente nossa percepção da realidade sonora. A *Alma brasileira* de Villa-Lobos é livre, plural, complexa e vigorosa. Nos intolerantes dias que vivemos, sua música veemente exorta o retorno das pautas inclusivas, o respeito pelo meio ambiente, bem como a dignificação das raças e crenças formadoras da cultura brasileira (MARUM³, 2019)

3 Nahim Marun é professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Seguindo a mesma linha de raciocínio acima, corroborando com o entendimento de MARUM, temos:

Villa-Lobos atingiu uma amálgama e um equilíbrio entre “forma e função”, entre estrutura e significado, com estratégias composicionais que dão identidade a um Brasil representado na música de Villa-Lobos a partir de uma rede de significados (por vezes inventada, como uma tradição inventada), que se tornou referência e símbolo de brasilidade. Assim, a obra de um Villa-Lobos plural é, em si, um espelho da cultura a que o próprio compositor pertencia, através da síntese de musicalidades que representa o caráter miscigenado e híbrido da cultura e da música brasileira. (RIPKE⁴, 2018)

Villa-Lobos, ao pensar em uma brasilidade mais substantiva, uma identidade musical, no ano de 1905, viajou pelo Brasil, em busca de musicalidades distintas, para assim compreender as diferenças encontradas em sua expedição pelo país e construir uma identidade musical, ou seja, dar mais brasilidade. Segundo Guérios, (2003, p. 6), “Hoje parece mais plausível que o compositor os criou para que pudesse, legitimamente, evocar para si mesmo o papel do grande músico “nacional”, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo”.

4 Doutoranda e mestre em musicologia (teoria e análise) pela Universidade de São Paulo (ECA/USP)

O BAIÃO COMO ELO COMUNICADOR ENTRE O AUTOR E O OUVINTE, E SEUS ASPECTOS IDENTITÁRIOS

O que foi e o que é o Baião em termos sociológicos? O gênero tem em seu escopo uma mistura da cultura africana com a brasileira:

O baião é uma espécie de coreografia desenvolvida ao mesmo tempo em que se canta ao som deste ritmo, popular especialmente no Nordeste brasileiro. Ele provém de uma das modalidades do lundu – estilo musical gerado pelo retumbar dos batuques africanos produzidos pelos escravos bantos de Angola, trazidos à força para o Brasil. (SANTANA, c2006)

O baião, terminologicamente falando, isto é, sua origem etimológica, derivou da expressão *baiano*, advinda do verbo “*baiar*”, que por conseguinte significava *bailar* ou *baiar*. A musicalidade do baião foi originada na região Nordeste, e conforme cita Luiz Gonzaga, criado por ele próprio, o que podemos constatar em uma série de reportagens feita pela Rede Globo de Televisão, pela Globo Nordeste, em 27/10/2012 15h30min. – Atualizado em 27/10/2012, 15h39min., intitulada: “Veja a certidão de nascimento do baião, no ‘Reino Cantado de Gonzaga’”, que cita que “Pernambucano foi o criador do ritmo que, na primeira

metade do século 20, conquistou o Brasil inteiro.” Sendo assim, O Baião teve uma “certidão de nascimento” por volta dos anos 40, até 1946:

Com direito a certidão de nascimento e tudo, o baião, ritmo criado por Luiz Gonzaga, surgiu no Brasil em outubro de 1946, data do primeiro registro gravado – do grupo 4 Ases e um Coringa. Durante cerca de dez anos, foi o ritmo mais tocado no País e consagrou seu criador como majestade. (REDE GLOBO, 2012)

Segundo (Albuquerque Jr., (1999, p. 155), apud Rocha (2012, p. 6), Luiz Gonzaga assumiu o papel de “voz do Nordeste”, pois o Rei do Baião intermediava os problemas de ordem natural, fazendo um elo entre o povo e o governo, isto é, falava sobre os problemas climáticos recorrentes na região nordeste, como a falta de chuvas, por exemplo. Em observância aos aspectos identificadores de uma cultura, Gonzaga fez uso de uma linguagem característica do falar do homem do campo, desprovido de escolaridade, na qual ele fez uso de expressões como *muié*, *vortar*, *preguntei*... Sendo assim, observa-se o uso de elementos vocais, linguísticos, ou qualquer referência imagética para trazer à tona o espírito de um povo. (ROCHA, 2012, p. 6)

Luiz Gonzaga explicitou de forma clara e objetiva em suas canções, alguns elementos importantes a serem debatidos, a título de identidade musical, mais especificamente em análise musical

de canções ou trecho delas, o que aprofundar-se-á, doravante. Sendo assim, é percebida uma carga cultural muito substancial em diversos ritmos e músicas gonzaguianas, em especial no baião, desde aspectos linguísticos, sociolinguísticos, fonéticos e fonológicos, bem como no aspecto musical, assunto esse que será retomado mais adiante, de forma mais específica, e de um modo geral, os costumes de um povo, a sua identidade. Observe alguns trechos musicais a seguir de músicas de Luiz Gonzaga, dos quais depreenderemos sobre os aspectos mencionados:

Lá no meu pé de serra deixei ficar meu coração. Ai, que saudades tenho, eu vou voltar pro meu sertão. No meu roçado eu trabalhava todo dia, mas no meu rancho tinha tudo que eu queria. Lá se dançava quase toda quinta-feira, sanfona não faltava, e tome xote a noite inteira [...]. (NASCIMENTO; TEIXEIRA, 1947)

Ó Deus, perdoe esse pobre coitado que de joelhos rezou um bocado, pedindo pra chuva cair sem parar. Ó Deus, será que o senhor se zangou e só por isso o sol arretirou, fazendo cair toda chuva que há? Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho, pedi pra chover, mas chover de mansinho pra ver se nascia uma planta no chão [...]. (GORDURINHA; NETINHO, 1984)

Sol escaldante a terra seca e a sede de lascá. Sem ter jeito pra vivê, com dez fio prá criá. Foi por isso, seu moço, que eu saí em busca de outro lugar, e com lágrimas nos óio, eu deixei meu torrão natá. Eu vim procurar trabalho, não foi riqueza que eu vim buscar. Peço a deus, vida e saúde, pra família pudê sustentá. Seu moço, o documento que eu tenho pra mostrá, são essas mão calejada e a vontade de trabaiá. (PATRÍCIO, 1964)

Percebe-se que os dois excertos acima fazem referências aos costumes, à cultura, à seca, ou seja, aos fenômenos naturais e socioculturais de uma região, de um povo. Essa identidade antropológica, digamos assim, de forma mais específica, foi uma variante contumaz na obra de Gonzaga, uma *nordestinização* de suas canções, e para tal, O Rei do Baião fez parcerias com alguns nomes de bastante expressão da época, como o Médico Zé Dantas, e aquele que seria o mais importante, o advogado Humberto Teixeira (ALBUQUERQUE Jr., 1999, p. 154, apud ROCHA, pág. 5). E ainda, conforme cita o autor:

O Baião será a “música do Nordeste”, que por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando a rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do Baião

com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto dessa sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores⁵. (ALBUQUERQUE Jr., 1999, p. 154, apud ROCHA, pág. 5)

Quando se debruça sobre os aspectos identitários de uma determinada obra, artista, até mesmo uma canção, ou qualquer construto que remeta a uma identidade social, entra-se na “intimidade” de um determinado grupo social, povo, nação ou simplesmente uma região, no caso em questão, a região nordeste, e observando isso nas canções de Luiz Gonzaga, não furta-se auspiciar as entrelinhas e sobrelinhas que o Rei do Baião nos transcreveu em muitas de suas músicas. Antes de dar atenção a tais referendos identitários musicais, é interessante que se trague uma ótica extrínseca à adotada no decorrer do texto, e que com consubstancialidade corrobora tal característica.

A cultura nordestina traz consigo aspectos didáticos bastante trabalhados dentro do âmbito escolar e o precursor na exaltação dessa cultura são as obras de Luiz Gonzaga que é o retrato do grande homem sertanejo, que cantou o nordeste como nenhum outro, e se fez tornar uma lenda viva, um indivíduo de excepcional talento musical e personalidade única,

5 Ibidem

que soube tratar das coisas da sua terra com maestria, seu pé de serra “a música de Gonzaga fala de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte” (OLIVEIRA, 1991, p.17, apud GOMES, 2015, pág. 19).

A identidade exponencial evidenciada por Luiz Gonzaga é claramente retratada na música *Asa Branca*, quando o mesmo se refere à “terra ardendo”, que mostra nas entrelinhas que o calor, o “fogo do sertão”, castiga a região, portanto se está diante de uma comunicação textual, que também acaba se tornando verbal, por conta da vocalização de tais expressões nas músicas, da identidade de um povo, no caso do nordeste, dos eventos climáticos, dos fenômenos meteorológicos da região, que por vez acabam interferindo na agricultura, que por conseguinte se torna parte da vida sofrida do homem sertanejo, o que também é possível perceber ao analisar a música *Samarica Parteira*. Ninguém revelou melhor que Gonzaga, no aspecto identidade.

ASA BRANCA

Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de são joão, eu perguntei a deus do céu, ai, por que tamanha judiação.

Que braseiro, que fornalha, nem um pé de plantação, por falta d’água perdi meu gado morreu de sede meu alazão.

Até mesmo a asa branca bateu asas do sertão, entonce eu disse, adeus rosinha, guarda contigo meu coração.

Hoje longe, muitas léguas, numa triste solidão, espero a chuva cair de novo pra mim voltar pro meu sertão.

Quando o verde dos teus olhos se espalhar na plantação, eu te asseguro não chore não, viu, que eu voltarei, viu, meu coração (NASCIMENTO; TEIXEIRA, 1947).

Gonzaga fez muito uso de onomatopeias, bem como outros recursos de oralidade, como aspectos linguísticos de caráter fonéticos no falar regional (muié, murturo, cruvina...) para caracterizar suas canções, e assim intensificar os costumes e cultura do povo em sua obra. (AUSTREGÉSILO, 2005, p. 96). Tais elementos da linguagem poderão ser constatados na música *Samarica Parteira*.

- Oi sertão!
- Ooi!
- Sertão d' Capitão Barbino! Sertão dos caba valente...
- Tá falando com ele!...
- ...e dos caba frouxo também.
- ...já num tô dento.
- Há, há, há... [risos]
- sertão das mulhé bonita...
- ôoopa
- ...e dos caba fei' também ha, ha

– ...há, há, há... [risos]
– Lula!
– Pronto patrão.
– Monte na bestinha melada e risque.
Vá ligeiro buscar Samarica parteira que
Juvita já tá com dô de menino.
Ah, menino! Quando eu já ia riscando,
Capitão Barbino ainda deu a última
instrução:
– Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?!
Tu tem que vortá antes do cuspe secá!
Foi a maior carreira que eu dei na minha
vida. A eguinha tava miada.
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri
uma cancela: nheeeiim ... pá...
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
outra cancela: nheeeiim... pá!
Piriri piriri piriri pir... êpa !
Cancela como o diabo nesse sertão:
nheeeiim... pá!
Piriri piriri piriri piriri
Um lajedo: patatac patatac patatac
patatac patatac . Saí por fora !
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri
piriri
Uma lagoa, lagoão: bluu bluu, oi oi, kik'
k' – a saparia tava cantando.
Aha! Ah menino! Na velocidade que
eu vinha essa égua deu uma freada tão
danada na beirada dessa lagoa, minha
cabeça foi junto com a dela!... e o sapo
gritou lá de dentro d'água:
– ói, ói, ói ele agora quaje cai!
... Sapequei a espora pro suvaco no vazi'

dessa égua, ela se jogou n'água parecia
uma jangada cearense: [bluu bluu, oi oi,
kik' k']Tchi, tchi, tchi.

Saí por fora.

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Outra cancela: nheeeim... pá!

piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Um rancho, rancho de pobe...

– Au au!

Cachorro de pobe, cachorro de pobe
late fino...

– Tá me estranhan' o cruvina?

Era cruvina mermo. Balanço o rabo.

Não sei porque cachorro de pobe tem
sempre nome de peixe: é cruvina, traíra,
piaba, matrinxã, baleia, piranha.

Há! Maguinho mas caçadozinh' como o
diabo!

Cachorro de rico é goordo, num caça
nada, rabo grosso, só vive dormindo. Há
há ... num presta prá nada, só presta prá
bufar, agora o nome é bonito: é white,
flike, rex, whisky, jumm.

Há! Cachorro de pobe é ximbica!

– Samarica, ooooh, Samarica
parteeeeeira!

Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu
fi', só responde s'a gente dê o prefixo:

– Louvado seja nosso senhor J'us Cristo!

– Para sempre seja Deus louvado.

– Samarica, é Lula... Capitão Barbino
mandou vê a senhora que Dona Juvita já
tá com dô de menino.

– Essas hora, Lula?

– Nesse instante, Capitão Barbino cuspiu no chão, eu tem que vortá antes do cuspe secá.

Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no murturo? Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque. Botei a cela no lombo desse cavalo e acochei a cia peguei a véia joguei em riba, quase que ela imbica p’outa banda.

– Vamos s’imbora Samarica que eu tô avexado!

– Vamo fazê um negócio Lula? Meu cavalin’ é mago, sua eguinha é gorda, eu vou na frente.

– Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo s’imbora que eu tô avexado!!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá!

Piriri tic tic piriri tic tic
bluu oi oi bluu oi, uu, uu

– ói, ói, ói ele já voltooooo!

Saí por fora.

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
piriri tic tic

Patateco teco teco, patateco teco teco,
patateco teco teco

Saí por fora da pedreira

Piriri piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeiim... pá!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
nheeeim... pá!

Piriri piriri tic tic piriri tic tic

– Uu uu.

– Tá me estranhando, Nero? Capitão
Barbino, Samarica chegou.

– Samarica chegou!!

Samarica sartou do cavalo véi embaixo,
cumprimentou o Capitão, entrou prá
camarinha, vestiu o vestido verde e
amarelo, padrão nacioná, amarrou
a cabeça c'um pano e foi dando as
instrução:

– Acende um incenso. Boa noite, D.
Juvita.

– Ai, Samarica, que dô !

– É assim mermo, minha fi'a, aproveite
a dô. Chama as muié dessa casa, p'a rezá
a oração de São Reimundo, que esse
cristão vem ao mundo nesse instante.

B'a noite, cumade Tota.

– B'a noite, Samarica.

– B'a noite, cumade Gerolina.

– B'a noite, Samarica.

– B'a noite, cumade Toinha.

– B'a noite, Samarica.

– B'a noite, cumade Zefa.

– B'a noite, Samarica.

– Vosmecês sabe a oração de São
Reimundo?

– Nós sabe.

– Ah Sabe, né? Pois vão rezando aí, já
viu??

[vozes rezando]

– Capitão Barbiiino! Capitão Barbino tem fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr' ela mastigar. Pegue D. Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode. É do bom! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando] Mastiga o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cibola do Cabrobró?

– Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro.

– Pois é prá espirrar mesmo minha fi'a, ajuda.

– Ui.

– Aproveite a dor, minha fi'a. Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando] Mastigue o fumo D. Juvita.

– Capitão Barbiiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando alto].

– Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.

– Pois é assim merm' minha fi'a, vosmecê casou com o vein' pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fi'a. Desde que o mundo é muundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh'. Ai, que saudade! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando alto]. Mastigue o fumo, D. Juvita.

– Ai, que dô!

– Aproveite a dô, minha fi'a. Dê uma garrafa pr' ela soprá, dê. Ô, muié,

hein? Essa é a oração de S. Reimundo, mermo?

– É..é [muitas vozes].

– Vosmecês num sabe outra oração?

– Nós num sabe... [muitas vozes].

– Uma oração mais forte que essa, vocês num têm?

– Tem não, tem não, essa é boa [muitas vozes]

– Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: “Sant’ Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!”

[choro de criança]

– Nasceu e é menino homem!

– E é macho!

– Ah, se é menino homem, olha se é?

Venha vê os documento dele! E essa voz!

Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de 8 dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica dixe:

– Lascou, Capitão?– Lascou, Samarica. É mas em redor de 7 légua, não tem fi’ duma égua que num tenha escutado. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião. (NASCIMENTO, 1974)

Asa Branca é uma identidade reconhecida da cultura do nordeste, pois nela encontramos informações climáticas da nossa região, informações do labor sertanejo, ou seja, como ocorria o dia a dia das pessoas, então os traços identitários que o autor demonstrou bem nas suas diversas canções são bastantes claros. É notório que nela, imbuída aspectos identitários, enxerguemos a imagética trazida por Gonzaga, da saudade do seu lugar, da esperança de melhoras, o contexto da seca, a religiosidade, que é muito sobressalente pelo homem do campo (CALLADO, p., 6, 2013). E seguindo na mesma ótica, sobre os costumes, fazeres, cultura de um modo geral, tem-se:

Por esse motivo, a música (letra e melodia) se torna uma rica fonte para quem deseja analisar determinados grupos sociais, o que pensam, como agem, em que acreditam, como se comportam, o que querem dizer para o mundo, dentre outros aspectos, revelados por quem compõe, quem as canta e quem as ouve (GAMA, 2010, apud CALLADO, 2013, p. 4).

Na mesma linha de raciocínio, a música *Samarica Parteira* corrobora a ideia abordada em *asa branca*, talvez até de forma mais profunda, pois nela se percebe ainda de forma mais substancial a vida sertaneja, bem como sua relação social, interpessoal, rituais, ou seja, como interagem entre si.

[...] são reproduzidas encenações, verdadeiras peças teatrais, representando quadros ou situações “típicas do sertão”, em que se destacam figuras como o coroné, o político, o vaqueiro, o rezador, a parteira e cenas do tipo casamento, briga de forro, transgressões de costumes e regras de moral, dentre outras (VIEIRA, 2000, p.34, apud AUSTREGÉSILO, p. 96).

Partindo dessas premissas, é importante falar de algumas características constitucionais do baião, da estrutura rítmica, o compasso e a composição instrumental, sua construção no pentagrama está transcrita de forma clara, na imagem que o representa.

Figura 1 – composição instrumental e notação musical do baião.

Composição Instrumental e Notação Musical do Baião

Italo Gabriel Vieira da Rocha

The musical score is for a piece in 2/4 time with a tempo of 90. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of five staves:

- Acordeão:** Treble and bass clefs. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures. The bass staff has quarter notes in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures, with a '7' below the notes in the second, third, and fourth measures.
- Zabumba:** A single staff with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter.
- Triângulo:** A single staff with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter, with 'x' marks above the notes in the second, third, and fourth measures.
- Chocalho:** A single staff with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter.
- Pandeiro:** A single staff with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter, with '0' above the notes in the second and third measures, and '+' above the notes in the first, fourth, and fifth measures.

Fonte: elaborado pelo autor

Na figura acima, foi feita a transcrição de uma variação de acompanhamento, principalmente a sanfona e o zabumba, pois esses dois instrumentos propiciam dinâmicas diversas, no

que tange ao ritmo, sendo que no acordeon se tem células de acompanhamentos com levadas diferentes, e o que foi mostrado foi uma dessas variações, bem como o zabumba, que poderá fazer uma levada só, ou semelhante à sanfona, ficar alternando entre células de acompanhamento. Os outros instrumentos raramente poderá apresentar variações, mas a critério do instrumentista, é possível de acontecer.

A RELAÇÃO DO BAIÃO COM OS MODOS GREGOS E SUA CARACTERÍSTICA MARCANTE NO MIXOLÍDIO

Os modos gregos, que na verdade são modos litúrgicos com nomenclatura grega ou eclesiásticas, e que os gregos as nomeavam segundo a região onde ela se originava, e suas escalas eram dispostas de forma descendentes (MED, 2017, p. 165).

Modos litúrgicos (ou escalas antigas ou modos eclesiásticos) são escalas diatônicas (as 7 notas guardam entre si o intervalo de um tom ou semitom). Conservam o nome dos modos gregos, mas a sua formação é diferente: começam com outra nota e sua disposição é ascendente. Eram usados na música litúrgica da Idade Média.

Modos litúrgicos autênticos ou Ambrosianos (São Ambrósio, falecido em 397, foi Bispo de Milão. (MED, 2017, p. 165)

Mostrar-se-á a disposição das notas nas escalas no modo litúrgico autêntico, em que as mesmas são de forma ascendentes. Iremos nos ater ao mixolídio, sendo a escala assim: SOL, LÁ, SI, DÓ, RÉ, MI FÁ, SOL, lembrando que o terceiro grau é maior e o sétimo grau é menor, caracterizando assim o modo. (MED, 2017, p. 166)

Essas características musicais do baião foram marcantes na musicalidade de Gonzaga, e entende-se que além de outros constituintes musicais, o modal da música brasileira, em especial a nordestina, com boa parte de seu desenho em mixolídio, foi uma das essências desse gênero.

O inventário melódico do baião se caracteriza pela seguinte estrutura melódica e harmônica, ou seja, transita, quando na tonalidade maior, no modo mixolídio, e quando na tonalidade menor, no modo dórico. Vários teóricos da música popular brasileira, atestam que no baião se utiliza muito dos modos mixolídio e lídio, e de suas respectivas variações. (KORMAN, 2001, p. 85) e (RAYMUNDO (1999, p. 3, apud MEGARO, 2013, p. 39). Nesse mesmo sentido, corroborando a ideia logo acima é exemplificada de forma clara a presença do mixolídio em trechos de música do baião de Gonzaga, e além disso, é citado também que:

A gravação de “Baião” demonstra um amplo uso do modo mixolídio, nas melodias sobre quase todos os acordes. No compasso 36, a voz entra no sétimo

grau abaixado da escala de MI maior, ou seja, bequadro. A harmonia nesse compasso é MI com sétima, portanto estabelecendo o modo mixolídio, que se estende até o compasso 39. MEGARO (2013, p. 39)

Figura 2 – Demonstração do mixolídio, do compasso 36 ao 39, na música “Baião”.

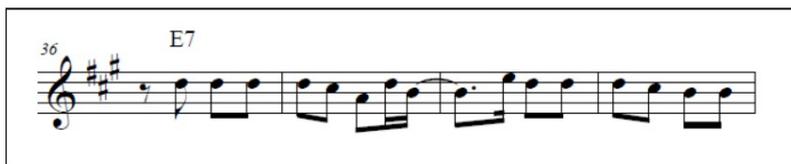


Fig. 2.25: “Baião”, compassos 36-39, uso do modo mixolídio.

Fonte: MEGARO (2013, p. 39)

Assim como a identidade cultural do baião de Luiz Gonzaga, é importante falar dos aspectos identitários do gênero baião, os elementos que o caracterizam nos moldes com os quais Gonzaga o concebeu, ou seja, sua estrutura instrumental e composicional. Portanto, o que se entende por identidade musical do baião? A identidade de uma música, de um ritmo, ou mesmo um gênero musical, está retratada na sua maneira como ocorre a sua estruturalização, tanto dos instrumentais que o compõe, como da sistemática de execução pelos instrumentos constituintes, ou seja, a forma como se toca esse gênero musical. Na figura demonstrada,

o trecho em questão é percorrido pelo modo mixolídio, pois Luiz Gonzaga de forma antecipada, aplica o acorde de LÁ com sétima, fazendo o bequadro de sol, sendo que esse forma o sétimo grau abaixado da escala de LÁ maior, compreendendo uma escala de LÁ, no modo mixolídio. (MEGARRO, 2013, p. 39)

O modal na musicalidade de Luiz Gonzaga teve forte influência, pois em boa parte de suas canções se observa na maioria, em partes, em solos introdutórios, uso do mixolídio, por exemplo. Gonzaga se valeu bastante dos modais em suas músicas, mas o modo citado foi o mais recorrente, principalmente no baião.

A volta da asa branca, é uma composição de Luiz Gonzaga, considerado um dos pioneiros do modalismo na música popular brasileira do século XX, com registro fonográfico e alcance do grande público por meio do rádio. O modo mixolídio é marcante em grande parte das músicas nordestinas e, ao mesmo tempo, está presente nas origens do blues americano. No arranjo proposto, o baixo acústico dá característica blues a essa música de Luiz Gonzaga. (MAIA, 2015, p. 14)

Segundo o autor cita, esse modal nordestino, muito presente na música de Luiz Gonzaga, é um recurso musical que é muito recorrente nos primórdios do blues americano.

No exemplo logo abaixo temos mais uma demonstração dos aspectos do modo mixolídio em um trecho da música *baião*.

Figura 3 – Escala de LÁ, no modo mixolídio.



Fonte: MEGARO, (2013, p. 39)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O legado de Luiz Gonzaga para a cultura brasileira, principalmente no campo da identidade cultural e musical, foi de grande relevância, e continua sendo muito importante. É preciso que se debruce ainda mais em estudos que tenham em sua essência mais revelações no campo da cultura musical. Percebe-se que hoje em dia sua obra parece não ser bem aproveitada, haja vista termos uma influência da música como objeto de consumo, o que tira do imaginário da juventude a possibilidade de conhecer a vasta história do Rei do Baião. Porém cabe aos professores de música trazer para o meio do ensino musical a obra gonzaguiana como um apreço à cultura regional.

Em função dos fatos mencionados, das evidências trazidas, entende-se e consegue-se visualizar que a música tem um papel importante na vida das pessoas, na construção de uma imagem, haja vista a sua função social, o seu papel como mediadora e como elo entre a arte, a cultura, o comportamento das pessoas na sociedade.

Tem-se a música em sua forma genérica, que independente do gênero e do ritmo, sendo que se pode utilizar qualquer um deles, pois a obra gonzaguiana é imensa e recheada de outros estilos agregadores no que tange à identidade cultural e musical, mas optou-se pelo baião, pois como foi um dos ritmos mais tocados, do qual, se abordou as suas características, decidiu-se por falar sobre o estilo em questão, porém independe de ritmos e de gêneros, a apreensão do conhecimento, como espelho perfeito de uma cultura através da música, é contumaz, portanto, diz-se que a música sempre será uma arma agregadora de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

CALLADO, Alisson Gomes. **O Hino do Sertão: A Identidade Nordestina em “Asa Branca”** [manuscrito], Campina Grande, 2013. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/2299/1/PDF%20-%20Alisson%20Gomes%20Callado.pdf>. Acesso em: 03/08/2021

FERREIRA Juca. O legado de Luiz Gonzaga. **A Gazeta**, Brasília, 26/12/2010. Disponível em: http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2010/12/731765-o+legado+de+luiz+gonzaga.html. Acesso em: 16/07/2021.

GOMES, Sebastião Marcos Ferreira. Monografia. **A Música Regionalista Nordestina Como Construção da Identidade do Povo Nordestino** [manuscrito]. 2005. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8703/1/PDF%20-%20SEBASTI%C3%83O%20MARCOS%20FERREIRA%20GOMES.pdf>. Acesso em: 03/08/2021

GUERIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. MANA 9(1):81-108, 2003 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/RfygpCRYg8DSvhVsT3vNvsG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20/07/2021.

GORDURINHA; NETINHO, **Lp: Luiz Gonzaga & Fagner**; RCA Victor, 1984. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/2009/01/02/splica-cearense/>. Acesso em: 20/07/2021

Michaelis On-Line, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=vkAAV>. Acesso em: 20/07/2021.

LIMA, José Mario Austregésilo da Silva. Dissertação. **Oralidade e Imagética em Luiz Gonzaga: Uma Análise de Conteúdo da Obra musical do Rei do Baião / José Mário Austregésilo da Silva Lima**. - Recife: O Autor, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3434> Acesso em: 03/08/2021

MAIA, Claudio Marcelo Bezerra. **Arranjos de música popular brasileira no contexto modal: a construção da linha do contrabaixo / Claudio Marcelo Bezerra MAIA**. - 2018. vii. 43 f. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8691/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Claudio%20Marcelo%20Bezerra%20Maia%20-%202018.pdf>. Acesso em: 02/08/2021

MARUM, Nahim. Resenha: **Sobre a identidade musical brasileira. Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e função** Paulo de Tarso Salles Ed. 280, 2019. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/sobre-a-identidade-musical-brasileira/> Acesso em: 20/07/2021.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 5. ed. Vade Mecum da teoria musical, 1996.

MEGARO, Evan Alexander. Dissertação. **A Presença do Baião na Música Erudita Brasileira Para Piano Solo**: Um Estudo em Três Obras dos Compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul. 2013. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/804814.pdf>. Acesso em: 03/08/2021

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do. TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. Lp. **Sanfona do Povo**, RCA Victor, 1947. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/2009/01/02/asa-branca/>. Acesso em: 20/07/2021.

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do. Documento de Matuto. Lp. **Sanfona do Povo**, RCA Victor, 1964. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/2009/01/26/documento-de-matuto/>. Acesso em: 20/07/2021.

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do. TEIXEIRA, Humberto. No Meu Pé de Serra. Lp. **Sanfona do Povo**, RCA Victor, 1947. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/2009/01/02/no-meu-p-de-serra/>. Acesso em: 20/07/2021.

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do. Samarica Parteira. Lp. **Sangue Nordestino**, Odeon 1974. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/?s=samarica+parteira>. Acesso em: 20/07/2021.

OLIVEIRA, Nayara. **Os Ritmos do Brasil**. Governo Federal. Distrito Federal. 17/01/2018, Ministério do Turismo. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/os-ritmos-do-brasil>. Acesso em: 20/07/2021.

RIPKE, Juliana. Resenha do livro Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 224-231, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.156897. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/156897>. Acesso em: 20/07/2021.

ROCHA, Italo Gabriel Vieira da. A Identidade Cultural Nordestina na Música de Luiz Gonzaga a Partir dos Níveis Fonéticos. **Revista Desenredos** – ISSN 2175-3903 – ano V – número 19 – Teresina – Piauí – dezembro de 2013. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/19-Artigo-LuizGonzaga-Italo.pdf>. Acesso em: 03/08/2021

SANTANA, Ana Lucia. Baião. Infoescola. [s.d]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/musica/baiao/amp/>. Acesso em: 16/07/2021.

Veja a Certidão de Nascimento do Baião, no 'reino Cantado de Gonzaga'. Rede Globo. Recife, 27/10/2012, Globonordeste. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globonordeste/noticia/2012/10/veja-certidao-de-nascimento-do-baiao-no-reino-cantado-de-gonzaga.html>. Acesso em: 16/07/2021.

OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO

O papel da construção linguística “mais do que”¹

Julliany Cristina de Oliveira Campos Brito²

Albano Dalla Pria³

RESUMO

O objetivo deste artigo é explicitar os desdobramentos de significação de MAIS DO QUE em seus diferentes papéis em orações classificadas, pela tradição gramatical, como comparativas. Para isso, em nossas análises, nos valem da atividade de manipulação e reformulação dos enunciados através da elaboração de glosas epilinguísticas, amparados pela Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (TOPE) de Antoine Culioli (1990, 1999a, 1999b, 2018) e os seus seguidores. Trabalhamos com a hipótese de que *MAIS DO QUE* situa representações em relação à situação particular de diálogo. Percebemos que o *QUE* marca a noção que vai operar como localizador abstrato de um conteúdo predicativo (relação

1 Este artigo é proveniente da pesquisa que realizamos durante o Mestrado Acadêmico em Linguística, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL - UNEMAT), biênio 2019-2020.

2 Mestre em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. E-mail: jullianybrito@unir.br

3 Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/ Araraquara. Professor do curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em *stricto sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). E-mail: adallapria@gmail.com.

predicativa) enquanto o *MAIS* marca uma diferenciação da noção que o antecede, em relação a uma situação enunciativa determinada no tempo-espaço, ou seja, não marca uma identificação, como pressupõe a Gramática Tradicional.

Palavras-chave: Mais do que. Localizador. Identificação. Diferenciação. Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas.

ABSTRACT

The objective of this article is to explain the meaning developments of MORE THAN in its different roles in clauses classified, by grammatical tradition, as comparative. For this, in our analyses, we make use of the activity of manipulation and reformulation of utterances through the elaboration of epilinguistic glosses, supported by the Theory of Predicative and Enunciation Operations (TOPE) by Antoine Culioli (1990, 1999a, 1999b, 2018) and his followers. We worked with the hypothesis that MORE THAN situates representations in relation to the particular situation of dialogue. We realized that the THAN marks the notion that operates as an abstract locator of a predicative content (predicative connection) while the MORE marks a differentiation from the notion that precedes it, in relation to a determined enunciative situation in time-space. In other words, it does not mark an identification as presupposed by Traditional Grammar.

Keywords: MORE THAN; Locator; Identification; Differentiation; Theory of Predicative and Enunciative Operations.

1 INTRODUÇÃO

A abordagem gramatical tradicional caracteriza as unidades linguísticas MAIS DO QUE como elementos intensificadores dos adjetivos, a significação de um adjetivo pode receber intensidade

maior, ou menor. Em grande parte das gramáticas normativas o conceito mais usual, resumidamente, é que o comparativo compara qualidade entre dois ou mais seres, estabelecendo uma igualdade, uma superioridade e uma inferioridade, e que MAIS DO QUE marca essa categorização.

Com base nessa perspectiva, autores como Bechara (2009), Rocha Lima (2001) e Cunha & Cintra (2007) descrevem, de forma geral, que a formação do grau comparativo de superioridade se expressa antepondo-se o advérbio **mais** e pospondo-se a conjunção **que** ou **do que** ao adjetivo, essa é a “fórmula” para se definir um comparativo de superioridade. Vamos supor que dois seres, hipoteticamente chamados de X e Y, possuem a propriedade de “ser rápido”, logo podemos compará-los, seguindo a definição da Gramática Tradicional (GT), por haver ao fim uma identificação, pois ambos serão detentores da mesma propriedade “ser rápido”.

Assim, observamos que essa perspectiva teórica não busca abordar, de forma articulada, a linguagem e as línguas naturais, enquanto “processo da enunciação com mecanismos cognitivos, semânticos e sintáticos que discriminam certas formas para a expressão, e não outras” (DAHLET, 2016 apud ZAVAGLIA, 2016, p.17). É justamente nosso intuito abordar essa articulação entre linguagem e línguas naturais.

Ao recortarmos MAIS DO QUE como objeto de estudo, pretendemos explicitar, a partir de uma abordagem operatória, como as unidades da língua remetem a noções semânticas indeterminadas, ainda que relativamente estabilizadas na cultura,

mas que estão abertas a possibilidades de sentido que transcendem o que está estabilizado num dado momento para uma determinada cultura. Assim, propomos uma abordagem operatória para *MAIS DO QUE* que leve em consideração cada uso em toda a sua particularidade.

Nosso objetivo neste artigo é explicitar os desdobramentos de significação das unidades linguísticas *MAIS DO QUE* em seus diferentes papéis em enunciados classificadas, pela tradição gramatical, como orações comparativas. Vamos observar o percurso para se chegar ao valor semântico que esses termos estabilizam nos enunciados. Sabemos que a significação existe, porém, “o nosso posicionamento teórico procura saber como eles chegam a ser o que são”. (REZENDE, 2000, p. 17).

Posto isso, nossos questionamentos são: a) *MAIS DO QUE* comporta parâmetros que incidem sobre os processos implicando eventos de ruptura com aquilo que se encontra semanticamente estável? b) Quais os desdobramentos que as unidades linguísticas evidenciam? c) De que modo está fundamentado o funcionamento de *MAIS DO QUE*? Por meio desses primeiros questionamentos, buscamos compreender como esses marcadores se relacionam com outras unidades linguísticas para significar.

Seguindo os pressupostos da TOPE, trabalhamos com a hipótese de que *MAIS DO QUE* situa representações em relação à situação particular de diálogo. Assim, o *QUE* marca a noção que vai operar como localizador abstrato de um conteúdo predicativo

(relação predicativa) enquanto o *MAIS* marcará uma diferenciação da noção que o antecede, em relação a uma situação enunciativa determinada no tempo-espço. Ou seja, não marcará uma identificação como pressupõe a GT.

Para os propósitos deste estudo, construímos glosas com intuito de apreendermos o funcionamento dessas formas linguísticas em relação no enunciado. Constituímos um *corpus* representativo de ocorrências das orações comparativas. Todos os enunciados foram extraídos da compilação de textos denominada *Corpus do Português*⁴. Esse banco de dados foi construído pelo professor Mark Davies e financiado pelo *National Endowment for the Humanities* (2004, 2015). O *Corpus do Português* contém cerca de um bilhão de palavras de dado. Desta maneira, extraímos dois (02) enunciados dessa plataforma.

No que se refere à organização deste artigo, além desta introdução e das considerações finais, apresentamos, na seção 2, uma discussão sobre a indeterminação da linguagem na TOPE que fundamenta nossa pesquisa; na seção 3, trouxemos como a tradição Lógico-Gramatical trata a comparação enquanto categoria de língua e, na seção 4, demonstramos nosso movimento de análise, bem como uma síntese conclusiva.

⁴ Disponível em <https://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 03 de agosto de 2020.

2 A INDETERMINAÇÃO DA LINGUAGEM NA TOPE

Para empreendermos este estudo, ancoramo-nos na Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (TOPE) de Antoine Culioli (1990, 1999a, 1999b, 2018). O programa teórico da TOPE sustenta-se na conceituação da linguística como ciência, cujo objetivo é apreender a atividade de linguagem através da diversidade das línguas naturais. A linguagem, nessa perspectiva, passa a ser abordada como um trabalho, uma atividade de construção de representação, referenciação e regulação. E, línguas naturais, como os arranjos-léxico gramaticais que se configuram como formas interpretáveis em situações particulares de diálogo.

A linguagem, nessa perspectiva teórica, não pode ser concebida como sendo um espelho da realidade, uma vez que as unidades linguísticas não refletem as coisas em uma relação direta, “como construções enunciativas que são, não repousam em nenhum outro elemento de estabilidade além do que a enunciação pôde construir” (DEVOGÛE; FRANCKEL; PAILLARD. 2011, p. 11). Os sentidos atribuídos às unidades são o produto dos modos pelos quais as unidades são colocadas em interação. Ainda nesse sentido:

Pode-se evidenciar a ideia fundamental de que o sentido se constrói a partir de unidades que integram o todo (e a ele se integram) “efetuando” o enunciado. O sentido das formas não é definido

por aquilo a que elas remetem em um mundo (ou uma representação do mundo) externo à língua; a significação de um termo não poderia se confundir com sua referência: ela só se constitui na dinâmica da construção estabelecida nos enunciados e pelos enunciados (FRANCKEL, 2011, p.43)

Assumimos que tanto a linguagem como os sujeitos são indeterminados. Desse ponto de vista, a tese da indeterminação da linguagem poderia estar ligada ao caráter operatório das unidades, isto é, à possibilidade de se desdobrarem no tempo e no espaço assumindo diferentes papéis. Nosso olhar é voltado para a atividade de linguagem, especificamente, para os rastros deixados por ela na superfície dos enunciados.

É devido a essas características da atividade de linguagem que Culioli (1999a) propõe ir além das propriedades classificatórias, definindo a TOPE como a “Teoria dos Observáveis”, por se tratar de uma abordagem em que a observação é primordial para o linguista.

Os fatos empíricos observados pela TOPE são os enunciados, entendidos como formas materiais, constituídos por um conjunto de marcadores. É através desses marcadores que o linguista irá buscar sua estrutura de base, pois nessa abordagem teórica acredita-se que todos marcadores trazem consigo rastros de sua origem constitutiva. Assim,

O enunciado não é considerado como o resultado de um ato de linguagem individual, ancorado em um *hic et nunc* qualquer, por um enunciador qualquer. Deve ser entendido como uma organização de formas, a partir das quais os mecanismos enunciativos, que o constituem como tal, podem ser analisados, no quadro de um sistema representacional formalizável, como um encadeamento de operações do qual ele é a marca. O termo operação se justifica pela hipótese de que o valor referencial do enunciado não é um dado, mas algo construído[...] (FRANCKEL, 2011, p. 44).

Os valores referenciais são construídos no e pelos enunciados, por intermédio de operações enunciativas denominadas, por Franckel (2011), como operações de referenciação. Para a TOPE, a enunciação não é vista simplesmente como o ato de um sujeito proferir o enunciado em uma situação de enunciação. Segundo Culioli (1999b, p. 44, *grifos do autor*), “enunciar é construir um *espaço, orientar, determinar, estabelecer uma rede de valores referenciais, em resumo, um sistema de determinação*”⁵. Em outras palavras, todo enunciado é localizado

5 No original: “Enoncre, c’est construire un *espace, orienter, déterminer, établir un réseau de valeurs référentielles, bref, un système de repérage*” (CULIOLI, 1999b, p. 44).

em relação a uma situação e a um tempo de enunciação, bem como a um sujeito enunciador.

Dessa forma, assumimos, baseados na TOPE, que o ponto de partida para a compreensão do funcionamento das unidades linguísticas MAIS DO QUE, em língua portuguesa (L.P), seja a enunciação enquanto processo pelo qual o enunciado se constrói. A base desse processo de construção de significação encontra-se sustentada por operações definidas por Culioli (1990, 1995, 1999a, 1999b, 2018) como operações predicativas e enunciativas.

Na próxima seção, trouxemos como a tradição Lógico-Gramatical trata a comparação enquanto categoria de língua.

3 CONCEITO LÓGICO-GRAMATICAL E REGRAS DE FORMAÇÃO: A COMPARAÇÃO

A perspectiva Lógico-Gramatical, pautada em classificações morfológicas, defende que, para expressar as variações de intensidade, o adjetivo apresenta-se em dois graus: comparativo e superlativo. Para evidenciar de forma mais clara esse posicionamento e discutir sobre o tema, podemos citar Bechara (2009), Rocha Lima (2001) e Cunha & Cintra (2007).

Nessas três obras, o conceito mais usual, resumidamente, é que o comparativo compara qualidade entre dois ou mais seres estabelecendo uma igualdade, uma superioridade e uma inferioridade. Destacamos um exemplo simples que se

encaixa na definição de comparação. Vamos supor que dois seres, hipoteticamente nomeados de Pedro e Paulo, possuem a propriedade de “ser inteligente”, logo podemos compará-los, seguindo a definição acima, da seguinte forma:

Pedro é mais inteligente do que Paulo;

Pedro é menos inteligente do que Paulo;

Pedro é tão inteligente quanto Paulo.

Note-se que em todos os casos os dois (Pedro e Paulo) possuem a propriedade de “ser inteligente” sendo alterado apenas pela intensidade da gradação comparativa, numa determinação quantitativa. Dizer que os dois (Pedro e Paulo) possuem a propriedade de “ser inteligente” é o mesmo que dizer que “os dois (Pedro e Paulo) têm a propriedade de “ser inteligente”. Do ponto de vista da Gramática Tradicional, presume-se que um dado ser tem uma dada qualidade, cabendo à língua expressar esse estado de coisas.

A Tradição Lógico-Gramatical trata esses enunciados a partir da ideia de um valor “já dado” para as formas no português. As quais são tomadas como estáveis, contanto que sejam elas, por exemplo, *X está mais adjetivo*, quer dizer, as formas seriam veículos do valor dado que antecede as práticas dos sujeitos enunciadorees. O problema é que esse “já dado” está fundamentado por uma dada experiência com o empírico (extralinguístico) e não

por mecanismos formais da linguagem⁶. Daí resulta seu caráter informativo, também chamado de descritivo:

A Tradição Lógica descreve fatos que nos levam a pensar a linguagem como se ela fosse constituída de representações sempre estabilizadas na língua. Uma gramática, quando busca classificar, que é dizer quais sequências morfossintáticas de uma língua particular correspondem a quais valores “universais” previamente definido, não leva em consideração a existência de um processo dinâmico, mais flexível, ancorado na relação dos sujeitos com o empírico, que sustenta tais valores estáveis e outros tantos valores menos estáveis e perceptíveis. Pensar esses enunciados, e categorizá-los de antemão como enunciados comparativos é considerar que, de princípio, seriam sempre a expressão de um dado valor, em qualquer tempo e espaço e para qualquer sujeito que se considere.

Ressalte-se que o emprego do termo “orações comparativas” ou ainda “enunciados comparativos” deve-se ao fato de se estar lidando com termos assim classificados pela tradição de estudos gramaticais, e também por querermos estabelecer uma relação de diálogo entre esta pesquisa e esses estudos gramaticais que fazem parte do dia a dia nas escolas.

Benveniste (1948) já chamava a atenção para o fato de algumas construções potencialmente comparativas não fazerem

6 Trata-se de mecanismos de representação, referência e regulação (CULIOLI, 1990, p. 177-213) que organizam a percepção do empírico (extralinguístico) através da diversidade das línguas.

uso dessas estruturas tradicionais da gramática. Percebemos que mesmo sem essas estruturas, que marcam a categoria, podemos identificar uma “comparação”. Vejamos os exemplos:

– Meu filho caçula não gosta de comer verduras, mas o mais velho come de tudo.

– Ora, eu não gosto de literatura brasileira, mas minha namorada ama todo tipo de literatura.

Esses exemplos fazem-nos refletir que existem outras possibilidades de construções que podem levar ao resultado de “comparação”. No entanto, entendemos por meio das nossas pesquisas e leituras que há sim estruturas potencialmente mais produtivas, é o caso de (mais... que; menos... que; e tão... como/ quanto) destacados pelas gramáticas tradicionais. No entanto, elas não são definitivas e absolutas. Vejamos os seguintes exemplos:

– Pedro é mais esforçado do que Paulo apenas quando quer ganhar um dinheiro do pai.

Observa-se que, nesse caso, a predicação “Pedro ser esforçado” enfraquece e a sequência morfossintática “X ser mais ___ do que Y” deixa de ser tão adequada à expressão do valor “comparação” que lhe antecede, enquanto valor dado, na medida

em que o determinismo segundo o qual o predicado “ser esforçado” sempre se aplica, em todo tempo e espaço, e para todo sujeito que se considere, ao argumento “Pedro”.

CULIOLI (1999b) também analisa um exemplo, classificado pela GT como comparação, cite-se “X é maior do que Y é”⁷. Culioli explica que

Y tem um grau de magnitude, cuja dizemos que apenas (a) existe, (b) que, seja o que for (não está especificado de outra forma), o grau de magnitude de X ultrapassa-o. Constatamos que a orientação de $X \leftarrow Y$ está dirigida para o atrator, e que $X \rightarrow Y$ está orientada para o Exterior. Em suma, qualquer que seja o grau de Y, não é o que X tem (está aquém dele). Y serve de referência (positiva), mas é X que é referido quando se diz que excede Y. Assim, a relação $\langle Y \text{ é } () \text{ grand} \rangle$ muda para $\langle Y \text{ não é } \textit{grand} \text{ (em relação a X)} \rangle$. O “ne” marca este salto de $\langle \textit{grand} \rangle$ para $\langle \textit{pas grand} \rangle$.⁸ (1999b, p. 73, tradução nossa)

7 No original “X est plus grand que ne l'est Y” (CULIOLI, 1999b, p. 73).

8 No original “Y possède un degré de grandeur, dont on dit seulement (a) qu'il existe, (b) que, quel qu'il soit (il n'est pas autrement spécifié), le degré de grandeur de X le surpasse. On constate que l'orientation XY est dirigée vers l'attracteur, et que XY est orienté vers l'extérieur. En résumé, quel que soit le degré de Y, il n'est pas celui que possède X (il est en-deçà). Y sert de repère (positif), mais c'est de X qu'on parle pour dire qu'il excède Y. Ainsi, la relation $\langle Y \text{ est } () \text{ grand} \rangle$ passe à $\langle Y \text{ n'est pas grand (par rapport à X)} \rangle$. Ne marque ce saut de $\langle \textit{grand} \rangle$ à $\langle \textit{pas grand} \rangle$ ” (CULIOLI, 1999b, p. 73).

Percebe-se, nas palavras de Culioli, que ao fim não houve uma identificação de “X” e “Y”, o “ne” marca a diferenciação de “Y”. Nesse exemplo, percebemos um dos principais pressupostos da teoria culioliana, a tese da indeterminação da linguagem, em que as unidades linguísticas são dotadas de um caráter operatório, podendo exercer diferentes papéis. Desse modo, nenhuma unidade linguística é dotada de significação fora do enunciado.

Em uma perspectiva operatória, que é a nossa, as relações entre os termos são construídas a partir de relações predicativas, a questão não é mais descrever as qualidades dos seres através de expressões de uma língua particular. A questão é observar como é que se atribui uma dada propriedade, um valor produto da experiência dos sujeitos com o empírico, a um dado termo, que é um objeto que, embora guarde relação com o empírico, estabiliza um valor que lhe é próprio.

Na TOPE entendemos estabilização como um processo cujo resultado é o enunciado, isso não quer dizer que o enunciado reflita estabilidade. Parte-se de uma instabilidade de princípio e se busca construir estabilidade. Conforme Vogüe (1995, p. 255), “tem-se de partida as noções instáveis, não instanciadas e não delimitadas, e trata-se de estabilizá-las, validando-as, instanciando-as e localizando-as”⁹. Munidos dessas discussões, passemos, a seguir, para nossas análises.

9 “on a au départ des notions instables, non instanciées et non délimitées, et il s'agit de les stabiliser en les validant et de les instancier en les localisant”. (VOGÜE, 1995, p. 255)

4 A CONSTRUÇÃO DA PREDICAÇÃO E DA SIGNIFICAÇÃO: UMA ANÁLISE

Para a TOPE, uma relação predicativa se organiza a partir de um termo de partida que servirá de ponto de referência aos outros termos em relação no enunciado. Os primeiros resultados dessa operação serão dois efeitos semânticos, a saber: a localização e a identificação. A localização acontece quando escolhemos um termo de origem, que vai servir de localizador (centro atrator) para os outros termos da relação construída. A partir da localização obtém-se a identificação, pois é ela que vai ratificar a estabilidade do que é localizado. Em outras palavras:

A identificação decorre diretamente da localização. Ela é ao mesmo tempo uma triagem, e é também o que coloca e confirma a estabilidade do que é localizado. Localizar significa, de um lado, a necessidade de triar entre os objetos localizados ou localizáveis e, por outro lado, significa a própria possibilidade de poder fazer essa operação. Trata-se de uma atividade sobre referências que implica uma atividade de diferenciação (REZENDE, 2000, p.101-102).

Assim, assumindo-se os pressupostos da TOPE, desenvolveu-se a análise de MAIS DO QUE a partir de suas

ocorrências em um *corpus* de língua portuguesa extraído da plataforma online **corpus do português**¹⁰. A partir dessas ocorrências, procedeu-se a manipulação dos enunciados de partida que resultou na formulação de glosas epilinguísticas. Constam do *corpus*:

Enunciado 1

De modo simplificado, dá para afirmar que Scott voltou para a Terra MAIS VELHO DO QUE seu irmão. Pelo menos com sintomas parecidos com os do envelhecimento: comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida.

Enunciado 2

Eu me sinto mais cearense do que paraense, eu já moro há mais tempo no Ceará do que na terra que eu nasci.

Na sequência, trazemos a análise dos dois enunciados. Vejamos:

10 Disponível em: <https://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 03 de agos. de 2020.

4.1 Enunciado 1

De modo simplificado, dá para afirmar que Scott voltou para a Terra **mais velho do que** seu irmão. Pelo menos com sintomas parecidos com os do envelhecimento: comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida.

Nesse enunciado trabalharemos com as seguintes léxis:

λ_1 <alguém ser velho>

λ_2 <alguém chamar alguém velho>

Com base nas léxis (1) e (2), elaboram-se as seguintes glosas:

1a) Suponhamos que um velho seja alguém que exhibe características tais como comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida. Construimos, assim, uma relação adequada entre língua e mundo/experiência com o empírico, em que o nome “velho” recobre uma dada realidade.

1b) Suponhamos que um sujeito não exhiba características tais como comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e

até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida. Seria inadequado recobrir essa realidade com o nome “velho”, porque um velho é alguém que exibe características tais como comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida.

1c) Suponhamos que um sujeito de quem se espera que não exiba características tais como comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida – exibe características tais como comprometimento cognitivo, perda de densidade óssea e até alterações cardiovasculares – como o espessamento da artéria carótida. Podemos dizer que estamos diante de uma ocorrência de um sujeito “velho”?

O *QUE* marca uma imagem do enunciador sobre o coenunciador, produzindo uma estabilidade fictícia. Transformando-se a ocorrência da noção /irmão ser velho/ em localizador, que em um primeiro momento está estabilizado. Ou seja, será o termo que servirá de localizador para a determinação da ocorrência da noção /Scott ser velho/.

No momento da relação enunciativa, quando essa projeção (Scott velho) poderia ser validada, o termo *MAIS* reorienta o projeto de existência da representação inicial, isto é, marca junto

a Scott uma diferenciação da noção tipo /alguém ser velho/. O sujeito vinha atribuindo a propriedade <ser velho> no tempo e no espaço, construindo /Scott velho/. No contexto encaixante de <Scott ser velho> houve uma orientação inicial no sentido de ratificar uma projeção de igualdade em relação ao predicado estabilizado provisoriamente <irmão ser velho>.

Logo, na retomada enunciativa, quando localizamos <Scott ser velho> no espaço enunciativo de <irmão ser velho> a implicação foi um não-Scott. Na retomada enunciativa houve um apagamento das variáveis de argumento que sustentavam a identificação de “Scott” com “irmão mais velho”. Em outras palavras, “Scott é mais velho”, implica em um não-Scott.

Em resumo, MAIS DO QUE participa na construção da não existência de “alguém que não é verdadeiramente velho”. Essas formas acionam uma operação de qualificação que resulta na diferenciação qualitativa de Scott. Desse modo, estabiliza-se um valor no exterior do domínio.

4. 2 Enunciado 2

Eu me sinto mais cearense do que paraense, eu já moro há mais tempo no Ceará do que na terra que eu nasci.

Nesse enunciado trabalharemos com a seguinte léxis:

λ_1 < alguém ser algo >

λ_2 < alguém sentir algo >

Com base nas léxis (1) e (2), elaboram-se as seguintes glosas:

2a) Suponhamos que um cearense é um sujeito que nasceu no Ceará. Constrói-se o interior do domínio de p.

2b) Suponhamos que um sujeito não nasceu no Ceará. Seria inadequado dizer que se trata de um sujeito “cearense”. Constrói-se o exterior de P.

2c) Suponhamos que existe um sujeito que não nasceu no Ceará, mas que é chamado de “cearense”. Constrói-se uma zona de fronteira de P.

O termo *QUE* marca uma imagem do enunciador sobre o coenunciador, produzindo uma estabilidade fictícia. Transformando-se a ocorrência da noção <alguém ser paraense> em localizador, que em um primeiro momento está estabilizado. Ou seja, será o termo que servirá de localizador abstrato para a determinação da ocorrência da noção <alguém ser cearense>.

No momento da relação enunciativa, quando essa projeção poderia ser validada, o termo *MAIS* reorienta o projeto de existência da representação inicial, isto é, marca junto a “cearense” uma diferenciação da noção tipo <alguém ser algo>. No contexto encaixante de <alguém ser cearense> houve uma orientação

inicial no sentido de ratificar uma identificação em relação ao predicado estabilizado provisoriamente <alguém ser paraense>.

Logo, na retomada enunciativa, quando localizamos <alguém ser cearense> no espaço enunciativo de <alguém ser paraense> a implicação foi um não-cearense. Na retomada enunciativa houve um apagamento das variáveis de argumento que sustentavam a identificação de “alguém cearense” com “alguém paraense”. Em outras palavras, “alguém é mais cearense”, implica em um “não- alguém cearense”.

Em resumo, MAIS DO QUE participa na construção da não existência de “alguém cearense”. Esses termos acionam operações de quantificação e qualificação que resulta na diferenciação qualitativa de <alguém ser cearense>. No processo enunciativo não houve a identificação, mas sim uma reorientação para <alguém ser cearense>. Desse modo, estabiliza-se um valor no exterior do domínio, estabiliza-se “um alguém não cearense”.

Ainda nesse enunciado, “Eu me sinto mais cearense do que paraense, eu já moro há mais tempo no Ceará do que na terra que eu nasci”, chama-nos a atenção que a 2ª oração “eu já moro há mais tempo no Ceará do que na terra”; e 3ª oração “que eu nasci”, constroem uma “comparação”, em que ambas se amarram simultaneamente à modalidade temporal. Percebe-se, nesse caso, que a relação comparativa temporaliza a outra relação dentro de um mesmo domínio nocional.

Observamos que essa construção é demarcada por uma ancoragem temporal em que “já moro há mais tempo no Ceará”, num determinado instante presente, opõe-se a “terra que eu nasci”, logo, Pará, em um determinado momento anterior, passado. O “mais” expressa um qualitativo intensivo e o “já” expressa uma marca espaço-temporal definida. Essa ancoragem temporal só vem ratificar a diferenciação colocada na relação comparativa da 1ª oração, em que se estabiliza um valor no exterior do domínio nocional, estabiliza-se “um alguém não cearense”.

4.2 Síntese das análises

A partir das reflexões empreendidas nesta seção, identificamos dois parâmetros convocados pela forma linguística MAIS DO QUE:

1. A forma linguística MAIS DO QUE aciona relações de alteridade no enunciado.

Observamos na construção dos enunciados de nossa pesquisa uma organização recorrente: parte-se de um projeto de representação de existência que visa à existência da representação, ou seja, busca-se a estabilidade. Tanto o QUE como o MAIS possuem papel importante na construção da existência das ocorrências das noções analisadas, uma vez que o QUE projeta uma certa

estabilidade, embora mutável, operando como localizador abstrato de um conteúdo predicativo (relação predicativa), enquanto o MAIS marcará uma diferenciação da noção que o antecede, em relação a uma situação enunciativa determinada no tempo-espço. O MAIS reorienta esse projeto de existência inicial. Em outras palavras, o sujeito enunciador observa que o QUE marca uma possível projeção de existência de X, buscando estabilizar X em um dado tempo-espço e *MAIS* marca a reversibilidade dessa orientação, ou seja, há uma reorientação no projeto de existência da ocorrência da noção, uma vez que o sujeito enunciador desloca X na direção de descaracterizar X, como sendo um não-X.

2. A forma linguística MAIS DO QUE aciona operações de quantificação e qualificação

As operações de quantificação têm como função trazer à existência uma ocorrência da noção, essa também está sujeita a determinações qualitativas ulteriores. Porém, como demonstramos por meio das nossas análises, o projeto de existência de representação pode encontrar forças maiores que dificultem e acabem por levar esse projeto a uma não-existência.

Nesse caso, observamos que os enunciados analisados com ocorrências de MAIS DO QUE, inicialmente nos leva a uma orientação de estabilidade da representação, no entanto, em um segundo momento, o termo MAIS marca a reversibilidade dessa

orientação, ou seja, inicialmente havia uma projeção de existência da ocorrência da noção, que posteriormente ocorreu uma reorientação no sentido da não existência.

Quanto à operação de qualificação, observamos que o termo *QUE*, inicialmente, marca uma identificação, na medida que retoma o projeto de existência da representação, e *MAIS* reorienta esse projeto inicial, marcando uma diferenciação com o valor inicial. *MAIS* marca uma instabilidade qualitativa das propriedades que garantiriam a existência de X como tal. O *MAIS* marcará uma diferenciação da noção que o antecede, em relação a uma situação enunciativa determinada no tempo-espaço. Houve um apagamento das variáveis de argumento que sustentavam a identificação, culminando, ao fim, na diferenciação.

Finalizadas as análises e algumas conclusões sobre nosso objeto de estudo, na seção seguinte, encontram-se as considerações finais deste artigo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo propôs-se o estudo de enunciados com ocorrência de *MAIS DO QUE*, a fim de apreender os processos enunciativos de seus funcionamentos, com foco no papel da construção da significação e o valor semântico que elas estabilizam em um determinado contexto específico.

Ao recortarmos *MAIS DO QUE* como objeto de estudo, pretendíamos mostrar, a partir de uma abordagem operatória,

como as unidades da língua remetem a noções semânticas indeterminadas, ainda que relativamente estabilizadas na cultura, mas que estão abertas a possibilidades de sentido que transcendem o que está estabilizado num dado momento para uma determinada cultura.

Para isso, em nossas análises, nos valem da atividade de manipulação e reformulação dos enunciados através da elaboração de glosas epilinguísticas, que nos permitem apreender o funcionamento dessas formas para a construção da predicação e, conseqüentemente, da significação.

Com base nos pressupostos da TOPE, assumimos que tanto a linguagem como os sujeitos são indeterminados. Desse ponto de vista, a tese da indeterminação da linguagem poderia estar ligada ao caráter operatório das unidades, isto é, à possibilidade de se desdobrarem no tempo e no espaço assumindo diferentes papéis. Nenhuma unidade linguística é dotada de significação fora do enunciado.

A abordagem culioliana aborda o dinamismo das operações predicativas e enunciativas que se tornam observáveis a partir de uma formalização metalinguística. Entendemos que simplesmente classificar em categorias as unidades linguísticas anulam a capacidade de representação dos sujeitos, que é particular. A TOPE preceitua que o ajustamento e a regulação encontram-se no centro da atividade da linguagem.

Assim, assumindo-se esses pressupostos, desenvolveu-se a análise a partir de suas ocorrências em um *corpus* de língua

portuguesa extraído do *Corpus do Português*. Analisamos dois enunciados com a presença de MAIS DO QUE. A partir dessas ocorrências, empregando-se uma metodologia de análise fornecida pela TOPE, procedeu-se a manipulação dos enunciados de partida que resultou na formulação de glosas epilinguística que nos possibilitaram observar o funcionamento de MAIS DO QUE. Essas glosas possibilitaram explicitar os possíveis sentidos construídos pela nossa experiência enquanto sujeitos e assim demonstrar a valor semântico que MAIS DO QUE “estabiliza” nos enunciados.

Inicialmente, partimos dos seguintes questionamentos: a) *MAIS DO QUE* comporta parâmetros que incidem sobre os processos implicando eventos de ruptura com aquilo que se encontra semanticamente estável? b) Quais os desdobramentos que as unidades linguísticas evidenciam? c) De que modo está fundamentado o funcionamento de *MAIS DO QUE*? Por meio desses primeiros questionamentos, buscamos compreender como esses marcadores se relacionam com outras unidades linguísticas para significar.

Assim, chegamos à hipótese que nas orações comparativas MAIS DO QUE situa representações em relação à situação particular de diálogo, ou seja, partimos da hipótese de que o QUE marca a noção que vai operar como localizador abstrato de um conteúdo predicativo (relação predicativa) enquanto o MAIS marcará uma diferenciação da noção que o antecede, em relação a uma situação enunciativa determinada no tempo-espço.

Por meio das glosas, chegamos à conclusão que *MAIS DO QUE* participa na construção da não existência de algo ou alguém, que em uma situação inicial a orientação era, possivelmente, para a existência. O sujeito enunciador vinha atribuindo uma propriedade a alguém ou a algo no tempo e no espaço. Porém, em um determinado ponto do processo de predicação, houve um apagamento das variáveis de argumento que sustentavam a identificação. *MAIS DO QUE* aciona operações de quantificação e de qualificação que resultam na diferenciação de alguém ou algo. Em outras palavras, o sujeito enunciador observa que o *QUE* marca uma possível projeção de existência de X, buscando estabilizar X em um dado tempo-espaço e *MAIS* marca a reversibilidade dessa orientação. Desse modo, há uma reorientação no projeto de existência da ocorrência da noção, uma vez que o sujeito enunciador desloca X na direção de descaracterizar X, como sendo um não-X.

Conforme atestam as análises, inicialmente, havia uma projeção para valores em conformidade com a estabilização cultural, onde “alguém” ou “algo” seriam detentores da noção tipo, mas que na situação enunciativa houve uma reorientação do projeto de existência, o que antes se tinha uma identificação sem obstáculos, ao final houve uma diferenciação e um outro resultado. O resultado não foi o esperado pela orientação semântica inicial. Graças ao movimento da linguagem, o que se estabilizou é uma diferença de um espaço para o outro, não a identificação como a Lógica preceitua. Observou-se que *MAIS DO QUE* aciona três

parâmetros de variação na constituição do enunciado: relações de alteridade, operações de quantificação e qualificação.

Ficou claro, por meio das nossas análises, que o valor atribuído às unidades linguísticas não é estável, e nem tampouco se enquadra em um sistema classificatório de caráter morfossintático. Consideramos que a mais importante contribuição dessa pesquisa é demonstrar que as unidades linguísticas assumem valores diversos, e que uma noção, dependendo do contexto enunciativo no qual se inscreve, pode assumir diferentes propriedades, possibilitando novas categorizações.

REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENVENISTE, Émile. **Noms d'Agent et Noms d'Action en Indo-Européen**. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1948.

_____. *Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990. Tomo 1.

_____. *Pour une linguistique de l'énonciation: formalisation et opérations de repérage*. Paris: Ophrys, 1999a. Tomo 2.

_____. *Pour une linguistique de l'énonciation: domaine notionnel*. Paris: Ophrys, 1999b. Tomo 3.

CULIOLI, A. **Pour une linguistique de l'énonciation**: Tours et Détours. Paris: Lambert-Lucas, 2018. v. 4.

CUNHA & CINTRA. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007

FRANCKEL, J-J.; PAILLARD, D. Aspectos da teoria de Antoine Culioli. In: VOGÜE, S. de; FRANCKEL, J-J.; PAILLARD, D. **Linguagem e enunciação**: representação, referenciação e regulação. São Paulo: Contexto, 2011.

FRANCKEL, J-J. Referência, referenciação e valores referenciais. In: VOGÜE, S. de; FRANCKEL, J-J.; PAILLARD, D. **Linguagem e enunciação**: representação, referenciação e regulação. São Paulo: Contexto, 2011.

FRANCKEL, J-J. **Da interpretação à glosa: por uma metodologia da reformulação**. In: VOGÜE, S. de; FRANCKEL, J-J.; PAILLARD, D. *Linguagem e enunciação*: representação, referenciação e regulação. São Paulo: Contexto, 2011.

REZENDE, L. M. **Léxico e gramática: aproximação de problemas lingüísticos com educacionais**. 2000, 456f. Tese (livre-docência em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2000.

ROCHA LIMA, C. H. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

VOGÜE, Sarah de. **L'effet aoristique**. In: BOUSCAREN, J.; FRANCKEL, J.J.; ROBERT, S. *Langues et language: problèmes et raisonnement en linguistique: mélanges offerts à Antoine Culioli*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995, p. 247-259.

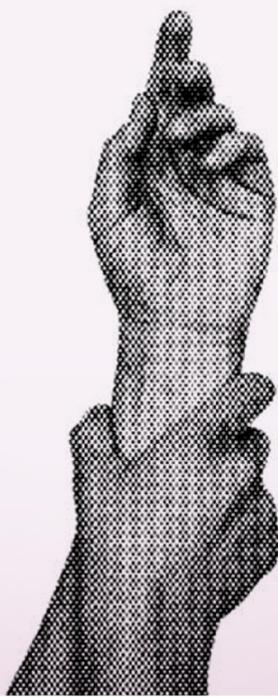
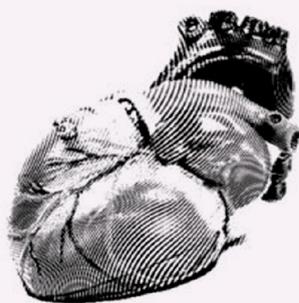
VOGÜE, S. de; FRANCKEL, J-J.; PAILLARD, D. **Linguagem e enunciação**: representação, referenciação e regulação. São Paulo: Contexto, 2011.

ZAVAGLIA, Adriana. **Pequena introdução à teoria das operações enunciação**. 2ed, São Paulo: Humanitas, 2016.



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,
e impressa em janeiro de 2022, em Londrina, PR.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.



Desenredos

ano XIV - número 38

edição impressa 2

janeiro 2022

ISSN 2175 3903