

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA

NANCY MARIA MENDES

VERA LÚCIA ANDRADE

ORGANIZADORAS

18-20

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGUÍSTICA E TEORIA
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA
NANCY MARIA MENDES
VERA LÚCIA ANDRADE
Organizadoras

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA DA LITERATURA

Dirce Cortes Riedel
Haroldo de Campos
Maria Luiza Ramos
Raul Antelo
Silviano Santiago
Vera Lúcia Andrade

FACULDADE DE LETRAS DA U.F.M.G.

Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura

Belo Horizonte

ISSN: 0101 - 3548

Ensaio de Semiótica	Belo Horizonte	9-10(18-20)	1 - 246	1987 1988
---------------------	----------------	-------------	---------	--------------

Endereço para correspondência

Deptº de Semiótica e Teoria da Literatura - Sala 446

Faculdade de Letras da UFMG

Campus da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha

Belo Horizonte - MG

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA DA LITERATURA / Departamento de
Linguística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da
UFMG. - Ano 1, nº 1 (1978) - . - Belo
Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978- . v.:
II.; 22 cm.

Publicada duas vezes por ano.

Subtítulo - nºs ímpares: Ensaios de linguística; nºs pares: Ensaios
de Semiótica.

ISSN 0101 - 3548

1. Linguística - Periódicos. 2. Semiótica - Periódicos. 3. Teoria
da literatura - Periódicos.

CDD 801
418

CDU 82
82

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
I. <u>LITERATURA INFANTO-JUVENIL: UMA CIRANDA LEVADA A SÉRIO</u>	
COMO SE FOSSE BRINCADEIRA DE RODA	9
Francisca Nóbrega	
REPENSANDO OS CONTOS DE FADAS	25
Ana Maria Clark Perez	
O NEGRO NA LITERATURA INFANTIL	39
Elisa Cristina Proença Rodrigues Galo	
SAPOS E BODES NO APARTAMENTO	55
Cláudia Vasconcelos e Graça Paulino	
UMA LITERATURA EM BUSCA DE UM AUTOR	63
Luiz Cláudio Vieira de Oliveira	
<u>O SOFÁ ESTAMPADO</u> - UMA FÁBULA MODERNA	71
Nelly Novais Coelho	
A MÚSICA PRODUZIDA PELA CRIANÇA	81
Rafael Anderson G. Santos	
A DANÇA DAS DOZE PRINCESAS OU O TEATRO DO DESEJO	95
Marcus Vinícius de Freitas	

II. LITERATURA E OUTROS DISCURSOS

LITERATURA E ANTROPOLOGIA - O CONCEITO DE UNIVERSAL	109
Eneida Maria de Souza	
PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS: "LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO", DE ANTÔNIO CÂNDIDO	117
Renato Cordeiro Gomes	
UT PICTURA POESIS: O FIO DE UMA TRADIÇÃO	129
Solange Ribeiro de Oliveira	
INTERTEXTUALIDADE E INTERCONTEXTUALIDADE - FORMAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE O <u>EU</u> E O <u>OUTRO</u>	145
Maria Nazareth Soares Fonseca	
LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS	161
Nancy Maria Mendes	
VIAGEM DO OLHO, A OLHO NU	169
Vera Lúcia Casa Nova	
INCONSCIENTE E LINGUAGEM: O NOME PRÓPRIO NA <u>GRADIVA</u> DE JENSEN	187
Vera Lúcia Andrade	
A ENCENAÇÃO DA PALAVRA LITERÁRIA	195
Ruth Silviano Brandão Lopes	
A QUESTÃO DO SUJEITO NA SEMIOSE: PEIRCE E LACAN	201
Julio Pinto	
RELIGIÃO E IDENTIDADE EM <u>IRACEMA</u> DE JOSÉ DE ALENCAR	209
Ivete Lara Camargos Walty	
IDENTIDADE E RUPTURA NO TEATRO DO NEGRO	227
Leda Maria Martins	
SHARING THE UNSHARABLE: A CLOSE READING OF HENRIQUETA LISBOA'S	237
Carmelo Virgillo	

APRESENTAÇÃO

Este volume apresenta excepcionalmente dois números. Foi o recurso encontrado para impedir a solução de continuidade da publicação. Seja ele creditado às restrições impostas pela política educacional do governo à Universidade. Professores e funcionários têm sido levados a greves inevitáveis; o corpo docente tem sido forçado à sobrecarga de trabalho pela impossibilidade de recomposição do quadro, tanto ao ser ele reduzido por afastamentos temporários ou definitivos, quanto ao surgirem novos en cargos decorrentes da própria vitalidade do Departamento; além disso, as verbas têm sido insuficientes, comprometendo a regularidade de publicações.

O número 18 deveria ter sido publicado há um ano atrás e seu tema - Literatura Infante-Juvenil - tinha sido amplamente divulgado. Reunimos os artigos a ele referentes sob o título *Literatura Infante-Juvenil: uma ciranda levada a sério*. A segunda parte leva título mais abrangente: *Literatura e outros discursos*. Em ambas, se há de verificar o mesmo espírito que vem norteando a revista: uma visão ampla do texto literário não só pelas linhas de pesquisa adotadas, como também pela análise de sua relação com outros sistemas semióticos.

As organizadoras

Outubro de 1988

LITERATURA INFANTO-JUVENIL:
UMA CIRANDA LEVADA A SÉRIO

FRANCISCA NÓBREGA*

COMO SE FOSSE BRINCADEIRA DE RODA

RESUMO

Procuramos dar conta de um sentido de infância, bem como colocar a relevância da leitura de obras de Literatura Infantil pelo adulto, como forma de resgatar ou recuperar a própria linguagem. Este texto se elabora em três segmentos, investidos numa proposta semiológico-hermenêutica.

RESUME

Dans ce texte nous essayons, d'une part de construire un sens de l'enfance et d'autre part de montrer l'importance de la lecture, par des adultes, des oeuvres de la littérature enfantine, comme une forme de récupérer leur langage. Ce texte est composé de trois parties, organisées dans une perspective sémiologique-herméneutique.

* Professora de Literatura Infantil na Faculdade de Letras da UFRJ.

PROPOSIÇÃO

(onde se fala de Semiologia)

Chega o momento em que a vida parece completa: os referentes essenciais estão descobertos, possui-se a matéria-prima do futuro, encorpa-se em risco firme a planta da estrada que ainda houver por caminhar.

Nesse momento, a gente se expõe, propondo suas idéias como um manjar feito de sangue, para o banquete de todos.

Colocar o que considero verdadeiro implica a minha tomada de posição no quadro já bem considerável dos estudiosos de Literatura Infantil, hoje. Tenho minhas diretrizes, minhas convicções que, se não destoam totalmente das de meus companheiros de interesse, às vezes ficam pouco claras. Creio-me no direito e no dever de esclarecer que não abro mão de nenhum elemento teórico que me possa facultar a compreensão do que quer que seja. No caso desta área de estudos, nada é menos nem mais importante: a leitura historicista, a direção psico-analítica, as posturas sociológicas, tudo contribui para a tentativa de estabelecer uma poética do infantil. Assim, para quem exige uma linha de pensamento, poderei parecer eclética demais. É que tateio em todos os rumos para achar o rumo. É assim que vivo: não crendo na "última palavra".

Agora vivo a experiência da aurora, tendo como mestres diários e constantes as crianças com quem convivo: os netos que acaso tenha e os dez que já tenho (e não é por acaso). Neles se proclama, como principal verdade, que estou no tempo de viver "uma outra experiência, a de DESAPRENDER..."

Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que delas se faz.

Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim.¹

Para escrever estas laudas, mil vezes me perguntei:

- Espelho meu, espelho meu,
que tamanho tenho eu?²

E como realmente tenho um espelho falante, mágico impiedoso, vou achando respostas. A duras penas, mas vou. Cada resposta configura-me no desejo de proferir palavras bem do meu tamanho. É isto o que pretendo aqui: lançar algo, muito do meu jeito, sobre o grande lance de minha vida: a Literatura Infantil.

Difícil foi situar o que abordar nesse campo. Tudo é tão importante: a discussão sobre a validade de uma literatura adjetivada, a conceituação de Literatura Infantil, a evolução dessa, a sua classificação no quadro das literaturas outras (com e sem adjetivos).

Mas... existe o espelho.

E resposta de espelho mostra primeiro a fisionomia de quem se olha. E vejo, claro como água, que "faço" Literatura Infantil para adulto, (É!) para quem, como eu, descobre que as andanças pelos caminhos da infância são uma forma esplêndida de reencontrar a própria Linguagem que adormeceu sob a ação dos filtros (muitas vezes venenosos) de todos os sistemas, no seu afã de nivelar (por cima ou por baixo) para controlar.

Muito mais que vestir-me de branco para entrar no Templo e sentar-me entre Doutores, quero-me verde e vos quero verdes, senhores do mel que flui e goteja de nossas próprias entranhas mostrando-nos os nossos signos mais significantes para nós.

"O signo vale por seus contornos, suas vizinhanças"³ - me diz Barthes.

O signo vale por seu fundamento - penso eu, sob o respaldo

do mesmo Barthes, quando me revela a língua como

um círculo abstrato de verdades, fora do qual - e somente fora dele - começa a depositar-se a densidade de um verbo solitário.⁴

Ou ainda como algo "aquém da Literatura", onde o estilo está "quase além", pois este é uma eclosão e irrupção da "mitologia pessoal e secreta do autor".⁵

Na verdade, a afirmativa de que o signo vale por seus contornos e vizinhanças pode parecer um privilégio à expressão (e é). Mas não apenas como se fosse um objeto do qual se eliminasse o passado e o futuro. A expressão indica a impressão. A Semiologia procura a relação entre elas, não sabe de contornos sem vizinhanças e não exclui a vizinhança do homem. Aliás, vizinhança é pouco, a palavra tem de ser outra, mais forte: não exclui a intimidade quase promíscua do homem consigo.

A Semiologia quer denunciar a presença humana, como acontecimento do SER. Mesmo antes da seleção e da combinação (determinantes de contornos pela vizinhança) existe a força que agencia as duas, uma força fundamento que explode, aguda e contundente na ponta do estilo, que é, como diz Barthes:

"a coisa" do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão/.../ É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fosse apenas o termo de uma metamorfose cega e obstinada, brotada de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo.⁵

O estilo, em Barthes, "tem uma dimensão vertical /.../ é sempre um segredo".⁶

Então o signo vale por seus contornos, vizinhanças e possibilidades de levar ao segredo; concluo. Pois existe o leitor. Também ele senhor de uma voz que desconhece, rebentando em flores ou dores com o texto que lê. Ele, na vizinhança e de portas a dentro, roubando a chave de abrir o segredo dele mesmo.

É isso que defendo: o acontecimento humano na relação entre signos e significações.

A mim me seduz o sentido.

Quero uma semiologia hermenêutica.

Não custa tentá-la relendo uma escritura de infância.

Ou melhor, lendo a criança como signo.

EXPOSIÇÃO

(onde se pretende "fazer" semiologia)

Diga-se, de início, que neste artigo só se deseja ler a própria criança como um texto cujos fios atropelamos, embaraçamos e crávamos de nós.

Não é uma obra de Literatura Infantil que me serve de corpus. É uma obra de Clarice Lispector, onde se enumeram significantes da criança para si e para nós.

Dou minha mão a cientistas e poetas, que todos me passam o anel do meu saber. Agora, fala-me o poeta; passa-me termos de amorosa denúncia.

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em que acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso - lá está ele sentado no chão de um real que tenho de chamar vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade a que um dia já pertencemos?

A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas, para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera.

Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim

continuará progredindo até que, pouco a pouco, - pela bondade necessária com que nós salvamos - ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.

Mas, por enquanto, ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo.

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno.

Conseguido isso, agora a inteira atenção para fora, ele observa o que o ato de se erguer provocou.

Pois levantar-se teve conseqüências: o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de O Menino.

É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou. Mas eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé é exatamente prender a atenção no retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz - num único gesto total, ele cai sentado. Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como uma formiga. O braço ergue-se, avança em árduo mecanismo de etapas.

E de súbito, como para prender o inevitável, com inesperada violência, ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino.⁷

Do fragmento, aberto em pergunta, desliza um desejo: quer-se um modo de conhecer o menino, um modo de representá-lo na justiça que o fez nascer real com a vida.

No fragmento, escondida entre palavras, se insinua a resposta: "jamais".

No conto, no centro do conto, se coloca uma criança a quem começo a contemplar. Quero negar a negação do poeta, abalar esse "jamais".

Por isso, com o narrador, mudo, o recurso: ele troca (eu troco) a palavra pelo desenho: quem sabe, por aí, o conseguimos re-presentar?

Em ofício paciente, disponho-me a abrir o signo⁸, procurando os sinais distintivos peculiares do ser em questão.

"Quanto a mim, olho e é inútil..." - diz o poeta, enfatizando toda a vã constelação de olhares, que, perpassando sobre a criança, pouco a tem visto.

"... não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual..."

Recebo a confissão do poeta e procuro - eu mesma - entender o confessado.

Totalmente desafia-me o pensamento a colocar-se nos territórios do *todo*. Ecoa em mim a vontade de ver a criança TODA. Impossível, portanto, fugir de pensar no ATUAL.⁹

Pródigos dissipadores da fortuna do SER, mal nos damos conta do muito que reduzimos, quando significamos *atual* como o que é de agora, deste mundo, de hoje. O natural desgaste das palavras já não permite conhecer o termo na sua vinculação direta com a dicotomia aristotélica de ATO/POTÊNCIA. O ato se entende como "energia que se desdobra e flui", ou como "a realidade do SER, anterior à potência"¹⁰, isto é, anterior a toda aptidão ou capacidade de realizar.

Para Clarice, o menino é o "totalmente atual", tem e vive a energia do TODO. Aí se movimenta, potente para todo o desempenho. Aí, é competente.

"Ninguém conhecerá o HOJE dele, nem ele próprio" - diz o poeta.

O HOJE me apela para a ante-época, para o primeiro instante do dia Histórico, onde toda a energia do TODO se concentra. E me apela para o hoje de mim, consciente desse todo-criança em dispersão. Então, encorpa-se a ousadia de uma proposta: ler a criança é re-curso de ser adulto, pois que abre a passagem ao re-encontro e clareia nova ordem no retornar.

Quem busca o desenho do menino debruça-se sobre o hoje - momento historiográfico - e procura o que então se manifesta em códigos, cuja decifração pode apontar, mais nítido e ilumina

do, o traço original a desenhar.

O olhar inútil não vê além da superfície. Pica na vaga noção, lugar de quem não vai além do imediato. Não consegue entender, porque o entendimento não se efetiva somente ao olhar. Exige ir além da apreensão, e compreender. Isto! Ou ficar na periferia considerando apenas "situações": o menino "é aquele em quem acabam de nascer os primeiros dentes", "é o mesmo que será médico ou carpinteiro". Tudo circunstâncias, tudo formato e mapa dos domínios do parecer. Tudo acidental, tudo desempenho de ignorada competência.

No centro do conto, o menino prolonga sua paciência de esperar.

O poeta o sabe "para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive". Eu sei que todo o humano é sempre para além. E sei também que compreender o humano é estar na criação, batalhando risco(s), desenhando riscos.

Riscar é coisa ambígua.

Existe o risco que rasura e apaga. Existe o risco que deflagra e ateia. (O risco da pedra é atear o fogo).

Longa tem sido a escuridão que, envolvendo a criança, não a diferenciou nem lhe permitiu diferenciar-se, senhora de sua luz.

Tem sido mais fácil domesticá-la que hominizá-la: "Um dia o domesticaremos em humano" - diz o conto. Compreendo quanto este domesticar tem a ver com o risco que rasura a fala do menino sobrepondo-lhe o discurso da lei de inseri-lo na "domus", de adequá-lo ao sistema de prescrições e interdições definidora das instituições daqueles a quem compete criá-lo.

Mas riscar também é acender: permitir que o eu se projete do secreto. Singular, sô. O olho que nivela, atribui à criança uma identidade comum. E ela faz "o grande sacrifício de não ser louca", pois a margem é desconhecida, o corpo não se sustenta, a inteligência não se garante. Ela dá a mão e se deixa levar, às vezes para ser traída em sua confiança:

No centro da vida em roda, o menino colhe os silêncios da "terceira margem do rio"¹¹. Entenderá que é dali que se põe o SER, fluindo e flutuando?

"... Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício..."

Pela inevitável precisão de convívio, o menino se deixa le

var. Co - opera (n)a sua domesticação.

Mas insiste na energia.

Querem-no quieto: "você está quietinho aí?". Mas ele se ex-
gue "chamado ao trabalho". Inicia-se no duelo entre querereres:
"cambaleia sobre as pernas, a atenção inteira voltada para dentro".
Fora, é oscilação. "Todo o seu equilíbrio é interno".

E aí, no dentro-de-si realmente se faz sacerdote, oficiando os riscos de fluir - flutuar entre a força do outro e a força de si. Então, realiza aprendizagens

... o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de O Menino. /.../ eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé é exatamente prender a atenção ao retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste.

Um retrato, uma imagem, aparição de um outro, fantasma de algum outro, o mesmo trazido (trato) de novo, de não se sabe que lonjuras (re-).

No centro da sala, roda que se move incerta, o menino se move para acertar.

Oferecido à contemplação, agora é ele que contempla, vê e abriga a oferta de O Menino. Um menino que se deixa ver e se achar. Uma criação em risco de o fascinar pela coisa criada e, quem sabe, pelo criador. Prender-se à imagem... que coisa dúbida! Risco de ver-se deliberado pela mão de outro, risco de vir a elaborar-se como pode ser.

No entanto, "o menino pestaneja".

"... ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava".

O breve movimento do olho que se vela para fora recoloca-o na visão de dentro. "O equilíbrio se desfaz..." o interior e o exterior existem e são o seu mundo.

Tenso menino no centro dos achados.

"... num único gesto total, ele cai sentado". Aciaonado pela energia que é, cai-em-si e de si emerge o que dele se cria: "a baba clara", espontânea, irrefreável. Nova saliva no lodo do mundo...

Menino senhor de uma experiência sem preço, menino em aprendizagem de ser no mundo.

Destino de aprendizagem é criar o novo. Destino da criação é preencher uma carência. Por isso o "chão vazio" contracena com a mão na posse: o menino re-colhe a sua baba.

"Agora ele sabe disso também".

Sempre em movimento dialético vai processando aquisições, saberes: "Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino". Ingere o que tinha tomado na mão. Toma posse, na mais ampla acepção do TOMAR POSSE. Conhece e representa o conhecimento no pensar alto (falar): *menino*. Agora formula um conceito, imaginando-o em imagem acústica, a partir do referente captado em imagem visual.

COMPOSIÇÃO

(onde se teoriza a partir da semiologia)

Na dança, de mãos dadas com o poeta, o crítico vê a escolhida no centro da roda: criança. "a mais faceira", a face se fazendo mais.

Meu olhar constata:

- um ser humano, uma energia e uma capacidade, um binômio e uma tensão inatos. Um ser humano - criança, que se inicia na vida acionando-se e, ao mesmo tempo, sendo solicitada. Seu binômio vigora na tensão com o de todos.

Seu equilíbrio interno, de início, corresponde a uma "visão" do exterior como "chão vazio". Ela é mais mundo que contexto. Atento ao dentro e provocado pelo fora, torna-se atento também ao exterior e, só assim, poderá vir a preencher o vazio com aprendizagens.

O menino do conto aprendeu primeiro o espaço: a energia humana precisa de lugar para ser. Na relação criança/espaço, vai-se configurando "o outro" (ela mesma ou eles outros). Ela é outra quando elabora sua noção de si como interior e exterior.

Ela é cada vez mais outra quanto mais vai em busca do espaço exterior. Paradoxal que pareça, criança é querer em afã de poder.

Pelo mover-se incerta entre objetos que a superam e paredes que a circunscrevem numa moldura, inicia a leitura do mundo, com a experiência do limite. Mas a moldura contém a sua realidade de imediata. Aquela que lhe poderá dizer "as grandes palavras",

As que parecem sopradas de cima
/.../
As que se conjugam com as grandes
verdades
E saem do sentimento mais fundo,
como os animais marinhos de águas lícidas.¹²

Na tensão entre o limite e a vontade de poder, recolhendo experiências, se libertará da solidão.

No conto de Clarice, a parede suporta o retrato. Na leitura que faço, o limite contém os referentes, as primeiras representações da saga do viver.

No conto, prender a atenção no retrato alto é exatamente o que "serve de guindaste" à criança. Na minha compreensão, a criança cresce à medida em que aumenta sua tensão com o limite e procura ultrapassá-lo.

Quando o pensamento do homem se entrega ao desempenho de pensar e falar a realidade institui o fenômeno chamado CONHECIMENTO. No homem, o pensamento aparece na inebriante aventura de conhecer a realidade.¹³

O conto refere, com certa irônica amargura do narrador, que "o menino comete um erro: pestaneja". Minha primeira leitura capturou o pestanejar como ato de passar momentaneamente da visão extra para a visão intra. Agora, encaro o erro, considerando, principalmente, o termo em sua origem.

Não vejo esse ato conforme o seu sentido moral de "ilusão". Não reconheço esse pestanejar como uma figura da substituição do fora pelo dentro. Vejo, antes, como a infância do errar humano, ainda sem a consciência do destino, mas já cumprindo seu envio de circular, afastar(-se) e voltar, ir e vir, caminhar o aqui e o ali, para ser além.

O menino em descoberta da realidade não terá mais como ser só o todo equilíbrio que era no início. Ele já não vive toda a magia, nem apenas na magia. (Porque só esta não reconhece fronteiras nem categorias). Esse menino é a criança que precisa saber de outro equilíbrio, um que se arquiteta com o suor do rosto, um que sinaliza o deslize original de dizer sim à promessa/ordem da serpente: "sereis perfeitos".

O equilíbrio significará daqui para diante a permanente tentativa de harmonia entre o que é e o que se vive, ou entre o

mundo e o contexto, ou entre o eu e os outros.

Não se trata então de um erro-falha. Fala-se de um erro - humana condição de ir e vir entre mundos em frequência exploratória.

Não se trata, então, de um desequilíbrio inexorável ou implacável. Fala-se de um desequilíbrio direito e leve, no processo do conhecimento.

No pestanejar automático e no desequilíbrio involuntário, o menino realiza o esforço: embrião de bravura, coragem e valor. "... a baba clara escorre e pinga no chão". Mesmo sem se dar conta do que faz, está fazendo a sua parte chamado que foi ao ofício de viver.

Seu pingo no chão: expressão desconcertante por desconhecida, uma realidade nunca vista, suspende o seu ritmo rotineiro e o coloca no espanto.

Fascinado, ele não se distrai. Precisa elaborar aquele "inefável" em signos que lhe permitam falar-se e falar o mundo.

"Olha o pingo bem perto" ... mira de muito perto, admira.

Faz mais: aciona "um árduo mecanismo de etapas". Quais? nunca o saberemos. Mas ele age: da surpresa, percorre pelo fascínio-encanto, pela admiração até a descoberta, sua descoberta como presença no chão da vida, no espaço exterior. É a si mesmo que quer apreender, capturar usando sua ferramenta pessoal: "ele achata a baba com a palma da mão". Ele mesmo: pingo de baba escrevendo uma forma nova no mundo, "com inesperada violência".

De novo "pestaneja, espera".

Do primeiro movimento de olhos (movimento sem-querer) resultou o saber da existência de dois mundos. Ao segundo (movimento de querer), segue um compasso de espera: expectativa do que vai acontecer. Certeza de que tudo acontece neste metafórico piscar de olhos que diz menos a fração do tempo, e mais a lição de que tudo se processa em tensões.

O menino já sabe isso (pois espera "o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas"). Irrompeu na moldura do mundo que o limitava, mas seu sinal não ficou no chão.

"Olha a mão" e conclui que tudo está ali.

Ao reabsorver a baba, ele sabe que pouco marcou. Ele, "colado à palma", sabe muito. "Agora ele sabe disso também". Disso: da fragilidade de sua força de marcar um mundo seu. E é "de olhos bem abertos" que ele "pensa bem alto" e se profere "menino".

O fragmento do conto de Clarice fecha aqui, com a criança realizando um saber de si, tensa e dividida, mas nomeando-se, começando a se possuir.

Na dança pelo poema, levanto teorias:

- É no jogo entre interior e exterior, entre figura e imagem, entre o expresso para e pelo outro e o impresso em si que o homem acontece.

- O acontecimento humano se dá quando o inefável vira falável, quando o vago se precisa em conceito. Quando nasce o inesperado, superando (matando) o esperado.

Lembra-me Paul Ricoeur¹⁴ propondo uma revisão de Heidegger que não dissocie o "existo" do "sum". Para ele, o "cogito" é uma procura por parte de quem se pretende sujeito. O sujeito se descobre na vida cotidiana, no conhecimento de si, na relação com o outro, no agenciamento da morte. No fim de todo processo se escreve a sentença do retorno. Este é "o dom de uma vida poética", duma vida que pode dizer "SOU" porque existo. Desde que se entenda a existência como tempo/espaco de cotidiana relação com a realidade, de ações sobre e com a realidade, de vivificação do real causa justa de morte da realidade.

Para mim, o dom de uma vida poética é a docilidade diante da irrupção da Linguagem.

No nosso fragmento de conto depreendo um percurso: o do acontecimento do conhecer. Para o menino de Clarice, a figura-retrato é o inesperado, diante do qual ele atualiza uma emoção básica, misto de medo e susto: interrompe-se o seu ritmo rotineiro. Sustenta-se o seu passo. Surpreendido, seu pensamento se inicia na indagação, atualizando mais uma vez aquilo que outrora se chamou ESPANTO. Deste medo impulsivo e curioso, o menino entra em FASCÍNIO, ou desejo indiscutível que o faz parar (deitar-se) diante do objeto desconhecido. Então, aciona-se o olhar que insiste sobre o novo, procurando significá-lo, dar um "lógica" a sua desconexão. Essa insistência é uma celebração, uma ação de frequentar, de ir e vir sobre o mesmo. E configura o ENCANTO, entendido este como representação que dá existência ao até há pouco inexistente. Quanto mais se frequenta, mais se convive e mais se pode ver, mirar, mirar de perto, admirar. A ADMIRAÇÃO propicia o conhecimento.

O resultado teria sido outro se o susto se desdobrasse no medo contensivo. Este não é o espanto que deslumbra, não se abre

em luz. Antes, paralisa o pensar, exagera o sentir, emudece o dizer, escurece a visão e afasta do conhecimento.

A criança - no meio da roda - é o meu espanto, e a todo instante me assusta.

Chegarei a conhecê-la?

Chegaremos?

Um dia, olhei para ela enternecidamente.

Agora, procuro lê-la também atenta, com ternura e inteligente atenção, "como quem a quer adivinhar"¹⁵.

Meu pensamento a elabora em discurso novo, olhando-a, vendo-a, mirando-a de perto. E o fascinante vai, pouco a pouco, fazendo-se palavra.

Com ela, clareio o conhecimento de mim.

E testemunho a luz da infância como provocadora de claridades; e destiladora de doçuras. É vê-la e ver-nos. É prová-la e descobrirmos o mel de nós.

NOTAS

1. BARTHES, R. 1980. p. 44.
2. MACHADO, 1982. p. 43.
3. BARTHES, 1971.
4. Idem, 1971. p. 19.
5. Idem, p. 19.
6. Idem, p. 20.
7. LISPECTOR, 1975. p. 136-138. O mesmo conto, com o título *Desenhando um menino* encontra-se em: _____. 1964. p. 206-210.
8. Desenhar é, originariamente, DE+SIGNARE: designar, marcar, ordenar, dispor. Prende-se ao radical *designum*, - : sinal, marca distintiva, indício, na língua artística: imagem pintada ou esculpida, pintura, estátua.
Cf. FARIA, Ernesto de. (1943) p. 343.
9. ATUAL se enraíza em *ago*, *agís*, *agí*, *actum*, *agere*. No mais antigo latim, "agere" quer dizer IMPELIR, EMPURRAR PARA A FRENTE, FAZER MARCHAR PARA A FRENTE. Como todos esses significa-

dos englobam a idéia de atividade, esforço contínuo, *agere* passou a significar *agir e fazer*, em oposição a *quiescere*: paralisar, aquietar.

10. MORA, 1981. p. 51.
11. ROSA, 1969. p. 31.
12. SHIMIDT, 1975. p. 50.
13. BUZZI, 1973. p. 5.
14. RICOEUR, 1978. p.
15. CARVALHO, 1976. p. 184.

BIBLIOGRAFIA

1. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1980.
2. _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
3. BUZZI, Archangelo. *Introdução ao pensar*. Petrópolis, Vozes, 1973.
4. CARVALHO, Ronald de. *O espelho de Ariel e poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar/Brasília, INL/MEC, 1976.
5. FARIA, Ernesto de. *Vocabulário latino-português*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1943.
6. LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
7. _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.
8. MACHADO, Ana Maria. *Bem do seu tamanho*. Rio de Janeiro, EBAL, 1980.
9. MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia*. Madrid, Alianza, 1981. 4v.
10. RICOEUR, Paul. *A interpretação*. Rio de Janeiro, Imago, 1978.
11. ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

ANA MARIA CLARK PERES*

REPENSANDO OS CONTOS DE FADAS**

RESUMO

O trabalho visa a refletir sobre as características e funções dos contos de fadas, bem como a repensar sobre sua origem, significado e adequação à criança.

RESUME

Ce travail a comme but de réfléchir sur les caractéristiques et fonctions des contes de fées, ainsi que de repenser leur origine, leur signification et leur adéquation aux intérêts des enfants.

* Professora de Língua Portuguesa da FALE/UFMG.

**Texto escrito a partir da dissertação de mestrado *A Língua na Literatura Infantil - as várias falas do adulto para a criança*, apresentada à Pós-Graduação da Faculdade de Letras/UFMG, 1987.

... O mergulho nesse mundo mágico não é sentimental ou vago; desemboca numa percepção precisa do cotidiano. Esse universo lúdico e de magia não tem nada a ver com a romantização do mundo feita [pelos adultos] em nome dos contos de fadas... O mundo autêntico da queles contos... não é idílico, é belo e cruel. Suprimir nos contos o canibalismo ou "modernizá-los" para um mundo de fábricas e de concreto armado ou ainda "adaptá-los às necessidades humanas", como querem certos pedagogos, liquida com essa forma de cultura.

Willi Bolle

A reflexão sobre as características e funções dos chamados "contos de fadas" aparece quase sempre no centro de grande parte das discussões a respeito da Literatura Infantil e vem, na maioria das vezes, acompanhada de enorme polêmica:¹ Especialistas divergem quanto à sua origem, importância e significado, mas é impossível negar a sua popularidade.

Algumas indagações básicas surgem naturalmente, quando é enfocada a questão:

- . Em que consiste o "conto de fadas"? Qual a sua origem?
- . Seria ele adequado às crianças, ajudaria no seu desenvolvimento ou, ao contrário, poderia ser considerado como uma narrativa alienante, que desviaria a infância dos verdadeiros problemas do mundo?

Julguei importante tentar um breve levantamento dos vários

estudos sobre o assunto antes de me deter em outras questões, no meu modo de ver, fundamentais e que não são comumente levantadas.

Primeiramente, é importante registrar que as origens dos "contos de fadas" são incertas, havendo um grande número de suposições.

Segundo Jesualdo, "A palavra 'fada' tem raiz grega. Indica 'o que brilha', e dessa raiz derivaram as demais desinências que contêm certa idéia de brilho. Assim, 'fábula', 'falar', 'fatalidade', 'fado' e 'fada' [derivam-se]... do latim 'fatum', que provém da mesma raiz grega. Esta raiz parece explicar-nos que quem narra tais contos procura fazer brilhar suas idéias... O destino do homem, o 'fatum', é o brilho que lhe dá realce e o determina..."

E Jesualdo prossegue, indagando: "Na verdade, de onde provêm as fadas? São, como alguns supõem, encarnações mitológicas, traduzem apenas a experiência popular... em sua expressão mais simples, procedem do engenho dos anônimos mais dotados de imaginação? Ou são símbolos criados para exercer uma determinada influência com seus feitos, virtudes, defeitos?... Um sábio etnólogo - responde Montegut - diria que são de raça ariana e pertencem à grande família dos povos indo-germânicos. Contentar-me-ei em afirmar que nasceram na Pérsia..."²

Cooper aponta também essa origem oriental e diz que teriam chegado à Grécia, depois das conquistas de Alexandre, o Grande, aparecendo na Europa Ocidental no período pós-renascentista.³

Jesualdo completa que os mitólogos parecem não se satisfazer com as explicações sobre a origem desses contos, insistindo em levantar sempre novas suposições, o que gera, no seu dizer, "uma grande confusão": "Grimm, Mr. Andrés Lefèvre e muitos ingleses optaram pela pátria ariana; Monsieur Hycinthe Husson, por uma pátria mista; Beufly e Monsieur Cosquin, pela pátria indiana; Monsieur Andrew Lang, o Santo Tomás da Mitologia Popular, resumia o debate declarando que nada sabia..." Cita ainda Max Müller: "os contos são as derivações modernas da mitologia e, para estudá-los cientificamente, é necessário, antes de tudo, referir cada conto moderno à antiga lenda que o engendrou e cada lenda ao mito do qual procede".⁴

Soriano informa que, a partir de 1685, esses "contos de fadas" entraram em moda, na França. E eram de dois tipos: os

eruditos, compostos por damas da grande sociedade, que multiplicavam as "peripécias feéricas", e os autenticamente populares.

Os contos de Perrault (o primeiro a registrá-los por escrito) são desse segundo tipo.⁵ Seu trabalho é o de um adaptador, que fez uma elaboração erudita dos contos de via oral, numa época de turbulência social, após a "Fronde", "movimento popular contra o governo absolutista no reinado de Luís XIV, cuja repressão deixou marcas de terror na França", como afirma Cademartori.⁶

Apesar do grande desprezo que diziam sentir pelo povo, ele acabou por reconstituir a arte popular de maneira bastante fiel.⁷

Suas adaptações tinham um objetivo pedagógico, sendo dedicadas às crianças.

Nesse momento, como mostra Soriano, surge na sociedade francesa, uma nova concepção de infância, considerando a criança como um adulto em potencial, que só atingirá a maturidade, depois de um longo processo.⁸ Ariès apresenta um tratado de 1646, que ilustra bem essa posição: "Só o tempo pode curar o homem da infância e da juventude, idades da imperfeição sob todos os aspectos".⁹

Apoiando-se nessas idéias, Perrault teria identificado a mentalidade popular à infantil, ambas pouco desenvolvidas (uma devido à condição social; e outra, à idade), podendo ser considerado como um dos criadores da literatura infantil.

Soriano afirma que essa literatura, na realidade, já existia, sob a forma de textos eruditos (como os dos jesuítas) e dos "contes d'avertissements", orais e populares. De maneira geral, porém, os contos populares eram destinados aos adultos e só à época de Perrault foram aproveitados para as crianças.¹⁰

Mais de cem anos depois (1812), aparecem na Alemanha as adaptações dos "contos de fadas", feitas pelos irmãos Grimm, folcloristas que se preocuparam em fixar as narrativas orais e populares de sua terra.

Zilberman afirma a respeito: "Adaptados pelos Irmãos Grimm, os 'Märchen' sofrem ainda uma mudança de função: transmitem valores burgueses do tipo ético e religioso e conformam o jovem a um certo papel social. Por outro lado, é mantido o elemento maravilhoso enquanto fator constitutivo da fábula narrativa, uma vez que sem ele inexistiria o conto de fadas".¹¹

A partir dessas duas adaptações, os "contos de fadas" se

difundiram e passaram a ser fonte de interpretações diversas.

A sua leitura mais conhecida é a psicanalítica, que enfatiza ao máximo a importância de seu significado.

Meves, por exemplo, afirma: "Quando los psicoanalistas, estimulados por las observaciones de Freud, comenzaron a hacer que sus pacientes les narrasen sus sueños con el objeto, en un primer momento, de descubrir por ese procedimiento las causas de los traumas anímicos, constataron que el mundo de los sueños del ser humano se asemeja en medida asombrosa al mundo de los cuentos populares".¹²

E aconselha esses contos à criança que se encontra na chamada "fase do mito": "... el cuento se acomoda a los niños pequeños de una forma muy específica puesto que no hace sólo una narración acerca de acontecimientos externos, sino que se sumerge en el mundo interior del alma... El niño actual se sitúa, entre los cinco y los ocho años, ante una transición decisiva en el curso de su desarrollo: el elemento imaginativo, fantasioso o emergente de la profundidad de su mundo interior ha de ser paulatinamente reconocido en cuanto tal para que pueda lograrse la inserción en la realidad".¹³

Fromm enfatiza também a ligação entre os sonhos e os contos: "Os sonhos do homem antigo e do moderno estão na mesma língua que os mitos cujos autores viveram na aurora da história... É uma língua com uma gramática e sintaxe próprias, por assim dizer, e cujo conhecimento é imprescindível para se poder entender o significado dos mitos, dos contos de fadas e dos sonhos".¹⁴

Bettelheim, por sua vez, propõe: "... no conjunto da 'literatura infantil' - com raras exceções - nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para os adultos, do que o conto de fadas folclórico [... que] transmite importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento [... Ele] é terapêutico, porque o paciente encontra sua 'própria' solução através da contemplação do que a história parece implicar acerca de seus conflitos internos...".¹⁵

Não foram poucos, no entanto, os que criticaram essas teorias.

Darnton, por exemplo, diz: "Bettelheim lê [...] os contos como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contempora

neidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram."¹⁶

A crítica marxista questiona não apenas a interpretação psicanalítica, mas a própria validade dos "contos de fadas".

Cerda afirma: "... lá duda que surge, es si estos cuentos reflejan el sentimiento popular, con todas las connotaciones clasistas que implica el concepto 'popular'... Lo que inicialmente fue una expresión de la dinámica social de los pueblos, se convirtió con el tiempo y en el contexto de la cultura dominante, en fórmulas moralizantes repetidas hasta la saciedad, donde la ideología de los amos, de los esclavistas, de los señores feudales y de la nobleza, fue el factor descollante de los personajes, temas y escenarios donde se desarrollan estos cuentos. Todo ello nos obliga a preguntarnos si aquello que usualmente llamamos 'folklore' responde históricamente a la consciencia y al espíritu de los pueblos".¹⁷

Nenhum desses estudos abarca, no entanto, creio eu, alguns pontos centrais da questão. Ou seja: *inexistem pesquisas sobre COMO essas narrativas são apresentadas às crianças, hoje, as características das sucessivas traduções e adaptações, o seu grau de afastamento dos originais clássicos, as peculiaridades das edições.*

Sem essa análise, acredito ser inútil toda a polêmica em torno do assunto.

Na tentativa de esclarecer esses itens, escolhi para a minha pesquisa o conto *Chapeuzinho Vermelho*, o mais difundido dentre os vários contos adaptados por Perrault e pelos Irmãos Grimm.

As causas dessa popularidade são muito discutidas, mas acredita-se ser o erotismo que o caracteriza (marcante já nas versões populares) um dos maiores fatores dessa verdadeira "fascinação" exercida pela narrativa nos adultos e nas crianças.

Na escolha dos textos para estudo, foi aproveitado o maior número possível de edições: trinta e três versões (de a 1953 a 1985), que contam a história, respeitando em linhas gerais seus

momentos de organização. Tais textos, com poucas exceções, não pretendem reescrever o conto (não alteram significativamente sua estrutura); mesmo os que têm um propósito mais ou menos definido de modificação de alguns dados mantêm as várias etapas da narrativa, existentes nos originais de Perrault ou de Grimm.

A maioria não aponta indicação de origem, mas uma simples leitura indica que a preferência geral é pelo final (feliz) de Grimm; a maior parte, no entanto, dos que se referem ao autor original, diz-se ligada a Perrault.¹⁸

Não foram incluídas no estudo as paródias ou reescrituras do conto, que alteram substancialmente sua estrutura, com objetivos e resultados diversos.

Quanto ao "corpus" específico do trabalho, busquei fazer uma análise estilística das trinta e três versões em língua portuguesa, ou seja, detectar elementos lingüísticos expressivos (ou, ao contrário, que resultaram em clichês), a fim de se perceber a ideologia subjacente a essas estruturas.

O primeiro passo para a análise foi a divisão dos originais em quatro grandes partes da narrativa: "Exposição", "Complicação", "Clímax" e "Desenlace". Foi apontada, também "A volta de Chapeuzinho Vermelho à casa da avó", constante apenas no texto alemão.

Em cada um dos momentos do conto, antes da análise comparativa das várias informações, foi feita uma breve revisão bibliográfica das interpretações diversas do trecho em questão, anotando-se áreas e enfoques variados (antropológicos, psicanalistas, ético-religiosos, etc.).¹⁹

Para a análise propriamente dita, foram isolados itens dos dois originais, de modo que todas as informações fossem levantadas.

Foram observadas as alterações sofridas em relação aos modelos de Perrault e de Grimm e as suas marcas lingüísticas significativas (expressivas ou não).

Depois dessa análise, foram levantadas e comentadas as informações novas acrescentadas aos originais, alterando-lhes substancialmente o significado.

No final de cada item, foi feito um apanhado das informações que se mantiveram e das alterações mais relevantes e, no final de cada momento, a sistematização dessas observações.

A análise do texto se fez acompanhar de uma análise dos as

pectos gráficos das referidas versões.

A exaustiva pesquisa levou-me a uma importante conclusão: em nome do conto tradicional (com poucas exceções, não há nessas versões uma intenção de reescritura das narrativas-padrão), oferecem-se à criança arremedos das adaptações primitivas.

A meu ver, o problema, pois, se transfere: não se trata, simplesmente, de se posicionar a favor ou contra o dito "conto de fadas" e de se tentar desvendar seus possíveis significados. Tratando-se de literatura, é necessário, sobretudo, refletir a respeito dos dados alterados, sua forma de expressão e suas possíveis causas e conseqüências.

Nota-se, na maioria das versões, além da omissão de trechos significativos, o acréscimo de outros, não encontrados em Perrault e em Grimm. Em vários textos, cortam-se elementos importantes da narração, em favor de descrições irrelevantes.

Suprimem-se informações, talvez porque determinadas cenas poderiam ser consideradas "violentas" ou "fortes" e, portanto, "impróprias" para as crianças.²⁰

Os acréscimos ao conto apresentam, na maioria das vezes, características bem definidas.

A sua grande marca é a puerilidade: idealiza-se a vida de Chapeuzinho (vive entretida em "passeios divertidos", em que se envolvem "bichinhos", flores e muita alegria), e há um constante apelo ao "infantil" (festa de aniversário, "coelhinhos" amigos, "cestinhas" cheias de guloseimas variadíssimas, etc). A forma diminutiva aparece insistentemente, numa tentativa de se passar afetividade, mas o resultado é a redução do mundo da criança.

Força-se uma simplicidade, que, segundo Cunha, é artificial: "A puerilidade [...] do ponto de vista lingüístico, é fruto de um engano. Podemos dizer que há dois tipos de domínio da língua, por parte do sujeito falante: o ativo e o passivo... O autor que usa a puerilidade, pensando só assim ser entendido pela infância, esquece-se de que ela pode não usar determinadas construções, mas é perfeitamente capaz de compreendê-las".²¹

O tom moralizador, presente em um grande número de versões, é, ainda segundo Cunha, "outra faceta dessa puerilidade: o autor acha a criança incapaz de chegar a conclusões, de ter posições, de perceber os 'arranjos' da trama para levá-la a criar um comportamento e dá-lhe a 'aula' escrita e acabada".²²

A moral expressa nos textos estudados não está mais sob a forma de um "lembrete", fora da história, como em Perrault, ou de uma "promessa", no final do conto, como em Grimm, mas encontra-se ao longo da narrativa, ora de forma explícita, ora de maneira sutil e subliminar.²³ Como afirma Rosenberg, "Através do narrador o adulto se transforma em educador onipresente e onisciente".²⁴

Na tentativa de se passar maior emoção (as cenas são várias vezes exageradas - trágicas ou excessivamente felizes) usam-se recursos afetivo-apelativos, com uma adjetivação abundante e muitos clichês de linguagem. Chega-se facilmente ao melodrama ou à total banalidade.

Quebra-se constantemente o "princípio" da indefinição, característico dos contos de fadas, detalhando-se fatos e sentimentos. A sugestão cede lugar à explicitação de pormenores, que, além do mais, retardam desnecessariamente a ação.

O perfil psicológico de algumas personagens também é modificado: o lobo, por exemplo, é comumente descrito como "guloso" (outro apelo ao "infantil"), "malandro" e "galanteador". Alteraram-se funções previamente estabelecidas nos contos tradicionais, sem, contudo, assegurar-lhes uma renovação ou atualização significativas.

Esses dados levam à constatação de que tais textos, na maioria das vezes didáticos, pueris e previsíveis, não podem ser considerados como obras literárias.²⁵

Seriam eles, pois, "adequados" à criança?

Cunha sugere uma resposta a essa pergunta: "Cada vez mais se fortalece nossa suspeita de que não há como estabelecer critérios para definir o que tocará (e como) a infância. Por isso mesmo, o critério estético (que inclui o valor da visão do mundo) é o único a nosso ver pertinente, na seleção, para qualquer fim, da obra de arte, para crianças também".²⁶

Percebe-se dessa maneira que o problema não é o grau de afastamento das versões estudadas em relação aos originais, mas o fato de elas (na sua maioria) não se guiarem pelo critério estético, sendo antes reproduções mal feitas e tendenciosas da história tradicional.

Parece haver por parte do adulto um desconhecimento dos textos primitivos (o conto, ao que tudo indica, é narrado de memória, mas as alterações - mesmo inconscientes - são ideológicas),

um descompromisso com a arte (a nível de palavra e de imagem) e às vezes uma ignorância da própria norma culta: cometem-se desvios freqüentemente inadequados ao contexto.

Como diz Cunha, "muitos livros (infantis) são escritos por educadores e não artistas"²⁷, mas, aqui, duvida-se, inclusive, de que sejam "educadores" os "criadores" de determinados textos.

É importante lembrar a responsabilidade das editoras na produção de obras tão pobres. Observa-se que a proliferação de versões impressas se deu a partir da década de 70, quando se formou a discussão em torno de um estatuto da literatura infantil e de uma nova postura diante da infância. Ora, tais discussões tornaram o livro para criança não só um objeto de estudo, mas um produto de consumo garantido: editoras perceberam que literatura infantil passava a ser um bom negócio.

Para a venda fácil, investem mais nos aspectos gráficos do que no texto: para este, serve qualquer adaptador, sem nome ou com apelido, ou ainda sem sobrenome. Mas na própria produção gráfica os enganos são enormes: o investimento não se dá na arte do desenho, na concepção e no traço do artista (por isso mesmo, ele também não é nomeado): investe-se na *cor*, elemento mais superficial da arte, e mais apelativo para o comprador.

A conseqüência desse desrespeito à criança, público especial de tais obras, é lamentável. Como afirma Held, "a criança, por muitas vezes, torna-se aquilo que fazemos dela, evolui em função do alimento que lhe propomos. Seguramente, o adulto que [a] despreza... e [...] faz dela imagem simplista, torna-la-á tal como a vê... Ora, tratar assim a criança como subdesenvolvida é atitude perfeitamente incompatível com a reivindicação da literatura infantil de estatuto de literatura autêntica em igualdade de condições".²⁸

Finalizando, poderia afirmar que essas características encontradas na grande maioria das trinta e três versões de *Chapeuzinho Vermelho* estudadas não devem ser consideradas como específicas das traduções e adaptações dos "contos de fadas". Presentes em tantos textos "literários" infantis, elas nada mais revelam que o desrespeito e a redução de que é vítima a criança, em grande parte da produção cultural a ela endereçada.

NOTAS

1. Para muitos, que desconhecem a multiplicidade de obras endereçadas à infância, surgidas no Brasil principalmente a partir da década de 70, "Literatura Infantil" ainda é sinônimo de "conto de fadas".
2. JESUALDO. *A Literatura Infantil*. Trad. James Amado. São Paulo, Cultrix, 1982. p. 116-7.
3. COOPER, J.C. *Cuentos de Hadas Alegorías de los Mundos Interiores*. Trad. para espanhol Xóchtl Huas. Málaga, Sírio, 1986. p. 9.
4. JESUALDO. Op. cit., p. 121.
5. SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault - Culture Savante et Traditions Populaires*. Paris, Gallimard, 1977. p. XIV-V.
6. CADERMATORI, Lígia. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 34.
7. Em 1697, aparecia sob o nome de seu filho - Pierre Darmancour - a primeira publicação dos contos: *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*.
8. SORIANO, Marc. Op. cit., p. XX.
9. ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Zahar, 2a. ed., 1981. p. 162.
10. SORIANO, Marc. Op. cit., p. XXI.
11. ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo, Global, 1981. p. 141.
12. MEVES, Christa. *Los Cuentos en la Educación de los Niños*. Trad. para espanhol Juan C. Rodriguez Herrans. Santander, Sal Terrae, 1978. p. 12.
13. Idem, p. 102-3.
14. FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida. Uma Introdução ao Entendimento dos Sonhos, Contos de Fadas e Mitos*. Trad. Octavio Alves Velho, Rio de Janeiro, Zahar, 5a. ed., 1973. p. 16.

15. BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. p. 13-14; 33.
16. DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986. p. 26.
17. CERDA, Hugo Gutiérrez. *Ideología y Cuentos de Hadas*. Madrid, Akal, 1985. p. 175-6.
18. É bom lembrar que há grandes diferenças entre a adaptação francesa e a alemã. A adaptação de Perrault, além de apresentar um desfecho trágico, é bem mais sucinta que a de Grimm.
19. Já se pôde notar, nesse momento, como várias interpretações, ignorando as versões populares que inspiraram a adaptação de Perrault, valorizam detalhes que inexisteram nessas narrativas orais. Um bom exemplo disso é o "chapeuzinho vermelho", pormenor do conto mais explorado e analisado, sobretudo pelos psicanalistas, e que é um efeito literário de Perrault (não estava presente em várias das versões populares). Como afirma Soriano, a sua simbologia diria respeito ao adaptador que o escolheu dentre outros, e não ao conto em si mesmo. (Cf. SORIANO, Marc. Op. cit., p. 160).
20. Na maioria das versões, por exemplo, o lobo não come a avó e a menina: há apenas uma ameaça, seguida de fugas intermináveis, pedidos de socorro, busca de esconderijos, etc.
21. CUNHA, Maria Anonieta Antunes. *Literatura Infantil - Teoria e Prática*. São Paulo, Ática, 1983. p. 58.
22. Idem, p. 59.
23. Nos novos textos, Chapeuzinho Vermelho, diferentemente do que acontece nos originais, é comumente caracterizada como uma menina "obediente", "boazinha", "bem educada", etc; ao partir para a floresta, sua mãe lhe dá os mais diversos conselhos; no caminho, "bichinhos" também se incumbem de lembrar as instruções maternas - até o lobo participa, às vezes, das sessões de ensinamentos; no final, há, geralmente, novas e infundáveis lições de moral.
24. ROSEMBERG, Fúlvia. O Adulto, a Criança e a Literatura. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v. 62, nº 141. Jan./abr. 1977, p. 8.

25. É bom lembrar que Perrault, apesar da nítida intenção pedagógica, possuía uma preocupação estética, e os textos dos irmãos Grimm caracterizavam-se pela simplicidade e pelo cuidado com a expressão.
26. CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: a Procura do leitor*. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, 1986. Dissertação de Mestrado. p. 134.
27. _____. A Linguagem na Literatura Infantil. *Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*. Belo Horizonte, nº 8, 1979. p. 10.
28. HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: As Crianças e a Literatura Fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo, Summus, 1980. p. 228-9.

O NEGRO NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

RESUMO

Estudo da veiculação, na literatura infantil brasileira, do preconceito racial, através de um negro estereotipado, portador de características negativas e de valores sócio-culturais falsamente atribuídos à sua raça.

O trabalho baseia-se em duas lendas nacionais, três livros infantis de autores mineiros e uma publicação da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, em comemoração ao centenário da abolição da escravatura.

ABSTRACT

A study of the way racial prejudice is conveyed in Brazilian literature for children, through a stereotyped negro, the prototype of negative characteristics and of socio-cultural values falsely attributed to his race.

The paper is based on two Brazilian legends, three books for children by authors from Minas Gerais, and an official issue of Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, celebrating the centenary of the abolition of slavery.

* PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DE LETRAS GERMÂNICAS DA FALE-UFMG.

Até que ponto o negro, como estereótipo está presente na vida de nossas crianças? Como certos valores sócio-culturais falsamente atribuídos a ele chegam ao mundo infantil como algo inerente à raça?

A partir dessas questões, origina-se este estudo que se propõe a analisar duas lendas nacionais - *O Saci Pererê* e *O Negrinho do Pastoreio*, três obras de autores mineiros - *Pivete* de Henry Corrêa de Araújo, *Greve na Escola* de Ivana Versiani, *O Menino Marrom* de Ziraldo, e a cartilha *Negro que te quero negro*¹, produzida pela Comissão Estadual de Moral e Civismo da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais.

Seria interessante lembrarmos que na colonização da África pelo Ocidente, no século XIX, a ignorância em relação à história antiga dos negros, às diferenças culturais e aos preconceitos étnicos, aliados à necessidade de ter o negro como mão-de-obra "predispuseram o espírito do europeu a desfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais. Negro torna-se, então, sinônimo de ser primitivo, inferior, dotado de uma mentalidade prê-lógica"².

Fúlvia Róseberg num estudo do enfoque de análise do personagem em textos literários infanto-juvenis, observa uma série de indicadores literários e pictóricos que privilegiam a co-etnia branca em detrimento das demais. Diz ela:

"A cor negra, por exemplo, aparece com muita freqüência associada a personagens maus, seja diretamente através da pigmentação do tecido que o recobre (pele, pêlo, penas), da coloração de seus acessórios e vestimentas ou ainda do contexto que o cerca.

O negro associado à sujeira, à tragédia, à maldade, como cor simbólica, impregna o texto com bastante freqüência.³

E é assim, que mesmo antes de aprender a ler, as cabecinhas infantis são expostas à literatura oral que lhes conta histórias de seres negros inferiores, preguiçosos, maldosos, não-confiáveis e que invariavelmente merecem castigos ou punições pelos seus malfeitos.

O Saci Pererê, parte integrante da literatura folclórica nacional, nos é apresentado como um negrinho de uma perna só, capuz vermelho na cabeça e que, segundo alguns, usa cachimbo. A caracterização do saci como ser inferior já se revela, pois, na sua aparência física. Dotado de uma só perna, falta ao saci um pedaço para que se torne um ser humano normal.

O Saci Pererê é tido como o rei das travessuras. Sua diversão predileta é ir aos pastos, altas horas da noite, cavalgar os animais ou amarrar seus rabos. "As mães temem-no porque ele é um refinado ladrão de crianças não batizadas (pagãs)"⁴. É sem dúvida aparentado com o diabo e para afastá-lo só um "laço feito de um rosário bento"⁵.

Talvez não tão popular, mas também bastante conhecida, é a lenda do Negrinho do Pastoreio. O negro vai então se mostrar à criança como o oprimido, o escravo, o sofredor, além de representar mão-de-obra desqualificada comum ao grupo social dominado.

Por perder uma corrida para um cavaleiro branco, o Negrinho é levado a tomar conta do cavalo baio do fazendeiro junto com as demais reses, evidenciando-se assim, logo de início, a superioridade do branco. O Negrinho cumpre a sua missão açoitado pela fome e pelo sono. Um dia, não resistindo ao cansaço, adormece e os guaraxains que por ali passeiam roem a corda que prende o cavalo ao menino. Vendo-se livre o baio foge levando junto os outros cavalos, sem que o pobre do menino possa fazer nada.

O Negrinho então aparece em total desvantagem:

"Agora só restava uma saída... passar a noite procurando os cavalos. Ao seu lado o Negrinho só podia contar com duas coisas: com a proteção de sua madrinha Nossa Senhora e com um toquinho de vela, que por onde passava pingava gotas de cera. E a cada gota que caía acendia uma luz. Logo tudo ficou claro e

assim o menino pôde encontrar os animais fugitivos e levá-los de volta à fazenda."⁶

O Negrinho consegue capturar novamente os cavalos pela interferência da providência divina. Sem ela a missão lhe seria totalmente impossível, uma vez que, como negro, é considerado um ser incapaz. Entretanto, é interessante notar que há na lenda uma tentativa de redimir o negro de tanta injustiça e sofrimento. Ele, e não o fazendelro, é o escolhido como o protegido do céu.

Passemos então ao enfoque dado por três autores mineiros em seus livros infantis.

Greve na Escola de Ivana Verslanl conta a história de Zelinha, a filha da cozinheira de uma mansão e de sua amizade com Zulma, uma criança também discriminada na escola, por ser filha de pais desquitados e por falar "diferente".

As duas lideram um grupo de colegas que se empenham em ganhar um jogo de vôlei cuja renda seria revertida em benefício da greve das professoras estaduais. Zelinha é descrita como não muito alta "o cabelo crespo preso em dois coquezinhas, os olhos pretos brilhando e a pele toda marrom"⁷. A condição de inferioridade no "modus-vivendi" e no "status" de Zelinha é evidenciado desde o princípio:

"Zelinha morava no barracão do fundo de uma casa grande, cercada de grades. Era filha da empregada."⁸

"Zelinha contou que dormia com a mãe no barraco do fundo, quase não tinha lugar para guardar suas coisas, escrevia com o caderno no colo."⁹

Zelinha sente que é diferente. Ela sabe, por exemplo, que não pode balançar na rede da varanda, não tem amigos na rua, pois as poucas crianças vizinhas estudam em colégios particulares e brincam nos "playgrounds" dos prédios. Obviamente se sente proterida, alienada, "diferente". A discriminação invade a sala de aula da escola pública e ela sente que é inferior. As meninas arrumadinhas e craques em tabuada sentam-se na frente, as mais mal arrumadas e bagunceiras sentam-se atrás.

"Zelinha simpatizava com a turma de trás, mas tinha uma ponta secreta de inveja das

meninas bem-arrumadinhas lá da frente, com seus cadernos caprichados cheios de notas boas, seus lápis bem apontados e aquelas bor-rachas enormes e macias. Principalmente a Ana Maria... Era a primeira até na chamada. E ela - Zélia! - a última. Combinando com seus cadernos mal enjambrados e com seus sa-patos velhos."10

Desde bem criança, Zelinha sente que é impossível mudar de vida. O seu "status" seria sempre o da serviçal. Apesar do in-centivo da patroa, não acreditava no futuro:

"D. Aparecida falava sempre que ela tinha de estudar e formar para melhorar de vida! Zelinha pensou: *pra passar pro lado de cá*. Mas será que ela um dia ia ficar sentada ali naquela sala, bebendo uísque e comendo sal-gadinhos com as visitas? Zelinha duvidava, parecia tão impossível."11

Há vários e vários exemplos de discriminação, como no dia em que sua melhor amiga e a mãe vão até a sua casa e ficam sen-tadas de papo com sua patroa na sala, enquanto ela e a mãe fa-zem o café, servem-no e mantêm-se de pé na sala todo o tempo. Trata-se de uma discriminação velada... Subentende-se que o tra-tamento diferenciado ocorre porque ela é preta, filha de empre-gada. Mas, no final do livro, a diferenciação de tratamento de-vida à cor e ao "status" torna-se clara. Augusto, o menino rico da classe, convida os colegas para passar o domingo no seu sí-tio. Zulma oferece um maiô para Zelinha pois sabe que ela não tem.

"Zelinha fez cara interrogativa
- Maiô?... Prã quê?..."

Só então Zulma notou o gelo em redor. Todos estavam calados, constrangidos, olhando uns para os outros. Zelinha não tinha sido con-vidada!

Zulma entendeu e ficou pasma. Por quê?! Toda a sua turminha ia e ela não? Ela, Zulma, era convidada, e Zelinha, sua melhor amiga, não era? Por quê?!

Aos poucos a resposta foi crescendo dentro dela. Seus ombros caíram, seu rosto ficou pálido, mais fino, dois vincos se desenha-ram em volta da boca. Augusto era rico e Ze-linha era pobre, era preta, era filha de em-pregada..."12

Pivete, de Henry Corrêa de Araújo, sintetiza todos os traços negativos que são erroneamente considerados traços distintos dos negros.

"O negro é retardado, perverso, ladrão. Sendo deficiente, o negro deve ser protegido. Legitima-se o uso de medidas policiais e de uma justiça severa para uma pessoa com instintos tão maus. É preciso proteger-se das perigosas tolices de um irresponsável e defendê-lo de si mesmo."13

Em nenhum momento, o pivete é descrito como negro. Mas pela descrição de seu físico, de seu "habitat", de seu modo de ser, é fácil inferir qual seja a sua cor! "Pivete nasceu e cresceu miúdo. Era magrinho. Continuou magrinho. Mas os seus olhos de tão grandes e pretos, pareciam duas jabuticabas."14

Seus pais são Maria Lavadeira e Chico Pedreiro, presidente de uma escola de samba e por isso importante. Passa o dia perto de um córrego. Lá mesmo aprende a engatinhar e dar os primeiros passos. No morro onde mora não há água, luz ou escola. Apenas barracos feitos de tábuas de caixotes e muita pobreza.

Pivete é por excelência, o anti-herói. Cresce moleque, é chamado "filho do capeta" - outro índice de sua cor - e junto com outros pivetes desce o morro para viver na cidade. Sua individualidade se perde então no meio do bando onde todos são pivetes.

"Deixa de ser Francisco Arrudas para ser apenas Pivete, uma metonímia de todos os menores abandonados que zanzam pela cidade. Pivete não tem marca especial, mas como ele é o símbolo de todos, tem todas as marcas dos outros: a subnutrição, a fome, a vermínose. São todos malandros, 'malandrinho e meio'. Lutam pela sobrevivência, burlam e são burlados. Seres deslocados das regras formais da estrutura social excluídos do mercado de trabalho, vivem de acordo com as circunstâncias, procurando tirar proveito da situação. Desafiam a autoridade, mas não tem consciência da estrutura social nem a questionam."15

Essas observações contidas em um artigo de Ivete Walty e Maria Helena Campos estão totalmente de acordo com as que Munanga faz em relação ao negro.

"Todas as qualidades humanas, serão retiradas do negro, uma por uma. Jamais se caracteriza um deles individualmente, isto é, de maneira diferencial. Eles são isso, todos os mesmos. Além do afogamento no coletivo anônimo, a liberdade, direito vital reconhecido à maioria dos homens será negada. Colocado à margem da história, da qual nunca é sujeito e sempre objeto, o negro acaba perdendo o hábito de qualquer participação ativa, até o de reclamar."16

Segundo Walty e Campos

"...na sua aparente recusa em integrar as instituições sociais - a família, a escola, o trabalho - reproduzem os valores da ideologia dominante e se crêem livres para viver sua vida. "Passarinho fora da gaiola não come alpiste mas voa alto." Tal fala justifica a fome e até a aceita em nome de uma aparente liberdade. Para eles a gaiola é a cadeia, em nenhum momento pensam no sistema social, que os fabrica, como uma grande gaiola, de onde eles fogem, se escondem, burlam e são burlados. É o chamado espaço da ilegalidade permitida, como o denomina Foucault."17

É tão grande o sentimento de inferioridade e de impotência do povo do morro, que as soluções para os problemas são atribuídas à providência divina - "Foi Deus quem o pôs no mundo, quando quiser tira..."

A fala da mãe do Pivete é a reprodução da ideologia da classe dominante e da Igreja: há pobres e ricos, negros e brancos, por que esta é a vontade divina. É sem dúvida uma filosofia comodista que exime de responsabilidades e deveres o dominador, alienando e inferiorizando o dominado, perpetuando através dos tempos o estigma e a discriminação.

Embora não tendo consciência de serem vítimas da sociedade, os pivetes têm consciência do seu papel de párias, da sua marginalidade. Além disso, no mundo em que vivem não há lugar para emoções. "Pivete quis chorar. Lembrou que pivete não podia chorar."18

O *Menino Marron*, de Ziraldo, dá à criança negra um tratamento poético e de extrema sensibilidade. O menino não é preto, é marrom e é uma criança muito bonita, inteligente e esperta.

"Era uma vez um menino marrom. Ele era um menino muito bonito... Sua pele era cor de chocolate. Chocolate puro, não chocolate com leite (não gosto de chocolate com leite, daí achar a cor de chocolate puro mais bonita). Os olhos dele eram muito vivos, grandes. As bolinhas dos olhos pareciam duas jabuticabas: pretinhas. Aliás, pretinhas não. Jabuticabas não são pretas. Para falar a verdade, tem muito pouca coisa realmente preta na natureza.

... já falei dos seus dentes? Ihhh, vai começar outra longa conversa para explicar que não existem dentes absolutamente brancos. E realmente, não existem. Se você ficasse com a boca cheia de dentes brancos como a neve, você iria ficar ridículo, parecendo um vampiro sem presas."¹⁹

E é a partir dessa premissa - que nada na natureza é totalmente branco ou preto - que Ziraldo vai desenvolver sua história. Os traços físicos de raça negra são colocados no menino marrom de uma forma singela e carinhosa.

"Pois o menino marrom tinha os dentes claros, certinhos, certinhos...

- Quando o menino ria, era aquela luz no meio do seu rosto marrom.

Os cabelos eram enroladinhos e fofos. Pareciam uma esponja. Logo depois do banho quando seus cabelos secavam, era um prazer ficar fazendo assim, com os dedos em gancho, fofando a cabecinha do menino marrom...

Falta descrever as bochechas do menino marrom, seu queixinho pontudo, sua testa alta, bem redonda, tudo harmoniosamente organizado no seu rosto. E, finalmente, falta descrever seu nariz. Nariz de menino marrom nunca é pontudinho. Ele cresce mais para o lado do que para frente. O do menino marrom era feito de três bolinhas surgidas assim, de repente, no meio do rosto. Uma bolinha maiorzinha no meio e duas menorzinhas, uma de cada lado, em volta das narinas. Um desenho perfeito...

No mais ele era magrinho, de joelhos redondos e perninhas finas... O peito era quadrado e os ombros também: um corpo muito bonito de atleta futuro; os pés eram grandes - grandes mesmo!..."²⁰

Depois da beleza de suas características físicas o autor lhe confere atributos como curiosidade, inteligência, vivacidade. E conclui dizendo que era um menino muito feliz.

A ausência de preconceitos ou discriminação aparece na enorme amizade que une o menino marrom ao menino rosa e na igualdade de tratamento dispensado aos dois. O menino marrom nunca aparece como ser inferior ou é colocado em posição de desvantagem. Os dois meninos são vizinhos, estudam na mesma sala, brincam e brigam juntos - nunca se sabe o vencedor - são ambos bonitos, inteligentes e vivos.

"Quando as mães dos dois contavam as graças dos seus filhos para as vizinhas, a gente nem sabia qual a história que era de um, qual a história que era do outro. Também não fazia diferença: os dois eram parceiros e, numa boa parceirada, tudo é feito junto."²¹

Ambos têm consciência de sua cor e de não serem da mesma cor. Convivem perfeitamente bem com o fato que, hora alguma, parece incomodá-los. O que os aborrece é que a amizade que os une parece causar incômodo nos outros.

"Puxa vida! Se um era marrom e o outro era - digamos - cor-de-rosa por que é que todo mundo dizia que um era preto e o outro era branco? Imagina: eles nunca haviam se preocupado com isto... E nunca tinham se preocupado com o fato de um ser de uma cor e o outro ser de outra. Agora, eles queriam saber o que era branco e o que era preto e se isto fazia os dois diferentes."²²

É também muito interessante - e parte da realidade infantil - a descoberta que os leva a conhecer a origem de sua cor. Ao misturar todas as tintas da aquarela o menino marrom cria um tom marrom, que é a sua cor. Ao ver um disco de Newton - sete cores - em movimento, o menino cor-de-rosa vê que as sete cores misturadas viram o branco. A conclusão vem rápida: "Quer dizer que eu sou todas as cores paradas e você é todas as cores em movimento?"²³

Chegam em casa encantados por terem descoberto que o mundo não é dividido entre pessoas brancas e pretas.

"Mesmo porque, elas não existem.

O que existe - que boa descoberta - é gente marrom, marrom-escuro, marrom-claro, avermelhada, cor-de-cobre, cor-de-mel, charuto, parda, castanha, bege, flicts, esverdeada, creme, marfim, amarelada, ocre, café-com-leite, bronze, rosada, cor-de-rosa e todos esses nomes aproximados e compostos das cores e suas variações."²⁴

Concluimos então que, nas lendas, está latente a reprodução ideológica da imagem negativa do negro. Nas histórias infantis apresentadas, encontramos duas posturas diferentes. Em duas delas - *Greve na Escola* e *Pivete*, há a denúncia da situação do negro na sociedade - ora mais ligado à maldade e à malandragem, como no caso de *Pivete*, ora retratando apenas o oprimido, o sub-serviente como em *Greve na Escola*. O negro é sempre uma presença que incomoda e por isso é marginalizado. Entretanto, é interessante notar que os dois livros constituem exceções. Como já foi dito anteriormente, a literatura infantil reproduz os estereótipos sem denunciar o preconceito.

Já Ziraldo com o seu *O Menino Marrom*, adota uma atitude atípica. Sem censuras ou denúncias, ele aponta para um mundo ideal, um mundo de inexistência do preto e do branco absolutos e da coexistência de pessoas de cores diversas, numa relação consciente, aberta, desmitificada e pacífica.

Não há dúvidas que Ziraldo foi bastante feliz na contestação de preconceitos; mas, em contraposição, temos a cartilha *Negro que te quero negro*, cuja publicação se constituiu num verdadeiro desastre.

No ano de 1988, centenário da abolição, as crianças das escolas públicas de 1º grau de Minas Gerais, foram brindadas com tal cartilha, redigida por Terezinha Yone Rodrigues, técnica em assuntos educacionais, e produzida pela Comissão Estadual de Moral e Cívismo da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais.

Através de textos e dos mais diferentes tipos de atividades nas mais variadas áreas - Comunicação, Estudos Sociais, Matemática - todo um rol de preconceitos e de estereótipos negros é veementemente enfatizado, muitas vezes até através da negação de sua existência.

Sabe-se que, embora reconhecendo diferenças físicas e culturais entre negros encontrados no continente africano, os euro

peus ficaram mais impressionados pelos traços que os vários povos tinham em comum: a cor da pele, o cabelo, a forma do nariz e dos lábios, a forma da cabeça, etc. Diz Kabengele Munanga que desses traços físicos, considerados elementos coletivos, "montou-se um negro geral".

"Em cima (sic) desta imagem tenta-se mostrar todos os males do negro... O fato de ser branco foi assumido como condição normativa e o de ser negro necessitava de uma explicação científica."²⁵

Rosemberg comenta que o fato do branco ser identificado como padrão normal de humanidade não significa que sua individualidade enquanto ser humano esteja perdida. Ao contrário, a perda da unicidade e da individualidade se faz sentir sobretudo para o não-branco, negro ou índio.

O tabu e o preconceito da cor negra representando uma mancha moral e física, a morte e a corrupção, ou na aceção da Igreja Católica o pecado ou a maldição divina, em oposição à cor branca remetendo à vida e a pureza são encontrados na epígrafe - de autoria da redatora - com a qual se inicia a cartilha

"Mostrando a alma que é franca
a raça negra é querida.
Alma de preto é mais branca
que os brancos "pretos" da vida."²⁶

As conotações de "preto" e "branco" são claramente delimitadas: o bom é branco, o mau é preto.

Logo após, na justificativa do trabalho, a autora diz ser impossível negar o preconceito contra o negro.

"Não se justifica que após quase 500 anos da história do Brasil, em que o negro sempre esteve presente, engrandecendo o nosso país, o preconceito de cor ainda esteja arraigado na nossa sociedade. Negá-lo é impossível, porque o negro existe."²⁷

Ela termina fazendo um apelo à fraternidade, no qual exclama: "Basta de injustiças! Viva o amor!"

A idéia do negro como um branco degenerado, caso de doença ou desvio à norma é veiculada através de um poema também de au-

toria da redatora:

Súplica Negra

"Senhor, por que me fizeste assim?
Meus cabelos são encarapinhados
Meu nariz achatado
Minha pele negra
Estou inacabado?..."

O negro do poema é tão envergonhado e descrente de sua cor, tem tamanho complexo de inferioridade, que ele interpela a Deus: "Preto não pode ser intelectual?" Será que posso ser artista?" e na sua total impotência de se tornar branco, o padrão, o dominador, o modelo, ele oferece a Deus uma sugestão:

"Se for para assim continuar,
Eu vos peço Senhor,
que não me deixe inacabado
Ou então, pinte todos os homens de preto." 28

Encontram-se, na cartilha, algumas versões da lenda da origem do negro. A primeira conta que, quando Deus criou o mundo, criou também o homem negro mas depois "porque os negros achassem que a cor branca era muito mais bonita", Deus fez com eles um pacto: os que atravessassem um rio de águas muito frias se tornariam realmente brancos. Alguns só tocaram a água milagrosa com as solas dos pés e as palmas das mãos, sendo essas, então, as únicas partes do seu corpo que ficaram mais ou menos brancas. Vê-se, nessa primeira lenda, um negro estereotipado, alienado, envergonhado de sua cor, correndo em busca de mudanças que o tornem mais próximo do padrão vigente - sola dos pés e palmas das mãos brancas.

O apelo dos negros a Deus para que este lhes mude a cor, nos remete à explicação de ordem religiosa nascida do mito camítico entre os hebráicos. De acordo com ele, os negros são descedentes de Cam, filho de Noé, amaldiçoado pelo pai por o ter desrespeitado quando o encontrou embriagado numa postura indecente.²⁹

Essa primeira versão atribuída a Francisco de Paula Ferreira de Rezende sugere também ser o negro preguiçoso e irracional. É que termina dando crédito à preta velha que lhe contara a história, concluindo: "o negro é ainda o mais friorento de to

dos os *animais* pois que sempre a tremer e a bater o queixo, nunca acha sol ou fogo que o farte; e, enquanto ao sol e ao fogo ele se aquece, ou dorme ou cochila."

A versão do Oeste de Minas da mesma lenda, registrada na cartilha, conta-nos que, após o Criador ter-lhe dado a vida, o negro, vendo-se de cor tão diferente dos outros homens correu para um rio para se lavar. Para evitar que sua obra se modificasse, o Criador fez com que o rio secasse imediatamente, quando apenas o negro havia entrado na água e molhava as mãos para esfregá-las ao corpo. Por isto o negro só tem brancas a sola dos pés e a palma das mãos. Mais uma vez o negro é mostrado como ser inferior, envergonhado de sua cor. Ênfase maior sobre tais atributos negativos do negro está na terceira variante, do Nordeste de Minas, que considera ser o negro um produto do Diabo.

"Deus criou o homem e o Diabo, com inveja, quis também fazer uma criatura igual. Pegando num bocado de argila, soprou-o e apareceu um ser vivo e esperto, de cor negra e baça.

O Diabo coçou a orelha desgostoso com a criatura e, cheio de ira, deu-lhe um soco no nariz achatando-o. O moleque chorou muito e o Diabo, arrependido, acariciou-lhe a cabeça, daí nascendo o cabelo pixaim.

Como era muito feia a cor de sua criatura, o Diabo resolveu torná-la branca e levou-a ao riacho para lavá-la. Molhou-lhe a palma das mãos e a planta dos pés. A água fê-la gritar e fugir, tremendo de frio.

É por isso que o negro, além de ser muito friorento, tem brancas as palmas das mãos e a planta dos pés."³⁰

Na atividade "Discussão Dirigida" a autora confirma ser o negro alguém estigmatizado cuja condição econômica e sócio-cultural é mantida através dos tempos. Há um item que diz:

"- A luta da mulher negra na conquista social:

- . de escrava a mal-assalariada
- . da cozinha de sinhã à cozinha de "madame"
- . da senzala à favela
- . de ama de leite a mãe solteira"³¹

Há também uma atividade, estranhamente denominada estudo dirigido, de autoria da redatora, intitulado "'Não' Negro", onde

através de perguntas às quais a própria autora responde negativamente, toda a estigmatização do negro é revista e enfatizada.

"O Negro é feio? NÃO!"

"O Negro é preguiçoso? NÃO!"

"Todas as escolas brasileiras matriculam o negro? NÃO!"

"O negro é covarde? NÃO!"

"Eles tinham para onde ir? NÃO!"

"O negro é mau? NÃO!"

"A Igreja empenha-se em formar pastores negros? NÃO!"

"O talento se mede pela cor? NÃO!"

"A Lei Áurea foi uma lei de ouro? NÃO!"³²

Seguem-se histórias sobre negros, a primeira delas intitulada "Negro Pensa?" e, para terminar, sugere-se que sejam recitados poemas no auditório.

A subserviência, a alienação, a opressão surgem de forma muito clara na *Oração da Menina Preta* de Maria Célia Bueno, um dos poemas incluídos na cartilha.

A cor negra é novamente vista como uma aberração, com um marco de inferioridade

"Penso, senhor, que no meu primeiro dia
dispunha o meu Deus só de tinta preta
E assim me coloriu toda, inteira...
Ah! Senhor, que grande lapso!...
Escuridão é rejeição, Senhor
é cara virada
é porta fechada
é conversa apressada
é carícia negada
é ter de falar baixo para que outras vozes
sobressaíam
/.../
é ter de viver depressa para incomodar menos
/.../
Um dia eu me vou daqui, Senhor
e o que vos peço é que não se repita o
ato."³³

Acho que podemos fazer nossas as palavras de Rosemberg ao criticar o INL - Instituto Nacional do Livro:

"Se a veiculação de preconceitos é sempre inacreditável, ferindo o princípio constitucional fundamental, aqui torna-se peremptoriamente inadmissível por receber libelo de organismo oficial. E alguns dos textos vei-

culando discriminações raciais dentre as mais indignas foram encontrados em livros co-editados pelo INL."34

Resta-nos esperar que nossas crianças, oficialmente ensinadas a serem tão elitistas e discriminadoras em relação ao negro, encontrem referências na sociedade para aceitar como reais os signos veiculados por Ziraldo em sua obra aqui analisada.

NOTAS

1. Exemplares dessa cartilha foram distribuídos nas escolas estaduais e recolhidos pelo governo após reação de grupos ligados ao Movimento Negro.
2. MUNANGA, Kabengele. *Negritude - Usos e Sentidos*. São Paulo, Ática, 1986. p. 9.
3. ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura Infantil e Ideologia*. São Paulo, Global Editora, 1985. p. 84.
4. TEIXEIRA, Fausto. *Estudos de Folclore*. Belo Horizonte, Movimento Editorial Panorama, 1949. p. 52.
5. Idem, p. 53.
6. DELAZERI, Jaci José e Ada. *Saci Pererê*. Coleção Paraíso da Criança, Séries Brasileiras, Rio Grande do Sul, Edelbra Editora e Livraria Brasileira Ltda, s/d.
7. VERSIANI, Ivana. *Greve na Escola*. São Paulo, FTD, 1986. p. 14.
8. Idem, p. 7.
9. Idem, p. 13.
10. Idem, p. 11.
11. Idem, ibidem.
12. Idem, p. 15.
13. MUNANGA, K. Op. cit., p. 22-3.
14. ARAÚJO, Henry Corrêa. *Pivete*. Minas Gerais, Editora Comunicação, 1977. p. 5.

15. WALTY, Ivete e CAMPOS, M.H. Caminhando contra o vento, sem lenço sem documento. In: *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte, 10: 1983. p. 44.
16. MUNANGA, K. Op. cit., p. 23.
17. WALTY, I. e CAMPOS, M.H. Op. cit., p. 45.
18. ARAÚJO, H.C. Op. cit., p. 39.
19. ZIRALDO. *O Menino Marrom*. São Paulo, Melhoramento, 1986. p. 3-4.
20. ZIRALDO. Op. cit., p. 5-6.
21. Idem, p. 11.
22. Idem, p. 20.
23. Idem, p. 18.
24. Idem, p. 30.
25. MUNANGA, K. Op. cit., p. 14.
26. RODRIGUES, Terezinha Yone. *Negro que te quero negro*. Comissão Estadual de Moral e Civismo, Secretaria de Estado da Educação. Belo Horizonte, 1988. p. 1.
27. Idem, p. 2.
28. Idem, p. 7.
29. MUNANGA, K. Op. cit., p. 15.
30. RODRIGUES, T.Y. Op. cit., p. 9-10.
31. Idem, p. 14.
32. Idem, p. 37-9.
33. Idem, p. 47.
34. ROSEMBERG, F. Op. cit., p. 86.

CLÁUDIA VASCONCELOS* E GRAÇA PAULINO**

SAPOS E BODES NO APARTAMENTO

RESUMO

Evidenciação da defasagem entre o imaginário rural da literatura infantil brasileira e a vida urbana de seus leitores.

RESUME

Mise en évidence du décalage entre l'imaginaire rural de la littérature enfantine brésilienne et la vie urbaine de son public lecteur.

* Aluna da Faculdade de Letras da UFMG.

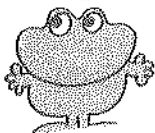
**Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.



Estória de uma vaquinha (Jayro José Xavier - Global), *A princesa e a abóbora* (Cora Rónai - Global), *O ritmo da centopéia* (Luis Pimentel - Global), *O sapo e sua banda* (Yone Rodrigues - Global), *Mêninos de roça, cantigas de roda* (Luis Pimentel - Global), *Oito Feliz* (Júlio Andrade - Global), *A história do urso* (Zezé Gonçalves - Global), *A história de Moranguinho* (Cristina Porto - Global), *Um passarinho cantou* (Maria Lúcia Codoy - Global), *A estrelinha mágica* (Maurício de Souza - Global), *Minhoca Feliz* (Allan Ahlberg - Global), *Mamãe Canguru* (Maurício de Souza - Global), *A vida do elefante Basílio* (Érico Veríssimo - Global), *A história do galo Marquês* (Ganymêdes José - Moderna), *O rapto da coroa* (Elenice Machado de Almeida - Moderna), *A Macaca Sofia* (Ganymêdes José - Moderna), *Juca Jabuti, Dona Leôncia e a Superonça* (Orígenes Lessa - Moderna), *Míma, a concinha perdida* (Jair Vitória - Moderna), *O dinossauro que fazia au-au* (Pedro Bandeira - Moderna), *Dartanham, um gato com gosto de pinto* (Joana Belarmino - Moderna), *A árvore que dava dinheiro* (Domingos Pellegrini - Moderna), *Saudade da vila* (Luis Galdino - Moderna), *O cavalo transparente* (Sylvia Orthof - FTD), *Carvalhosa Auau, Rodovalho Miau* (Carlos Queiroz Telles - FTD), *O ninho dos morcegos* (Carlos Queiroz Telles - FTD), *Sapo Cururinho da beira do rio* (Maria Magdalena Lana Gastelois - FTD), *Purutaco Tataco* (Marcelo Moreira - FTD), *Fogo no céu* (Mary França -

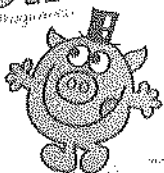
COAXITO

Uygar Hargreaves



POINCO

Uygar Hargreaves



TROMBÔNIO

Uygar Hargreaves



RUGÉRIO

Uygar Hargreaves



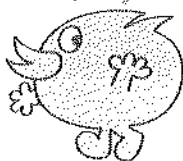
ESTÁLIO

Uygar Hargreaves



TIRIRI

Uygar Hargreaves



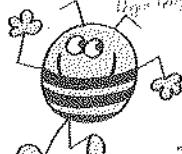
MIMIAU

Uygar Hargreaves



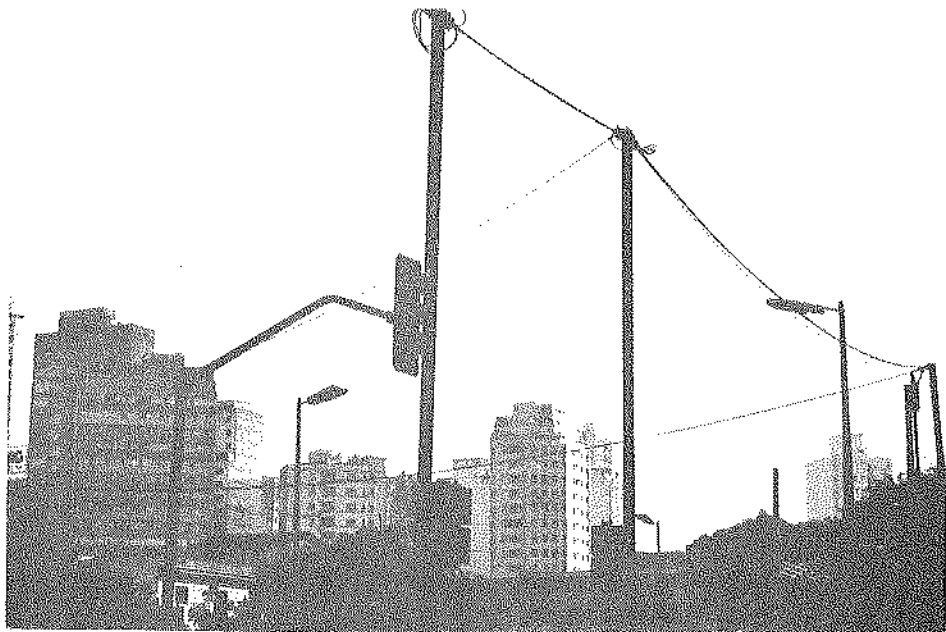
ZIZI

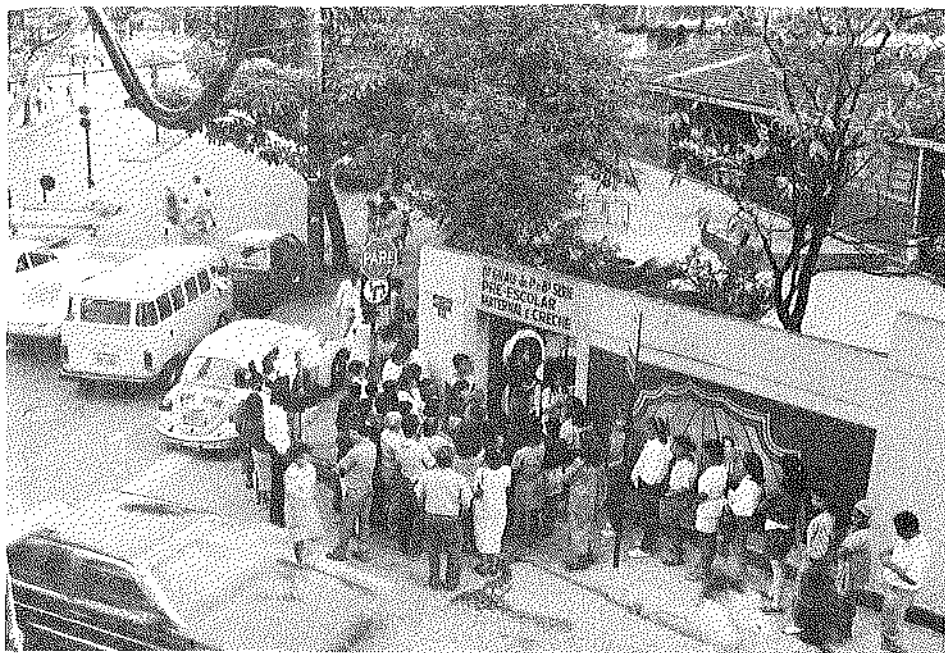
Uygar Hargreaves



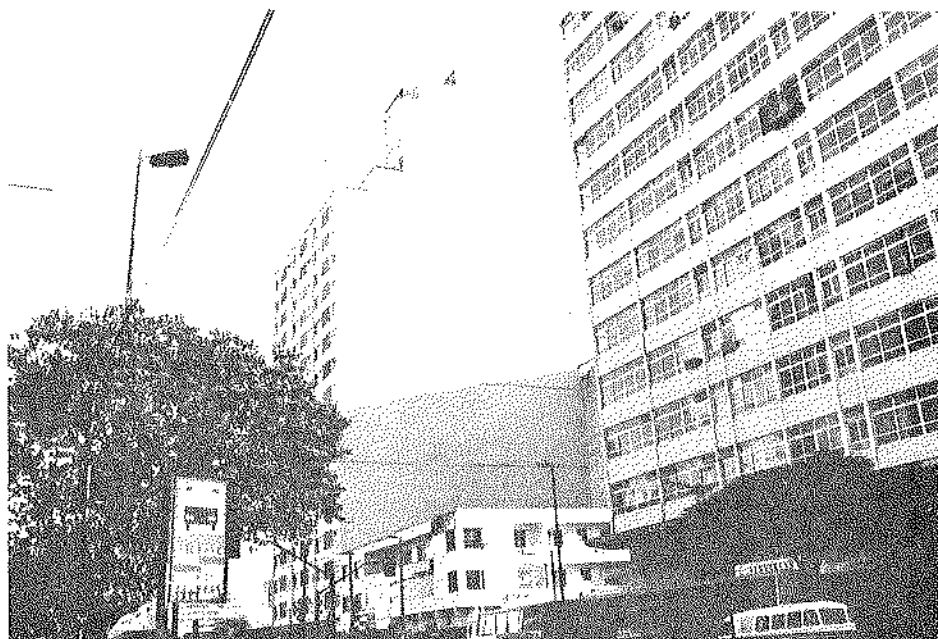
QUICO

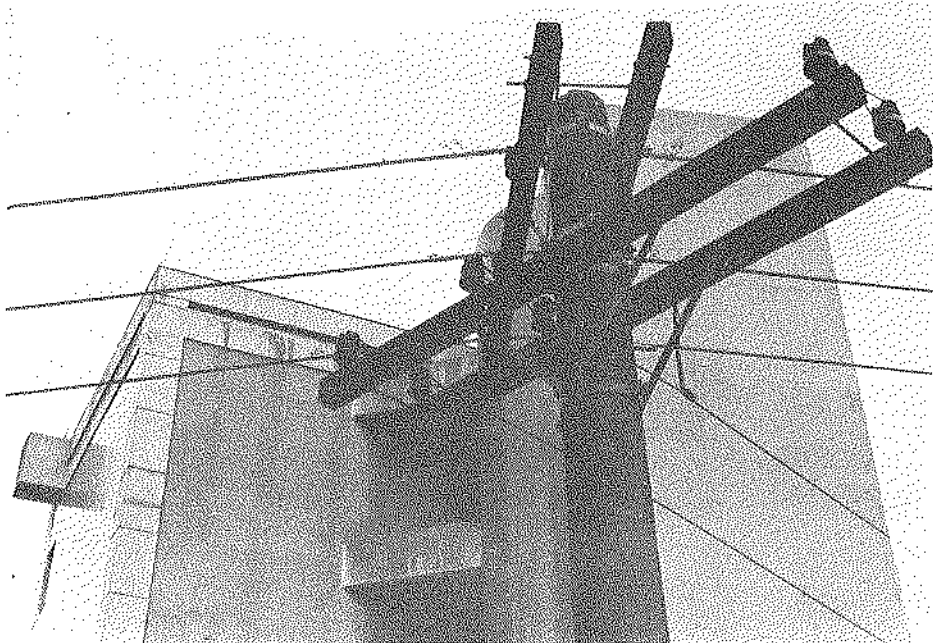
Uygar Hargreaves





Eliardo França - *Ática*), *O pato e o sapo* (Sonia Junqueira - *Ática*), *O macaco e a mola* (Sonia Junqueira - *Ática*), *O galo maluco* (Sonia Junqueira - *Ática*), *Zebrinha* (Anne Fronsacq - Gérard Franquin - *Ática*), *Aventuras de um macaco* (May D'Alençon - Kersti Chaplet - *Ática*), *O cavaleiro e o velho camelo* (A.P. Fournier, K. Chaplet - *Ática*), *O gato que pulava em sapato* (Fernanda Lopes Almeida - *Ática*), *O noivo da cutia* (Joel Rufino dos Santos - *Ática*), *O cachorro e a pulga* (Liliana Iacocca - *Ática*), *A vaca mimosa* (Sylvia Orthof - *Ática*), *As centopéias e os seus sapatinhos* (Sylvia Orthof - *Ática*), *Sadão, o dragão* (Hildebrando Pontes Neto - *Ática*), *De avestruz a zebra* (Maiti Frank Carril - *Ática*), *As pintas do preã* (Mary França/Eliardo França - *Ática*), *A boca do sapo* (Mary França/Eliardo França - *Ática*), *O caracol viajante* (Sônia Junqueira - *Ática*), *O gatinho perdido* (Natacha/Albertine Deletaille - *Ática*), *Siri Rafael* (Maria Luísa Penteado - *Ática*), *Maneco Caneço, chapêu de funil* (Luis Camargo - *Ática*), *O pato poliglota* (Ronaldo Simões Coelho - *Ática*), *O curió curioso*. (Málus - *Vigília*), *Curumim e Passarim* (Paula Régis Junqueira - *Vigília*), *A garça e o pavão* (Melado - *Vigília*), *Pipoca, o cabritinho travesso* (Elsa Beatriz - *Vigília*), *A fama do jabuti* (Vovê Felício - *Vigília*), *Asdrúbal, o pinto* (Málus - *Vigília*), *Pirilampo, o vaga-lume* (Málus - *Vigília*), *A onça e a coelha* (Melado - *Vigília*), *Os carneirinhos pretos* (Vovô Felício - *Vigília*),





O espelho do coelho (Máius - Vigília), *Lili, a borboleta* (Edna Perugine Nahum - Clássicos), *A fofoca de Biloça* (Edna Perugine Nahum - Clássica), *Os animais do sítio* (Lúcia Pimentel Góes - Clássica), *A vida no campo* (Neide S. de Mattos - Clássica), *A pulga e a doninha* (Ivan e Marcelo - Nova Fronteira), *Peixinho de asas* (Maria Alice Leuzinger - Nova Fronteira), *Cadeia de piolho* (Maria Lúcia Amaral - Nova Fronteira), *Faca sem ponta, galinha sem pã* (Ruth Rocha - Nova Fronteira), *O elefante tinha mal-criado* (Ana Maria Machado - Nova Fronteira), *Viva jacaré* (Coma Rónai - Nova Fronteira), *O bezerro de ouro* (José Louzeiro - Nova Fronteira), *A árvore que pensava* (Oswaldo França Junior - Nova Fronteira), *O temível Bicho Papão* (Sônia Robatto - Nova Fronteira), *No fundo do fundo-fundo lá vai o tatu* (Sylvia Orthof - Nova Fronteira), *O porcão malvado* (Allan Ahlberg - Global), *O aniversário do urso* (Allan Ahlberg - Global), *Um amor de ratinho* (Maurício de Souza - Global), *Sapo, Sarampo, Sarampeca* (Edgar José Romanelli - Global), *Tônico, o bode diferente* (Solange A. Fonseca Gontijo - Miguilim), *As patas da vaca* (Bartolomeu Campos Queirós - Miguilim), *A formiga Saúba* (Carlos Cordeiro - Miguilim), *O gato Xadrez* (Francisco Aurélio Ribeiro - Miguilim), *Matilde, a galinha de circo* (Ruth Hurlimann - Melhoramentos), *Carmelo, o caramujo* (Olga Prosenc - Melhoramentos), *O jabuti e a flauta* (Franer - Melhoramentos), *O macaquinho desobediente* (Elos Sand - Melhoramentos).

O Bichinho da Mesa



O PINTINHO CAECULDO



NA ROCA!



O gato
do mato
e o cachorro
do morro



A GALINHA
MIRY IGANA A
FLABESTURAN A
CHOCA





A predominância da temática ruralista, com seus motivos e assentamentos referenciais - bichinhos, florestas, feras, flores, campos, costumes campestres, etc - caracteriza a literatura infantil brasileira, a par de uma literatura para adultos em que isso cheira (fede?) a séculos passados. No caso, caberia, no mínimo, uma pergunta: por que essa diferença?

A maioria dos leitores, crianças ou adultos, vivem num mesmo contexto urbano, em médias ou grandes cidades brasileiras, cheias de apartamentos e casas onde não cabem sapos, bodes, raposas, vacas ou jibóias.

A preocupação ecológica poderia justificar a conduta naturalista de tantos escritores e editores: afinal, é de menino que se conserva o pepino. Mas os livros não mostram isso. Em sua maior parte, as tramas mais inverossímeis ocorrem em sítios formosos e fáceis.

Evidentemente, a literatura não tem de refletir a realidade acanhada do cotidiano: trata-se de sobrevoá-la "com as asas da imaginação". O problema é que estas asas têm sido sempre de pássaros ou borboletas. As asas delta voam fora das histórias que as crianças brasileiras lêem, embora seu vôo livre e humano também merecesse literatura.

Talvez em nome de uma nostalgia rural, misturada a velhas e nobres histórias contadas pelas avós, os autores de literatura infantil queiram ignorar os conflitos e as maravilhas que crianças de jaquetas jeans vivem pelos elevadores, metrô, zoológicos, viadutos, arranha-céus, avenidas, praças, ônibus, automóveis, consultórios médicos, cursos de judô, shopping-centers...

LUIZ CLÁUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA*

UMA LITERATURA EM BUSCA DE UM AUTOR

RESUMO

O texto procura defender o aumento da criatividade nas escolas, tanto como forma de ampliar o número de autores de literatura infanto-juvenil, propriamente ditos, quanto como estratégia de luta contra o lugar comum e a estereotipia da literatura feita por adultos para as crianças.

RESUME

Le texte cherche defendre l'augment de la créativité dans les écoles, tantôt comme forme d'amplifier le nombre d'auteurs de littérature infantile et juvénile, proprement dites, tantôt comme stratégie de lutte contre le lieu commun et la stéréotypie de la littérature faite par les adultes pour les enfants.

* PROFESSOR DE TEORIA DA LITERATURA DA FACULDADE DE LETRAS - UFMG

Quando eu estava no grupo escolar, certa vez apareceu por lá um senhor bastante simpático, que nos fez rir à vontade: era Malba Tahan, difundindo seu livro *O homem que calculava*, ainda hoje uma leitura agradável. Foi a primeira vez que tive contato com um autor, essa entidade mitológica que só comparecia na capa dos livros, em uma ou outra introdução, de vez em quando, em livros proibidos - até hoje não sei a razão - como *A vida errante de Jack London*, cuja leitura fiz escondido. Até hoje, quando encontro um autor em carne e osso, tenho por ele o respeito que se tem por uma entidade, meio sagrada e inacessível, subitamente posta entre pobres mortais. É com o maior respeito que me aproximo e o contemplo, não me atrevendo a dirigir-lhe algumas palavras. Foi o que me aconteceu ao ser apresentado à romancista Nélida Piñon, cujos romances já conhecia de longa data, pela Profa. Maria Luíza Ramos, numa reunião em casa desta: cumprimentei-a e fui conversar com meus iguais. Como se ela não o fosse, é claro. Por outro lado, tenho a máxima reserva em mostrar a alguém os meus escritos, aprendiz de poeta que sou, receoso de ir de encontro a alguma crítica desfavorável e principalmente, por não acreditar que eu também possa vir a ser essa entidade misteriosa chamada autor.

Todo esse preâmbulo se deve à questão da literatura infanto-juvenil. Qual a razão dessa faixa etária ficar eternamente dependente de uma literatura escrita para ela por adultos, seres desconhecidos que, só por abstração estatística conhecem seus leitores, sendo eles próprios, abstrações? Por que os nossos alunos, crianças e adolescentes, não podem criar, fazer circular e consumir os próprios textos? "Cui prodest?" Latinamente,

poderíamos indagar: a quem interessa esse estado de coisas? Ao professor, aos pais, aos autores, aos editores, aos educadores de um modo geral, aos próprios alunos? Os nossos alunos, em todos os níveis, têm condições de dizer alguma coisa e de produzir textos, ainda que alguns, pela idade, não saibam escrever e necessitem de um escriba ao lado, pais ou professor. Talvez não fosse muito fora de propósito lembrar aqui a história de um de sencontro/reencontro amoroso contada por um bebê alemão e registrado por um psicanalista famoso com o título de *O jogo do fant-da*. Além, naturalmente, do interesse demonstrado por Guimarães Rosa e Pedro Bloch pela criatividade infantil. Portanto, se nos alunos sabem algo mais além do balbúcio de algumas sílabas, creio que eles têm condições de nos dizer, e a seus pares, coisas que realmente são interessantes e importantes para eles.

Dada a escassez de livros infanto-juvenis no mercado, até bem pouco tempo atrás, é louvável que as editoras, com seu admirável tino comercial e empresarial, hajam percebido e preenchido essa lacuna. De repente, o mercado foi ocupado por milhares de exemplares, por algumas editoras, por um canal de televisão e por uma indústria química, sem cujo financiamento talvez não houvesse tantos exemplares na praça. Onde havia falta passou a haver excesso. O que, ao contrário do que dizem os pessimistas, é altamente positivo. É melhor não ter lugar para guardar o alimento produzido que ter muito espaço e nenhum alimento. Aumentam os livros, aumentam as editoras, aumenta o dinheiro circulante, aumentam os ilustradores, o pessoal técnico, aumentam os autores, aumenta o consumo e o público consumidor. Parabéns! Mas, uma pergunta: aumentou o número de alunos que, estimulados por esse crescimento geral, por essa criatividade desenfreada, passaram a ser, eles também, autores? Ou será que dentro dessa estratégia desenvolvimentista o incentivo da criatividade entre o público leitor não é prioritário?

Num trabalho de pesquisa e análise muitíssimo bem feito¹, uma pesquisadora paulista mostrou que, de 1.500 redações de vestibulandos da USP, em 1978, apenas quatro (04) poderiam ser consideradas integralmente criativas. E essas quatro se enquadravam dentro de um total de 40, apenas parcialmente criativas. As demais redações padeciam de defeitos como: falta de coesão (frãsica e interfrástica, contradições lógicas, paralogismos, incompletude verbal), uso de clichês e falta de correspondência entre

o tema proposto e o texto criado. Tudo isso vem demonstrar o seguinte: em toda a sua vida escolar esses alunos foram solicitados a não se comportarem como autores. Não que não tenham feito redações, ao contrário. Devem ter feito centenas e centenas delas. Apenas fizeram-nas como alunos e não como autores. E a diferença é fundamental.

Escrever como aluno é escrever para não ser lido, para não ser publicado, para não ter prazer. É, no máximo, para ter a redação devolvida, coberta de sinais indicadores de erros que atestam a incapacidade do aluno em usar o dialeto padrão da língua. É escrever sobre temas banais, como "minhas férias", "gota d'água" ou "volta às aulas" que, pasmem todos, são temas dados até hoje. É escrever dentro de critérios de clareza e objetividade, de padrões de correção², nem sempre muito precisos, os vários tipos de redação técnica ou científica, também nem sempre ensinados com clareza e objetividade nas escolas³. Há anos e anos professores de várias disciplinas pedem aos alunos que façam resumos e esquemas sem que se saiba, exatamente, o que é ou o que distingue um resumo de um esquema. Escrever como aluno é deixar de registrar o que efetivamente se pensa ou sente para dizer a linguagem do professor: é deixar de criar.

Por não saberem coletar dados e fichá-los, por não saberem resumir ou esquematizar um texto informativo, por não organizarem suas idéias, por lhes ser negado o direito a expressá-las toda vez que entram em contraste com as do professor, por serem treinados a repetir fórmulas, tanto as de química quanto as de gramática ou as de "como fazer uma boa redação", os nossos alunos não criam. Para os professores, alunos não têm ou não podem ter idéias próprias. Se não têm, não sabem, não podem e não precisam expressá-las. Onde se conclui que o bom aluno, como o bom índio, está calado ou morto. Só abre a boca para dizer o que o professor quer que ele diga, de preferência como o professor diria. Por isso, há tão poucos alunos que sejam capazes de escrever uma redação, um poema, uma monografia, mesmo na universidade, de forma criativa ou, pelo menos, no caso desta última, com um mínimo de correção linguística e científica.

Escrever como autor, por outro lado, é escrever para seus iguais, para ser efetivamente lido e criticado - e não apenas avaliado -, é escrever para dizer algo importante, algo por que se torne responsável, é escrever tentando obter uma eficácia

maior para conquistar o leitor. Escrever como autor é, em suma, ser criador: trabalhar o misterioso caminho das palavras, perder-se e encontrar-se nele, mudá-lo ou conservá-lo, dar voltas, ir e vir. Por que criar, em literatura, ser um autor, tudo isso significa experimentar.

Experiências nem sempre dão certo pela primeira vez: às vezes explodem. Mas são sempre criativas e sempre ensinam algo. Experimentar quer dizer ir por conta própria, aventurar-se, esquecer as fórmulas, as receitas, os manuais, as gramáticas e as regras. Experimentar é algo alquímico: é misturar substâncias que nunca se tocaram, palavras que nunca se falaram, é obter criaturas fabulosas, quimeras incríveis, cheiros, cores e formas jamais vistos ou pressentidos. É preciso experimentar a linguagem como se ela fosse um papagaio que, no ar, preso à frágil ponta de um cordel, traçasse e refizesse desenhos inesperados e sempre novos. E agora mesmo, enquanto escrevo, alguém no prédio vizinho deixa sair pela janela um pedaço de papel amarrado a um cordão, que gira em redemoinho e brilha ao sol: é uma tentativa de criar algo além do concreto e do vidro, gramáticas rígidas de um estilo de vida.

Ainda que nossos educadores e todo o sistema estejam banindo os autores e criadores para suas ilhas, é possível dar aos nossos alunos a oportunidade de serem autores. Na medida em que o forem, estarão contribuindo positivamente, em grau muitíssimo elevado, para a ampliação do consumo e para a melhoria da qualidade da literatura oficializada, já absorvida pelo sistema, dentro de um circuito padronizado - e que tende para a estereotípia - de produção-divulgação-consumo de literatura infanto-juvenil. É preciso que haja mais grafiteiros e mais literatura marginal, o que a escola pode favorecer. Quanto mais houver, maior será a higiene do sistema e maior a garantia que teremos de que, de quando em quando, haverá uma sacudidela no "status quo", haverá algo de louco, de diluidor, de criativo e de antropofágico no ar. Ou como dirir Drummond, de eterno.

NOTAS

1. ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Crise na linguagem: a redação no vestibular*. São Paulo, Mestre Jou, 1981. p. 246.

"No que se refere à linguagem considerada *criativa*, conforme os critérios explicitados, foi registrado um número *reduzidíssimo* com presença de achados formais, de originalidade, de surpresa e/ou suspense, seja no plano *frástico/interfrástico*, seja no plano textual. Ao todo, obtivemos 40 textos *onde* foram constatadas tais qualidades, sendo que, dentre os 40 casos, em 36 deles, a originalidade, a criatividade limitou-se ao plano *frástico/interfrástico*. Apenas 4 textos, em 1.500 analisados, mostraram-se integralmente originais e *criativos*. Esse registro de 40 casos correspondeu a um índice baixíssimo dentro da amostra, a saber, 2,7% do total." (grifo mantido)

2. AFONSECA, Elísia Terezinha Melgaço. *Redação: fundamentos, tipos e processos, sugestões de atividades*. Belo Horizonte, Consultoria Técnica Educacional, 1984. p. 9-15.

Caberia uma análise dos dois primeiros capítulos do opúsculo supra-citado, em que há uma preocupação excessiva com a normatização da redação, especificamente da redação 'oficial' e onde se colocam objetivos e processos ideais e abstratos. Por exemplo: "Criar oportunidade para construir o impulso real de comunicação, despertando motivos suficientes e profundos que conduzam o aluno a querer escrever suas idéias." (p. 9) Nada mais impalpável.

No segundo capítulo, "tipos e processos", a autora escreve dezesseis vezes a palavra "clara", só ou combinada com "precisa", "sintética", "concreta", "objetiva", "informal", "original", "cordial", "simples", como uma das qualidades do que chama de redação prática: cartas, atas, ofícios, etc. Ao que chama de redação criadora dedica 35 linhas para definir e citar os tipos...

3. Deve haver espaço para que o aluno aprenda a escrever dentro dos padrões oficiais, usando a variante padrão da língua com coerência e objetividade. Nesse sentido é louvável e exemplar o livro *Técnica de Redação*, de Magda Becker e Edson N.

Campos. Por outro lado, é também louvável e exemplar a experiência levada a cabo por Eglê Franchi, descrita em seu livro *A redação na escola*, de estimular a criatividade de seus alunos na variante da língua usada por eles para, gradativamente, levá-los à expressão também na variante padrão.

4. FRANCHI, Eglê. *A redação na escola*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
5. SOARES, Magda Becker e CAMPOS, Edson N. *Técnica de redação*. Rio, Ao Livro Técnico, 1982.

O SOFÁ ESTAMPADO - UMA FÁBULA MODERNA

RESUMO

O trabalho visa a analisar a estrutura fragmentada da novela de Lygia Bojunga Nunes, *O sofá estampado*, bem como os valores literários, éticos e/ou ideológicos que configuram o texto.

RESUME

Ce travail se propose d'analyser la structure fragmentée du texte de Lygia Bojunga Nunes, *O sofá estampado*, ainsi que les valeurs littéraires, éthiques et/ou idéologiques qui construisent le texte même.

* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

"... o relacionamento entre o Escritor (genuíno) e o Leitor (genuíno) está carregado de magia. É impressionante a química que se processa entre um e outro, produzida por aqueles sinais fabulosos: as letras. /.../ é um relacionamento para ser aprofundado à distância (do Autor) e, sobretudo, para ser feito através de um mensageiro: o personagem criado."

(Lygia Bojunga Nunes em entrevista dada a Laura Sandroni, *De Lobato a Bojunga*. R.J., Agir, 1987. p. 173)

É essa, sem dúvida, a força energética que, nos livros de Lygia Bojunga Nunes, cria aquela atmosfera mágica que envolve e arrasta o leitor, desde as primeiras linhas. Escritora em contínuo processo de aperfeiçoamento estilístico/cultural, Lygia encontra um de seus mais altos momentos de criação na saborosa novela, *O Sofá Estampado*¹. Verdadeira e contundente sátira à nossa atual Sociedade-de-Consumo-e-Lucro, e através da mesma linguagem oralizante/culta, sugestiva, ágil e descontraída que Lygia vem utilizando desde seu primeiro livro (e aperfeiçoando de título para título...), conta-nos a comovente/grotesca estória de amor do tatu Vitor pela gata angorã, Dalva.

Destinada ao público juvenil, este *O Sofá Estampado* é desses livros que "agarram" também (e muito!) o leitor considerado "adulto"... e, sem dúvida, pelo encanto imediato com que a linguagem ficcional criada nos envolve. Nela se integram todas as conquistas técnicas das vanguardas deste século e também os "desvios da norma lingüística" que cada vez mais vêm-se incorporando à maneira de falar e de escrever a língua portuguesa no Brasil. O parágrafo que abre o livro ilustra bem o que afirmamos:

Teve gente que achou esquisitíssimo uma gata angorã namorar um tatu, e os dois ficam assim tanto tempo num sofá estampado, ainda mais com a tevê ligada.

- Pensando bem, tem coisa muito mais esquisita. Foi o que a Dona-de-Casa falou quando começaram a comentar o caso... E botou uma pedra no assunto. E não quis saber de fofoca. E achou melhor não contar pra ninguém o choque que ela tinha tido quando...

Como vemos, aí estão *desvios de norma* (o uso do TER por HAVER; do PRA por PARA) e construções rejeitadas pela norma culta (a seqüência de coordenadas aditivas, com a reiteração E... E... E...), que a autora explora com muita habilidade, imprimindo *vacuidade oral* ao texto escrito. Aliás, como já tivemos ensejo de dizer em outras ocasiões, um dos pontos altos do estilo criada por Lygia Bojunga Nunes está na exploração inteligente da oralidade da linguagem familiar ou da popular, conduzida por um excelente domínio da língua culta. Note-se, ainda, que essa *oralidade* vai influir na própria natureza do registro narrativo, uma vez que a "voz narradora" interfere familiarmente na seqüência novelesca, com um *ã vontade* bem distante das "normas" tradicionais. Leia-se, por exemplo, o que se segue ao fragmento acima registrado, quando a "voz narradora" fala do choque que a "Dona-de-Casa" levou ao conhecer o namorado de sua gata.

Que choque! É claro que ela queria pra Dalva um namorado bem angorã, mas já que a Dalva não queria, pelo menos ela queria pra Dalva um namorado assim... sabe como é que é, não é? assim... como é mesmo que ela ia explicar?... assim, feito, ah, ela não sabia explicar direito, mas um bicho diferente do Vitor. Não era por causa do focinho comprido, não, de jeito nenhum. Nem por causa da carapaça. Ela não usava vestido? a Dalva não usava pêlo? então? por que que o Vitor não podia usar carapaça? Claro que podia, ué, cada um usa o que quer e pronto.

E a "fala" (que é de uma 3a. pessoa-narradora) continua: expondo fatos, comentando pensamentos da Dona-de-Casa, justificando-os, respondendo a possíveis opiniões do leitor, etc., numa atitude de tal maneira familiar e próxima de quem lê, que o texto resultante parece ter fixado "conversas cruzadas" numa reunião, onde várias pessoas falam ao mesmo tempo. Daí as frases

interrogativas, as reticências, os pensamentos interrompidos, as interpelações ao possível interlocutor, etc., características da *fala* (e não da *escrita*).

No parágrafo inicial, transcrito acima, temos como índice de *técnica moderna* a entrada abrupta no argumento, sem nenhuma preparação explicativa, acerca de quem eram a "gata angorã" ou o "tatu", ou de como começaram a namorar. A narrativa se abre com essa "situação" já em processo ("ficaram assim tanto tempo num..."). Note-se, ainda, a objetividade que, apesar da fragmentação, predomina em toda a narrativa: nesse primeiro parágrafo já se revela o "motivo" principal da trama (o namoro do tatu e da gata); o *espaço* privilegiado, onde se vão desenvolver as relações amorosas (num sofá estampado) e o *obstáculo* maior a essas relações (tevé ligada).

Novamente, a estrutura que serve de base à montagem dos episódios é a *fragmentação* (a estrutura característica dos demais livros da autora). Porém, (ao contrário do que acontece em *Angélica*, por exemplo, onde a fragmentação predomina pela *ausência de um centro* e assim prejudicando a apreensão global dos acontecimentos), aqui a autora consegue estabelecer a unidade narrativa, dando organicidade interna aos fatos, a partir do *eixo dramático* constituído pelo tatu Vitor, com suas fobias, timidez, sonhos, generosidades, amor e frustrações... e acima de tudo, sua aprendizagem da vida.

Tal como os demais livros de Lygia Bojunga, este *O Sofá Estampado* pode ser incluído entre os "romances de aprendizagem" de que a literatura para crianças, jovens e adultos é fértil. Na verdade, não podemos escapar da grande "lei da vida": aprender, aprender, conhecer, saber... impulsos esses que começam com o nascimento do nenê e só terminam com o último ato de viver, - o de nossa passagem deste plano para o outro (para aquele que, apesar de todo o conhecimento conquistado pelo homem, continua a ser um Mistério...).

É, pois, no encaicho de compreender o mundo, a vida, os outros, a tarefa de cada um e a morte (não como cessação de vida, mas como transformação)... que se vão desenvolvendo os múltiplos episódios desta recente fábula/farsa de Lygia Bojunga Nunes.

Quanto ao tratamento de "fábula", dispensado aos animais, neste *O Sofá Estampado*, já se apresenta mais seguro. Na transfi

guração simbólica, não confunde aspectos da humanidade a ser representada e as peculiaridades dos animais escolhidos para representá-la, como aconteceu em *Angélica*. Nesta nova fábula, já não encontramos os equívocos da identificação animal/homem que é uma das fraquezas literárias daquele livro. Uma análise comparativa entre as duas obras provaria isso com facilidade.

Quando à análise dos valores literários, éticos e/ou ideológicos que servem de lastro a este *O Sofã Estampado* e fazem dele outra grande criação literária da autora, nos limitaremos ao registro de certos tópicos:

1. Quanto à natureza da fábula que dá corpo à intenção ideológica do texto (e que já foi usada pela autora em *Os Colegas* e *Angélica*), continua apresentando as mesmas características de modernidade, bem diferentes da tradicional. Identifica-se cada vez mais com o processo do Realismo Mágico, tão em voga atualmente, e que entre nós foi criado, na literatura adulta, nos anos 40, por Murilo Rubião (leiam-se, dele, os contos "Os Dragões", "Teleco, o Coelhoinho", "Alfredo"...); e também adotada, a partir de 1959, por José J. Veiga (v. *Os Cavalinhos do Platiplanto*). Tendência que desemboca nos domínios do "realismo absurdo" e cuja identificação, aqui feita, com a produção de Lygia Bojunga, não indica, de forma alguma, uma identificação de consciência-de-mundo (obviamente, bastante distintas da que alicerça a literatura infantil/juvenil). Nos autores citados, a cosmovisão é de raiz trágica (denuncia um Mal inevitável e insolúvel a ameaçar eternamente o Homem). Em Lygia Bojunga, a consciência-de-mundo é de raiz crítica (denuncia "erros" perfeitamente evitáveis, se os valores a serem propostos como objetivo aos homens, forem outros). Em outros termos, na linha dos escritores citados, a gênese da tragédia humana está na própria condição humana, - na Lygia e em outros autores da mesma linha, tal gênese está na Sociedade: a primeira, portanto, é imutável; a segunda, é passível de mudança, desde que se alterem os dados do Sistema.

Quanto à natureza da nova fábula, note-se que se identifica com o mundo do Realismo Mágico ou Absurdo, pela naturalidade de convívio entre animais e homens; a mesma ausência de espanto diante do "absurdo" de certas situações... mostrando, em última análise, que diante de um mundo, como o atual, que ultrapassa totalmente nossa capacidade de compreensão, tudo passa a ser

possível de acontecer...). Essa naturalidade diante do "impossível" faz com que o universo se apresente aos leitores, como um campo em total disponibilidade para *ser* o que dele quiseram *fazer*. Sem limites, sem fronteiras, nele todas as atuais relações entre seres e coisas poderão ser mudadas, desde que se mudem as "regras do jogo"... E para isso, a literatura sintonizada com os novos valores é o melhor instrumento de orientação...

2. Quanto às críticas ao sistema vigente, mas já superado pelas novas idéias, temos a repetição do que já foi denunciado nos livros anteriores.

a. *Reação contra a educação dogmática e autoritária exercida pela Sociedade e pela Família tradicionais.* (Entre os signos dessa reação, está o "engasgo" de Vitor e seu impulso de "cavar", - tão inteligentemente explorados pela escritora. E está também sua resistência passiva, e depois ativa, ao "projeto de vida" que o pai tenta lhe impor).

b. *Visão negativa da Escola.* Lygia Bojunga volta a insistir no desvalor ou negatividade da Escola, como influência prejudicial sobre o aluno. Como já dissemos antes, esse enfoque radical no desvalor da Escola resulta um mal para a consciência-de-mundo do jovem leitor, pois leva-o a identificar uma *escola degradada* (por inadequação aos ideais que devem ser dinamizados hoje) com a *Escola como Ideal*, que deve ser almejado pelas crianças... É um difícil problema que está a exigir da escritora, urgentemente, uma nova solução literária...

c. *Denúncia da passividade ou robotização que ameaçam a humanidade em geral,* pelo poder sugestivo dos "meios de comunicação de massa" (principalmente o da Televisão), manipulados pelos interesses da Sociedade-de-Consumo-e-Lucro que comanda todo o mundo civilizado. Monopolizando totalmente a atenção e o interesse dos espectadores, anulam por completo sua *liberdade de pensar livremente, de ser, fazer ou estar-no-mundo.* (Denúncia metafórica, esplendidamente, na absurda atitude da "gata angorã, Dalva", premiada e endeusada como uma grande heroína; e que, afinal, não passa de uma triste prisioneira do vídeo. Através dessa situação risível e absurda, a autora denuncia a melancólica

degradação dos altos valores em nosso mundo de aparências e falsidades luminosas).

3. Quanto aos *sentimentos degradados* que, infelizmente, continuam prevalecendo neste nosso mundo que se desmorona, a autora insiste no *individualismo egoísta* que fecha cada um em si mesmo e o torna surdo para a verdade ou as necessidades do *outro*.

4. Como antítese desse egoísmo individualista, surge uma personagem nova no universo ficcional da autora: o *indivíduo engajado na luta político-social*, em seu sentido mais amplo de *participação plena no processo cultural da Sociedade*. Redimindo os adultos, em relação à visão negativa através da qual, via de regra, os enfoca, Lygia corporifica essa nova personagem positiva, na "avó de Vitor". Escolha sobremaneira feliz, pois abre o espaço da ação a uma *mulher* que, ao mesmo tempo, representa uma *classe* marginalizada na Sociedade, a *dos velhos*.

Um dos grandes achados deste *O Sofá Estampado* é, a nosso ver, a presença da "Vó do Vitor". Uma personalidade dinâmica que rompe totalmente com o estereótipo (social e literário) da "avó ideal": aquela criatura maternal, receptiva, parada no tempo... fixada para sempre num espaço familiar amoroso, sempre pronta a servir de refúgio, defesa, apoio... A *nova avó* é o inverso da imobilidade antiga: é instável, vive em contínua mobilidade...

Desde pequena ela tinha mania de viajar; queria por força conhecer o mundo. E queria conhecer tudo de tatu: como é que eles eram antigamente, o que que eles comiam, onde é que tinha vivido o primeiro tatu.

Foi ser bandeirante, excursionista, bol-sista. Só pra viver pra baixo e pra cima. Voltava pra casa com um monte de histórias pra contar. Estudou arqueologia; viajava cada vez pra mais longe, fazendo escavação, pra ver se descobria placa ou unha ou qualquer coisa de tatu de antigamente; um dia casou com o Arquimedes, que era um tatu arqueólogo também. (p. 49)

Aí temos a nova mulher. A que abandona a segurança das quatro paredes do lar e se lança pelos caminhos do mundo (e da Sociedade) tentando participar ativamente da vida-em-processo. E

a autora, bem consciente da principal consequência negativa dessa alteração de comportamento (que se liga à ausência da mulher no lar, onde, dentro do sistema tradicional que ainda é o nosso, ela é tão necessária...), mostra uma nova faceta do problema: o exemplo ou a *inspiração de seguir um ideal na vida*, que ela transmite ao neto.

E mais. A narrativa nos mostra que, apesar de sua ausência física, a "Vó de Vitor" é a presença mais atuante no espírito do neto, no sentido de despertar suas potencialidades latentes. A lembrança da avó é, nele, um surdo mas contínuo apelo a algo muito positivo. Inclusive, a *morte da avó*, longe de resultar em vazio doloroso ou ausência negativa, transforma-se em impulso para a vida. É o que fica claro para o leitor, no momento em que Vitor reencontra a "maleta" perdida. Dentro da trama novelesca ou fabular, a "maleta" da avó assume a função de símbolo de uma vida criadora, engajada na Aventura de Viver descobrindo... (Note-se que a *maleta* ou *mala* ou *bolsa* assumem, nos livros de Lygia Bojunga, a função de símbolo de vida criativa). Para o Vitor foi como se a própria avó tivesse voltado.

O Vitor ficou muito tempo lendo devagar - bem pensado o diário da Vó e tudo que é anotação que ela tinha feito. Examinou as idéias que a Vó curti; as coisas que ela tinha descoberto como arqueóloga e ele nem sabia. Aos poucos, devagarinho, *foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado.* (p. 148) (grifos nossos)

O novo apelo de vida não é como o antigo, - voltar para casa e ali permanecer seguro e imóvel para o resto dos dias... mas, sim, enfrentar o mundo lá fora. E é animador que seja uma "avó" que transmita essa grande mensagem. Ao que parece, o equilíbrio entre jovens e velhos está em vias de se refazer... por que a distância entre uns e outros começa a diminuir. Sinais da evolução-em-processo.

Concluindo: *O Solã Estampado* de Lygia Bojunga Nunes é das obras plenamente sintonizadas com o momento atual, seja no plano do fazer literário, seja no plano ético e/ou ideológico. É livro passível de mil leituras, pois sua simbologia é aberta. Obviamente, não se limita ao que acima tentamos interpretar...

E há nele muitos aspectos mais a serem analisados, mas que levariam muito longe esta leitura introdutória...

E finalmente destaque-se o enriquecimento desse universo de fábula, resultante dos pitorescos e inteligentes desenhos de Elvira Vigna, - artista plástica de grande sensibilidade e imaginação criadora que vem contribuindo para o alto nível estético da produção brasileira, nesta importante área que é a da Literatura Infantil/Juvenil.

NOTA

1. Publicado em 82, *O Solã Estampado* completou o "conjunto de obra" que, no Exterior, deu à autora a alta consagração do Prêmio Internacional Hans Christian Andersen - 82 e, no Brasil, o Grande Prêmio da Crítica 82, área de Literatura Juvenil, concedido pela APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte; para além de inúmeras outras distinções.

A MÚSICA PRODUZIDA PELA CRIANÇA

RESUMO

Reflexão sobre a importância das criações musicais infantis, a partir de exemplos de músicas e letras compostas por crianças.

RESUME

Réflexion sur l'importance des créations musicales enfantines, à partir d'un échantillon de chansons et paroles composées par des enfants.

* Músico e professor de iniciação musical.

Examinando-se a produção musical em quase todas as culturas, tende-se a considerar a música como uma produção exclusiva do adulto. Entretanto, a criação musical infantil é tão freqüente quanto, senão maior, do que a do adulto, tendo em vista que a criatividade, de uma forma geral, é um fator natural e espontâneo na infância, enquanto que, entre os adultos, ela se restringe a um grupo privilegiado. Porém, a criação musical infantil é destinada ao esquecimento, pois pouco significa para uma sociedade que orienta a criança segundo sua cultura - seus valores ideológicos, sua crença e dogma - tirando-lhe a oportunidade de expressar-se espontânea e originalmente.

Tanto no desenho, quanto na pintura, na modelagem em argila, na dança ou na música, a criança se expressa de várias maneiras, não havendo uma lei que determine aspectos diversos, como padrões estéticos ou mesmo regras gramaticais de uma determinada forma de expressão. A criança transforma simplesmente, da maneira mais direta, o seu ser em atitudes. Ela aprende consigo, vivendo a si própria, reexperimentando e redescobrimo constantemente o mundo em volta.

Segundo Philippe Ariès, até por volta do século XII a arte medieval desconhecia a infância ou não se dignava a representá-la. Provavelmente, não por falta de habilidade e sim porque não houvesse lugar para a criança nesse mundo¹. Não são poucos os exemplos de pinturas representando crianças, em que o artista as reproduz como verdadeiros adultos, porém numa escala menor.

Somente no começo deste século, com a ajuda da psicologia, da psicanálise e de outras formas de estudo do comportamento e da psique humana, se deu valor à particular representação da rea

lidade pela criança através do desenho, como por exemplo, nos trabalhos de G. H. Luquet. A partir daí, o interesse pelo assunto foi crescendo e hoje são muitos os estudos existentes a esse respeito. Uma vez constatados os benefícios que uma criança pode ter quando incentivada a desenhar - sabe-se por exemplo que se aprende a ler e a escrever mais cedo e eficientemente quando se desenha - essa forma de expressão tem sido mais valorizada tanto no ambiente familiar quanto na escola. O reconhecimento do adulto fez com que o desenho atingisse níveis de grande importância na vida psicológica da criança. Também a pintura, a litografia e a modelagem em argila começaram a ser estudadas, mas outras formas de expressão não mereceram a mesma atenção, havendo sobre elas poucos estudos que sejam relevantes e contribuam para ampliar não só o aprendizado como também o desenvolvimento criativo da criança, permitindo-lhe, como no caso do desenho, suas próprias descobertas.

Este é o caso da música e da dança. Em ambas é comum que adultos *ensinem* às crianças o que elas devem fazer, pois o que fazem espontaneamente é visto como demasiado "aleatório" e não chega a constituir uma forma de expressão socialmente reconhecida. Esta questão é bastante ampla e requer uma reelaboração com olhos mais voltados à realidade e aos interesses da criança.

O fato de ter sido mais estudado não é a única razão do prestígio do desenho. Sabe-se que a manifestação de cada forma de expressão depende de uma série de condições materiais, ambientais e psicológicas. Para desenhar, a criança utiliza, em geral, materiais economicamente acessíveis e não depende da constante atenção do adulto ao longo do tempo.

Já a música é uma forma de expressão no tempo. Quem a produz e quem a escuta deve se entreter não só física como psicologicamente no tempo e no espaço. A criança necessita da atenção do adulto, ou pelo menos de sua aprovação e tolerância. Além disso, as distorções de seu desenho são mais passíveis de aceitação do que as distorções rítmicas e melódicas de seu canto, pois sendo a música uma forma de expressão das que mais exercem influências - sendo inclusive utilizada para se conseguir o controle e a transferência de mensagens - seus padrões estéticos são mais inflexíveis e exigentes. Como a música produzida pela criança é pouco conhecida, na medida em que não é levada em consideração, dificilmente um adulto comum irá ouvi-la com ouvidos

de quem escuta uma "música de verdade". Este é um outro problema que a música enfrenta. O poder da música é inegável e ele afeta aspectos fisiológicos e psicológicos do ser humano e até mesmo - por que não dizer? - dimensões que transcendem o atual conhecimento disponível do homem. Por isso, a música tem sido amplamente usada como meio persuasivo na obtenção de lucros materiais, de motivação, de alienação, e outras formas de comportamento, enfim, para inúmeros fins que não os musicais. Do mesmo modo que existe um teatro popular e uma música popular, expressões em que o adjetivo é ambíguo, podendo designar teatro e música consumidos pelo povo, ou produzidos pelo povo, também as expressões música infantil e literatura infantil padecem da mesma ambigüidade. Só que neste caso se convencionou a perspectiva do consumo, de tal forma que a criança se tornou receptora passiva de um produto já pronto, imposto pelo adulto, com base, muitas vezes, em interesses econômicos. Ao invés de se integrar à sua praxis, a música ocupa então um papel de coadjuvante relativamente a outras atividades, como a dança, os jogos, os ritos diversos. Ora, é improvável que uma criança tenda a continuar criando e cantarolando as suas próprias "musiquinhas" em confronto com todo esse aparato cultural que de certo não se interessa pela espontaneidade com que a criança manifesta o mundo em que vive.

O fato é que, dependendo de várias circunstâncias, cada forma de expressão pode ser mais ou menos acessível, tornando-se, por um lado, uma maneira autêntica da criança se expressar, ou podendo, por outro lado, ser reprimida ou artificializada. Portanto, a influência do meio familiar e da escola é de importância fundamental na determinação de uma série de fatores relevantes os quais darão suporte às condições de desenvolvimento da criança nesta ou naquela arte.

De acordo com a nossa experiência, constatamos que, havendo um ambiente favorável, a criança irá exercer sua atividade criadora, e o registro dessa produção - através de um gravador por exemplo - vem nos fornecendo um material que, usado na educação musical da criança, tem sido um referencial muito importante para o desenvolvimento de seu potencial criativo e de sua percepção musical. Além disso, é um material extremamente rico para uma análise musical, lingüística e psicológica.

A música da criança expressa bem o meio em que vive.

Em sua ação criadora ela integra a descoberta, a imitação e o conhecimento. A criança reencontra, reintegra, reordena e reconcilia. Suas canções são subjetivas e às vezes influenciadas por aquelas que a criança já conhece, sem contudo seguir as mesmas leis estéticas. Frequentemente a criança se defronta com novas sensações e através de suas atitudes egocêntricas elabora seu mundo, reordenando-o através do que imita e cria. Piaget considera "a imitação pré-verbal da criança uma das manifestações da sua inteligência"².

"A imitação constitui apenas uma das fontes da representação, à qual fornece, essencialmente, seus "significantes" imaginados".³

O fato é que imitação e criatividade são em si complementares e a criança vivencia experiências nas quais a criação é uma forma de reelaborar o universo na direção de uma construção necessária do si mesmo.

Dependendo do meio em que vive, a criança é mais ou menos criativa musicalmente - levando-se também em conta, naturalmente, fatores genéticos - e como o meio, em geral, não estimula a sua criatividade, ela tende, à medida em que cresce, a ir deixando de criar, passando a copiar ou, no máximo, a fazer músicas com alto nível de estereotípias. Sua espontaneidade também depende muito do ambiente, mas, de modo geral, quando este é propício, essa espontaneidade é significativa, o que favorece o surgimento de idéias bastante originais.

A produção musical infantil revela características próprias da criança. A sua música, assim como o seu desenho, tem cara de criança. Essa sensação nos é transmitida principalmente pelo des-temperamento e pela instabilidade das notas musicais, como também pela instabilidade rítmica e pela linguagem e estrutura do texto. Lembramos que o temperamento é a forma pela qual as notas musicais são distribuídas em uma escala, de tal modo que tenham doze partes proporcionais, a fim de que a música soe afinada em todos os tons. Essa necessidade é decorrência do modo como as escalas são construídas na música ocidental. Foi discutida desde 1500 e proposta como questão de princípio pouco antes de 1700.⁴ O destemperamento, na criança, é similar às "distorções" do seu desenho, próprias da sua representação peculiar da reali-

dade. Enquanto canta, a criança introduz notas que são um pouco mais altas ou mais baixas em freqüência do que as doze notas que compõem a escala temperada ocidental. Em média, numa música de criança, 15 a 40% das notas emitidas são destemperadas. É necessário haver estudos mais amplos a esse respeito para melhor se entender como e quando esse destemperamento acontece, a sua relação com a idade, com o texto, com a emoção, etc. Essas distorções são consideradas desafinações, do ponto de vista acadêmico, porém são naturais na criança. Acontece que, mais cedo do que deveria, a criança geralmente é arbitrariamente conduzida a ser "afinada", não tendo chance de descobrir e elaborar o seu universo auditivo-vocal. Vivendo no mundo ocidental, naturalmente a criança assimilará as notas temperadas próprias da escala ocidental à medida em que crescer e relacionar-se com o meio. Mas seu destemperamento, enquanto ainda criança, é parte de seu desenvolvimento e deve, pois, ser respeitado.

Como o método de escrita musical ocidental prevê o temperamento das notas, julgamos necessário recorrer a algumas convenções para fazer de uma maneira mais compreensiva a notação das músicas produzidas por crianças e aqui apresentadas:

- nota mais alta em freqüência do que a indicada
- nota mais baixa em freqüência do que a indicada
- 1/4 de tom acima
- 1/4 de tom abaixo
- nota instável (a criança oscila em torno dela sem emití-la com precisão)
- glissando (a criança desliza de uma nota à outra ao invés de simplesmente saltar de uma para a outra)
- nota apenas insinuada ou soprada, não tendo freqüência definida.

Todos os exemplos que mostraremos a seguir foram gravados em uma escola de música⁵. Nenhum deles foi previamente elaborado, tendo todos sido registrados no momento da criação. Portanto, as idéias musicais e as palavras do texto aí lançadas, como também a sua evolução, são bastante espontâneas. Geralmente, a

criança começa a criar sua música e a desenvolve até o fim sem rejeitá-la, apesar de eventuais interrupções e correções. É importante ressaltar que essas crianças já estavam habituadas a gravar, e assim, o gravador não constituía um instrumento inibidor.

Percebe-se, através de suas músicas, que a criança tem uma sensibilidade estrutural intuitiva. Esse "senso estético" se mostra bastante subjetivo, original, inteligente e enormemente criativo. As soluções armadas entre música e texto são de grande riqueza e espontaneidade, como se pode ver no exemplo abaixo de LM, de três anos de idade.

EXEMPLO Nº 1

meu que-ri-cho foi pas-se-an-do o que-li-nho foi pa mãe de-la

e ta-va do-e-en-te deu a so-pi-nha e deu re-mé-dio foi pa

ve vi-sã-o e ta-va de di-a sa-íu to-do mun-da ca-sa e

tu-do fi-colu sen-(do) fe-li-ze

É comum a criança lançar uma idéia musical e em seguida re-
peti-la, desenvolvê-la, transpô-la ou até mesmo retomá-la pos-
teriormente. (Ver a primeira frase do exemplo nº 2 e a primeira
parte do exemplo nº 4).

Em algumas músicas, as melodias são bastante próximas da
entonação da língua. Exclamações, interrogações, sílabas tôni-
cas, etc. aparecem como fatores determinantes não só do contor-
no melódico quanto do ritmo.

Rítmicamente, a criança demonstra uma grande interação com
seu próprio corpo que serve de suporte de sustentação para a
marcação do tempo, não sendo contudo a única referência. Cantan-
do ou criando ritmos em instrumentos, é comum a criança variar
ou mesmo perder o ritmo para respirar, tossir, lançar uma nova
idéia, mas ela não se importa com isso ou nem mesmo percebe o
fato. Essa suspensão no tempo, bem como os cortes operados pelo
registro consciente no caso do lapso, estão representados nas
partituras com o símbolo (). É comum também a criança acelerar,
atrasar, e mesmo alterar a pulsação e, principalmente, é comum
ela incluir e excluir notas livremente, alterando a estrutura
de compasso quando este estava presente, o que nos leva à não
indicação de compassos nas partituras. Algumas vezes, isso é
decorrência da necessidade de colocação de um texto maior do que
o que caberia naquele instante, embora a criança, como o adul-
to, por vezes subdivida corretamente uma pulsação para ali en-
caixar mais sílabas ou, vice-versa, alongue uma sílaba para aí
encaixar mais notas. Para manter-se dentro de um determinado
ritmo, por exemplo, ela pode até omitir sílabas, como acontece
no exemplo nº 1.

- "saiu todo mund' a casa" -

e no exemplo a seguir de LF de 4 anos

- "ele tinha medo tubarão".

Como se pode observar, as crianças praticam intuitivamente as
licenças poéticas dos vates acadêmicos. Nessa mesma música, LF
faz um outro curioso arranjo espontâneo na letra, adaptando-a à
melodia e assim alterando também o ritmo. Para isso, ela agluti-
nou duas frases

- "E lá comia o lobo mau" e
 "O lobo mau adorava peixinhos" -

em uma só frase, resultando na seguinte:

- "E lá comia o lobo mau adorava peixinhos".

EXEMPLO Nº 2

$\text{♩} = 82$

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 82. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. There are several accents and slurs. The score includes tempo changes: $\text{♩} = 113$ and $\text{♩} = 110$. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The final line of the score has 'X' marks under the first four notes.

e - r'iu - ma vez um pei - xi - nho que na - da - va na flo - res - ta e lá co -
 mi - ao lo - bo mau a - do - ra - va pei - xi - nhos mas o lo - bo mau e - ra mui -
 to bur - ro de pes - car e - le não gos - ta - va de pes - car e - le gos - ta - va é
 de co - mer mas não gos - ta - va de pes - car ah! por - que e - le ti - nha
 se - do tu - ba - rão e e - le pen - sa - va que pescava o tubarão.

Olha só que burrêsta!...
 Mas ele só pescava peixinho
 mas olha só que burrêsta!
 Ele não gosta de pescar,
 mas como qu'ele vai conseguir um peixe?
 olha só que burrêsta!

Como sucedia entre os gregos, também para as crianças música e texto são complementares, podendo um determinar o outro ou ter um peso maior na elaboração e evolução da composição. No exemplo anterior, letra e música se iniciam com o mesmo nível de interesse e riqueza. Porém, à medida que evolui, o texto vai sobressaindo, tornando a música submissa às suas diretrizes, até que esta fica ritmicamente vinculada ao texto e melodicamente pouco variável. Isso chega a tais proporções que provoca, por vezes, o completo abandono da música, que passa a ser simplesmente um recitativo. Apesar do domínio exercido pelo texto, em dois momentos este teve que se adaptar às exigências da melodia e do ritmo, como foi mostrado anteriormente.

Por outro lado, verificam-se exemplos onde a música é predominante, às vezes provocando até a criação aleatória de palavras e sons apenas para comporem a música.

Quando há texto, este geralmente é formado por estorinhas, em parte influenciadas por aquelas que a criança ouve, e situações do seu cotidiano, indo desde relatos de vivências até conquistas e conflitos. É freqüente ela fazer uma combinação, incluindo em suas estorinhas estereotipadas situações originais por ela vivida. (Ver exemplo nº 1).

Há também composições que, apesar de apresentarem uma estrutura, se mostram mais aleatórias tanto na música quanto no texto. Esse grau de acaso favorece o surgimento, na letra, de vivências e conflitos menos elaborados, como pode ser visto no exemplo a seguir de AG, de quatro anos de idade:

EXEMPLO Nº 3

♩ = 75

eu sei um ga-ti-nho to - dos ga-to ven-tan-do co dor-mir com e no

e - u sa-a-e-u sai-o a-le (gre) i-a can-tan-do tu-doas-sim e as-

sim eu não co-nhe(ço) e eu não co-ox-nhe-ço mais não sei o que é que sen-te

na - a - a - a vi - daas-sim não a sei nã - o sei que que eu fa-ço a - qui

mê - mo num quintal que é o da mi-nha mãe e que - u sei a - a

♩ = 120

o meu o me - u e eu to - co tan-to tan-to tan-to que eu to - coa

tê a pi - a no que eu sou mais gran - di - nha) o - lho tu - di - nha mas não o -

lho mi - nha ir - mã po - or - que e le - vo só mi - nhair - mã ta es - co - la mas

♩ = 125

não sei eu sou sui - to pe - que - na eu cho - ro to - do di - (a) nã - um mi - nha

♩ = 130

o ne - nem o ne - nem cho - ra to - do di - a eu te (ho) - le - var - mi - nha ir -

mã na es - co - la

Note-se que quando ela conta a sua relação com a irmã, ela comete um lapso, nas últimas frases do texto, o que é comum acontecer em músicas de crianças, possivelmente em razão do poder encantatório da música, que libera vivências inconscientes.

AG comete um lapso interessante no exemplo seguinte:

EXEMPLO Nº 4

eu sou ma-lu-qui-nha, eu sou ma-lu-qui-nha sou ma-lu-qui-nha to-coa ban-di-nha
to-coa ban-di-nha to-coa ban-di-nha eu sou ma-lu-qui-nha to-coa ban-di-nha
to-coa ban-di-nha eu sou ma-lu-qui-nha to-c'a ban-di-nha to-coa ban-di-nha
sou ma-lu-qui-(nha) to-coa ban-di-nha eu te-nha-ga-va-dor por-que sou ma-
lu-co quem mim deu foi mi-nha mãe eu to-c'a ban-da por-que eu sou-
ou ma-lu-co eu to-coa ban-ga e por-que eu te-nha-vi-ããõ
eu te-nho car-ri-nho de ne-nem por is-so que eu sou ma-lu-qui-nha.

Como se pode observar, a menina inicia a sua música repetindo três vezes

- "Eu sou maluquinha" -

dentro de uma estrutura musicalmente organizada. Em seguida ela canta

- "toco a bundinha" -

e essa frase é imediatamente interrompida, tanto pela pausa musical que aí se verifica, quanto pelo corte que se processa no texto em função da interferência do registro consciente, que corrige a vivência reprimida, substituindo-a pela experiência socialmente sancionada, que é tocar na banda. É digno de nota o fato de que se verifica aí uma alteração sintática

- "toco a bandinha" -

em vez do coloquial, que seria *toco na bandinha*. E esse simples fato favorece a permanência do desejo, que é reafirmado várias vezes seguidas, findando na mudança da estrutura musical, que se altera a partir desse impasse.

Além das características mencionadas aqui, há uma série de outras interessantes facetas a respeito da música da criança e há ainda muito o que ser estudado, sob os mais diversos aspectos.

Além de seu papel como um referencial na educação musical e no desenvolvimento do potencial criativo como um todo, a criação musical infantil é importante também no desenvolvimento psiconeurológico da criança, pois à música relaciona-se boa parte do desenvolvimento emocional/intuitivo, e, assim como a linguagem, a música liga-se a um grande número de associações neurológicas fundamentais para tal desenvolvimento. Sucede, porém, que os sistemas educacionais têm privilegiado, normalmente, as funções específicas relacionadas com a linguagem.

É importante, pois, enfatizar a necessidade de se estimular e se valorizar a criatividade musical da criança, tanto na família quanto nas escolas e, principalmente, nas escolas de música. O ensino musical tradicional, embora traga um acúmulo de

experiências com vantagens a nível técnico e um vasto e rico material sobre a música ocidental européia - apesar de ignorar outros tipos de manifestação musical - não inclui a criação como fator essencial. Reforça-se, assim, a concepção geral transmitida à criança, de que música é algo que se aprende, e não algo que se cria, o que leva ao esquecimento de que a música, em sua essência, é criação.

NOTAS

1. ARIÈS, Philippe (1986). *História Social da Criança e da Família*. Editora Guanabara S.A., Rio de Janeiro. Tradução de Dora Flaksman.
2. PIAGET, Jean (1978). *A Formação do Símbolo na Criança - imitação, jogo e sonho - imagem e representação*. Zahar Editores S.A., Rio de Janeiro. Tradução de Álvaro Cabral e Cristiano Monteiro Oiticica. p. 17.
3. _____. Op. cit., p. 11.
4. Cf. SINZIG, Frei Pedro (1976). *Pelo mundo do som - Dicionário Musical*. Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro/São Paulo.
Cf. ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (1982). *Dicionário de Música* ZAHAR. Zahar Editores, Rio de Janeiro. Tradução de Álvaro Cabral.
5. *Música de Minas Escola Livre*, Belo Horizonte, Minas Gerais.

A DANÇA DAS DOZE PRINCESAS OU O TEATRO DO DESEJO**

RESUMO

Análise do conto "A dança das doze princesas" enquanto representação dos mecanismos de funcionamento do jogo consciente/inconsciente.

RESUME

Analyse du conte "A dança das doze princesas" en tant que représentation des mécanismes de fonctionnement du jeu conscient/inconscient.

* Professor da Faculdade de Ciências e Letras de Belo Horizonte.

**Texto apresentado como trabalho final para a disciplina Metodologia da Crítica Literária II - Mestrado em Literatura Brasileira, ministrado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Andrade - II semestre de 1986.

"Dance, dance, dance;
Gaste o tempo comigo,
nesse duplo sentido..."

Rita Lee

"O grão do desejo
quando cresce
é arvoredo, floresce..."

Paulinho da Viola e Capinam

Analisar o conto *A dança das doze princesas*, numa perspectiva de base psicanalítica, interessa-nos não apenas por ser a sua *estrutura* reveladora de processos inconscientes, mas, sobretudo, porque a sua *fabula* pode ser vista como representação dos mecanismos de funcionamento do jogo consciente/inconsciente.

A experiência da construção do sujeito é marcada por dois processos (momentos) fundamentais: separação (nascimento) e religação (morte). De fato, é a experiência da separação que possibilitará a construção do sujeito e da cultura, pois se o homem permanece imerso *no* cosmos ele não pode *falar sobre* o cosmos (criar a cultura). Não se pode falar sobre algo que se dá como presença absoluta. A presença da coisa mesma destrói a possibilidade do discurso sobre ela. Esse se constrói, isto sim, sobre o vazio deixado pela ausência da coisa. A palavra humana sobre o cosmos é, assim, a presentificação de uma falta, o testemunho de uma ausência original. O homem, separado do cosmos, se constrói como sujeito, mas testemunha em seu discurso a única

forma possível da religação. A experiência do discurso é, portanto, também uma experiência da morte: "Esse processo ambíguo de separar e religar marca o início do que chamamos cultura. Uma progressiva recriação das coisas através do discurso humano."¹

Essa energia da religação, que traz em si mesma o estilhaçamento, que é a sua condição de existência, é o que chamamos *desejo*. Desejo sem objeto, testemunho de uma falta. Para o Ser, configurado como sujeito, é a linguagem (condição de sua construção) que presentificará essa falta. O desejo, para o sujeito da cultura, se dará na linguagem, sua única possibilidade de religação com o cosmos. Narrar o mundo é reconstruir/religar os cacos da separação. A energia desse desejo é o que chamamos pulsão, que, não sendo objetivada, se configurará como representação: palavra, no sistema pré-consciente/consciente; ou coisa (representação visual), quando no sistema inconsciente. Em ambos os casos, sempre linguagem.

A representação da pulsão será, assim, um processo de deformação, pois, se o desejo não é objetivado, ou seja, nasce de uma falta, não há um objeto de desejo que possa ser *dito*, e sim um vazio que pode ser preenchido por representações deformadas - deslocadas e condensadas.

Nesse ponto é que precisamos atentar para a qualidade ideológica de muitas representações. Se o desejo primordial não pode ser explicitado, mas em seu lugar cabem substitutivos, os desejos sociais, simbólicos, serão preponderantes no preenchimento desse vazio. O homem é um animal simbólico por não viver a concretude do seu desejo, mas substituí-lo por símbolos da realidade social. Ora, o grande desejo social é representado no próprio discurso de sua continuidade. Assim, esse discurso, preenchendo de forma deslocada um vazio incognoscível, é o instrumento ideológico da garantia de uma realidade social vigente. O homem vive uma sucessão de representações marcadas pelo simbólico, preenche momentaneamente um vazio impossível de ser preenchido e, nesse jogo, garante o *status quo*.

O conto *A dança das doze princesas* (ver anexo) se dará como representação nos dois planos que apontamos: como narrativa, verbaliza a história de uma falta. O que está em cena é *o que não se sabe*, fato que se mostra apenas por um elemento/signo de formado, os sapatos estragados. Por outro lado, seu enredo pode ser lido como o próprio mecanismo de trânsito entre consciente

e inconsciente.

O motivo inicial da história é um enigma: o rei deseja saber a razão pela qual os sapatos de suas filhas aparecem estragados, toda manhã, "como se tivessem andado a dançar com eles toda a noite", já que elas são trancadas à chave ao anoitecer. Esse é o plano conhecido. Pelo outro lado, temos uma dança de doze princesas e doze príncipes (pares espelhados), que se realiza num castelo, em uma floresta, sob a terra, tendo por acesso um alçapão sob a cama da princesa mais velha. Isso se dá durante a noite, quando todos deveriam estar dormindo. Não me parece difícil aproximar aqueles dois planos da idéia de consciente/inconsciente. Todos nós sabemos, desde Freud, que é durante o sono, com uma baixa no nível de censura em relação ao estado de vigília, que o universo inconsciente pode vir à tona sob a forma de sonhos.

Voltemos inicialmente ao enigma: "O rei fez saber por todo o país que se alguém pudesse descobrir o segredo, e saber onde é que as princesas dançavam de noite, casaria com aquela de quem mais gostasse e seria rei depois de ele morrer; mas quem tentasse descobrir isso e, ao fim de três dias e três noites, o não conseguisse, seria morto." O paralelo com o enigma da esfinge se faz imediato: Decifra-me ou te devoro. Se essas princesas são assim esfíngicas, o que atrai os possíveis pretendentes? Esta resposta está na fala do rei, acima mencionada e, depois, é reiterada pelo soldado: "Quero descobrir onde é que as princesas dançam e, assim, em tempo vir a ser rei. "É o lugar do rei o objeto maior de sedução. (grifo meu)

Maria Luisa Ramos², analisando o discurso de sedução na *Odisséia*³ de Homero, aponta o caráter ideológico desse discurso, que se divide em três instâncias: a primeira é a *sedução do prazer*, configurada pela personagem Circe, no canto X da *Odisséia*. Circe, ninfa dotada de poderes mágicos, habitante de uma ilha, é possuidora das artimanhas do amor. É aquela que seduz os homens com crateras de vinho e os metamorfoseia em feras doces. O único visitante que não é "devorado", transformado em animal, é Odisseu, que assume o jogo sexual pela posse do poder na relação. A *sedução do poder* vem em seguida na figura de Calipso, que quer Odisseu "para marido", em troca lhe oferecendo a imortalidade, tornando-o um igual dos deuses. A terceira instância, *con*figurada pelas sereias, é a *sedução do saber*. Odisseu deseja co

nhecer-lhes o canto sem ser por elas consumido.

Voltando ao nosso conto, vemos que a situação dos pretendentes é semelhante à dos visitantes de Circe: deparam-se com princesas ardilosas, que lhes oferecem vinho e os fazem adormecer (paralelo da metamorfose em animais servis). Por outro lado, a figura do soldado é paralela à de Odisseu: igualmente astuciosos, esses "velhos combatentes" que voltam para casa conseguem não se deixar enganar. Ainda mais, o paralelo entre as três funções de sedução (a de Circe, Calipso e Sereias) e as Princesas também se faz:

Circe	Sedução do prazer		Princesas	posse de uma princesa
Calipso	Sedução do poder		↓	posse do trono
Sereias	Sedução do saber			descoberta do enigma

Como bem aponta Maria Luísa Ramos, a mulher, objeto do discurso, é apenas um veículo de valores culturais: o lugar do rei é o lugar vazio em torno do qual se dará a narrativa. A representação do desejo estará subordinada a tais valores simbólicos, que funcionarão como fatores de repressão. Avancemos a análise.

A figura do soldado é da maior importância para compreendermos o trânsito do par pulsão/recalque entre consciente e inconsciente. Antes de mais nada, o soldado é um emissário do rei, um policial que vai desvendar o enigma e controlar a sua realização. O seu caráter de censura é explícito. Como o recalque, o soldado parece *adormecido* no plano consciente, e é *invisível* no plano inconsciente. Mas é a sua presença, por outro lado, que faz aparecer o universo pulsional: lembremo-nos de que, na narrativa, somente após o aparecimento do soldado é que se dá a representação. Essa existe somente na narrativa, e nunca a priori. Se a víssemos assim, seria o mesmo que tomar a fábula como realidade e as personagens como pessoas. Mas não. O conto já é por si só uma representação e, como tal, a ordem de aparecimento dos elementos deve ser vista na estrutura dada. Resumindo: dentro do conto, só podemos entender a representação da dança após o aparecimento do soldado, pois é nesse aqui e agora da narrativa que essas coisas se dão. O soldado é, assim, um elemento de duplo estatuto, vinculado à pulsão e ao recalque. Se o soldado funde, em seu trânsito, esses dois elementos, podemos concluir que o par pulsão/recalque não se desvincula. Um não existe sem o

outro, um dá origem ao outro. Não se pode entender a representação pulsional como algo solto que dará, a posteriori, origem ao recalque. As duas coisas só existem juntas. Completando esse quadro, vemos que o soldado, que faz o trânsito entre consciente e inconsciente, é uma figura *deformada* tanto do rei como dos príncipes.

O que o soldado vê é uma representação do ato e do prazer sexual. Durante a travessia do lago, a conversa entre a princesa mais nova e seu par gira em torno do *calor*, do *esforço* necessário aos *remos* para conduzir a *barca*. Os significantes da travessia compõem uma metáfora já consagrada do ato sexual. Lembremo-nos de uma cantiga medieval, da autoria de João Zorro, muito famosa exatamente pela mesma metáfora: "Barcas novas mandei la vrar / e no mar as mandei deitar / Ay mia senhor velida! / Barcas novas mandei fazer / e no mar as mandei meter / Ay mia senhor ve lida!"⁴ Se a travessia é metáfora do ato, a dança no palácio é a metáfora do prazer, culminação da travessia. No entanto, na história, há um elemento nodal que ainda não abordamos: os sapatos estragados. Esses sapatos são o único índice, no plano consciente, da dança das princesas, tanto que é através deles que o rei pressupõe a dança. E esses sapatos são estragados, *deformados*. Como no mecanismo psíquico, os elementos no plano da consciência são índices deformados do plano inconsciente. Os sapatos são (por natureza) elementos de trânsito, que voltam sempre deformados. É seguindo as *pegadas*, deixadas como signos pelos sapatos deformados, que o soldado buscará recompor a motivação pulsional. O signo deformado é o único elemento consciente (dado como *palavra*, motivo nº 1 da proposição do rei) de uma representação do inconsciente (visual). Aqui fica claro que a pulsão só aparece na consciência como representação, submetida a uma deformação. Os sapatos estragados sintetizam todo o processo: são ao mesmo tempo uma metonímia da dança (pela sua natureza de sapatos) e uma metáfora do prazer (sua deformação).

Resta-nos entender o porque da escolha da princesa mais velha, por parte do soldado. A mais velha é aquela que assume a representação do desejo, que chama a irmã mais nova de "*tola*", quando essa se assusta com a presença do soldado. É ainda sob a cama da mais velha que se abre o alçapão para a descida até o castelo inconsciente. Assim sendo, a vivência desse universo pulsional deve ser circunscrita novamente ao espaço doméstico.

Ocupando o lugar do rei e escolhendo a mais velha, a que declaradamente assumiu a representação, o soldado domesticará o desejo, amarrando-o ao lugar social do rei. Essa circunscrição ideológica é o que deixa patente a frase final do texto: "Casaram-se nesse mesmo dia e o soldado ficou sendo *herdeiro do trono*". A palavra trono, que fecha o conto, determina o lugar intocado e intocável: o lugar do rei. O conto, dado como discurso/representação do desejo, cumpre a função de *referendum* ideológico, qual seja: o universo pulsional humano submetido às regras do poder social. Não se trata aqui de colocar o homem como repressor e a mulher como reprimida, e sim apontar a primazia do simbólico/social sobre o pulsional na construção do sujeito. Apontar essa primazia se faz necessário como forma de desvelamento do caráter repressor que o social pode ter sobre o homem. Esperemos que essa não seja nunca uma condição necessária. Aceitar a realidade como necessariamente contrária ao prazer é reificar a opressão que anda solta por aí.

NOTAS

1. BRANDÃO, Jacyntho J. Lins. Por que Édipo? In: *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo*. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 1984. Belo Horizonte, Departamento de Letras Clássicas da FALE/UFMG, CNPq, vol. 5, p. 15; 1985.
2. RAMOS, Maria Luiza. A teia da Odisséia. In: *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, vol. 4, p. 76-138; 1980.
3. HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Abril Cultural, 1981, canto X, p. 94-95.
4. ZORRO, João. Nº 754 C.V., in: NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. 4 ed., Lisboa, Clássica, 1953, p. 362.

BIBLIOGRAFIA

Além dos textos acima citados foram usados ainda como apoio teórico:

- BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- _____. *Les contes et leurs fantômes*. Paris, PUF, 1983.
- CIXOUS, Hélène. "La fiction et ses fantômes: une lecture de l'Unheimliche de Freud". In: *Prénoms de Personne*. Paris, Seuil, 1974, p. 13-38.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das obras de _____*. Rio, Imago, 1972. Vol. II, "A Interpretação dos Sonhos"; Vol. XVII, "O Estranho".
- MERIGOT, Bernard. "L'inquétante étrangeté - notes sur l'Unheimliche". In: *Littérature*. 8(100-106), Paris, Larousse, déc. 1972.

A N E X O

A DANÇA DAS DOZE PRINCESAS

Era uma vez um rei que tinha doze filhas muito lindas. Dormiam em doze camas, todas no mesmo quarto; e, quando iam para a cama, as portas do quarto eram todas fechadas à chave. Todas as manhãs, porém, os seus sapatos tinham as solas gastas, como se tivessem andado a dançar com eles toda a noite; mas ninguém conseguia descobrir como isso tinha sido.

Então o rei fez saber por todo o país que se alguém pudesse descobrir o segredo, e saber onde é que as princesas dançavam de noite, casaria com aquela de quem mais gostasse e seria rei depois de ele morrer; mas que quem tentasse descobrir isso, e ao fim de três dias e três noites o não conseguisse, seria morto.

Apresentou-se logo o filho d'um rei. Foi muito bem recebido e à noite levaram-no para o quarto ao lado daquele onde as princesas dormiam nas suas doze camas. Ele tinha que ficar sentado para ver onde elas iam dançar; e, para que nada se passasse sem ele ouvir, deixaram-lhe aberta a porta do quarto. Mas o mancebo daí a pouco adormeceu; e, quando acordou de manhã, viu que as princesas tinham dançado de noite, porque as solas dos seus sapatos estavam cheias de buracos. O mesmo aconteceu nas duas noites seguintes e por isso o rei ordenou que se lhe cortasse a cabeça. Depois dele vieram vários outros; mas nenhum deles teve melhor sorte, e todos perderam a vida da mesma maneira.

Ora aconteceu que um velho soldado, que tinha sido ferido em combate e já não podia tornar a combater, atravessava o país onde este rei reinava. Um dia, ao atravessar uma floresta, encontrou uma velha, que lhe perguntou para onde ia.

"Quero descobrir onde é que as princesas dançam, e assim em tempo vir a ser rei".

"Bem", disse a velha, "isso não custa muito. Basta que tenhas cuidado, e não bebas nada do vinho que uma das princesas te trará à noite; e logo que ela se afastar deves fingir estar pegado no sono". Depois ela deu-lhe

uma capa, e disse: "Logo que puseres essa capa, tornar-te-ás invisível, e poderás seguir as princesas para onde quer que elas forem."

Quando o soldado ouviu estes bons conselhos, foi ter com o rei, que deu ordem para que lhe fossem dadas ricas vestes para ele trajar; e, quando veio a noite, conduziram-no até ao quarto de fora. Quando ia deitar-se, a mais velha das princesas trouxe-lhe uma taça de vinho, mas o soldado entornou-a toda sem ela dar por isso. Depois estendeu-se na cama, e daí a pouco pôs-se a risonhar como se tivesse pegado no sono. Quando as doze princesas o ouviram, puseram-se a rir, e levantaram-se e abriram as malas, e depois, tendo vestido os ricos trajes que de lá tiraram, puseram-se a saltitar de contentes, como se já se preparassem para dançar. Mas a mais nova de todas disse muito apouquentada:

"Não me sinto bem. Tenho a certeza de que nos vai suceder alguma desgraça".

"Tola!" disse a mais velha. "Já não te lembras de quantos filhos de reis nos têm vindo espiar sem resultado. E, quanto ao soldado, tive o cuidado de lhe dar a bebida que o fizesse dormir."

Quando estavam todas prontas, foram olhar para o soldado; mas ele continuava a risonhar e não mexia braço nem perna. Então elas julgaram-se seguras; e a mais velha das moças foi até a sua cama e bateu as palmas, e a cama enfiou-se logo pelo chão abaixo, abrindo-se ali um alçapão. O soldado viu-as descer pelo alçapão, umas atrás das outras. Levantou-se, pôs a capa que a velha lhe tinha dado, e seguiu-as; mas a meio da escada pisou a cauda do vestido da princesa mais nova, que gritou às irmãs:

"Alguém me puxou pelo vestido!" "Que tola!" disse a mais velha. "Foi um prego que está na parede."

Lá foram todas descendo e, quando chegaram ao fim, encontraram-se num bosque de lindas árvores. As folhas delas eram todas de prata e tinham um brilho maravilhoso. O soldado quis levar uma lembrança dali, e partiu um raminho de uma das árvores.

Foram ter depois a um outro bosque, onde as folhas das árvores eram de ouro; e depois a um terceiro, onde as folhas eram de diamantes. E o soldado partiu um raminho em cada um dos bosques. Chegaram finalmente a um grande lago; e à margem estavam encostados doze barcos pequeninos, tendo dentro doze príncipes muito belos, que pareciam estar ali à espera das princesas.

Cada uma das princesas entrou para um barco, e o soldado saltou para o barco onde ia a mais nova. Quando iam atravessando o lago, o príncipe que remava o barco da princesa mais nova disse para ela:

"Não sei por que é, mas, apesar de estar remando com quanta força tenho, parece-me que vamos mais devagar do que de costume. O barco parece estar hoje muito pesado".

"Deve ser do calor do tempo", disse a jovem princesa.

Do outro lado do lago estava um grande castelo, de onde vinha um som de clarins e de trompas. Desembarcaram todos, e entraram para o castelo, e cada príncipe dançou com a sua princesa; e o soldado invisível dançou entre eles também; e quando puzham uma taça de vinho ao pé de qualquer das princesas, o soldado bebia-a toda, de modo que a princesa, quando a levava à boca, achava-a vazia. A irmã mais nova assustava-se muito, mas a mais velha fazia-a calar.

Dançaram por ali fora até às três horas da madrugada, e então já os seus sapatos estavam gastos e tiveram que parar. Os príncipes levaram-nas outra vez para o outro lado do lago - mas desta vez o soldado entrou para o barco da princesa mais velha - e na margem oposta despediram-se, prometendo às princesas voltar na noite seguinte.

Quando chegaram ao pé da escada, o soldado adiantou-se às princesas e subiu primeiro, indo logo deitar-se; e por isso as princesas, subindo devagar, porque estavam muito cansadas, ouviam-no sempre ressonando, e disseram:

"Está tudo muito bem."

Depois despiram-se, guardaram outra vez os seus ricos trajés, tiraram os sapatos e deitaram-se. De manhã o soldado não disse

nada do que tinha visto, mas decidiu tornar a ver esta estranha aventura, e por isso foi também com as princesas nas duas noites seguintes. Na terceira noite, porém, o soldado levou consigo uma das taças de ouro como prova de onde tinha estado.

Chegada a ocasião de revelar o segredo, foi levado à presença do rei com os três ramos e a taça de ouro; e as doze princesas puseram-se a escutar atrás da porta para ouvir o que ele diria. E quando o rei lhe perguntou:

"Onde é que as minhas doze filhas dançam de noite?"

respondeu:

"Com doze príncipes num castelo debaixo da terra."

Depois contou ao rei tudo o que tinha sucedido, e mostrou-lhe os três ramos e a taça de ouro que trouxera consigo.

Então o rei chamou as princesas e perguntou-lhes se era verdade o que o soldado tinha dito; e elas, vendo que estava descoberto o seu segredo, confessaram tudo. E o rei perguntou ao soldado com qual delas queria casar.

"Já não sou muito novo", respondeu; "por isso quero a mais velha".

Casaram nesse mesmo dia e o soldado ficou sendo herdeiro do trono.

FIM

"A dança das doze princesas", in: *Thesouro da Juventude*, Rio de Janeiro, W.M. Jackson, vol. I, p. 95-99, s/d.

LITERATURA E OUTROS DISCURSOS

LITERATURA E ANTROPOLOGIA - O CONCEITO DE UNIVERSAL**

RESUMO

Este ensaio tem como objeto a reflexão sobre o papel da Antropologia para os estudos literários, especificamente quanto ao conceito de universal.

RESUME

Cet essai a pour objet la réflexion sur le rôle de l'Anthropologia dans les études littéraires, notamment en ce qui concerne le concept d'universel.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.

**Trabalho apresentado no I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em Porto Alegre, junho de 1988.

É por demais conhecida a grande contribuição da Antropologia para os estudos das Ciências Humanas e, principalmente, para a Literatura. Ao se configurar enquanto reflexão sobre a interdisciplinaridade, a Literatura Comparada mantém com a Antropologia um relacionamento bastante enriquecedor. Ignorar a dimensão cultural das manifestações artísticas, seu vínculo com realidades que formam e integram a Literatura, a transformaria em texto desprovido de significação contextual e, conseqüentemente, restrito a uma ilusória autonomia. E é por reconhecer a fragilidade do discurso crítico literário, pautado exclusivamente em critérios a ele inerentes, que a Teoria da Literatura tem dirigido seu olhar para outros ramos do saber, no desejo de melhor conhecer seu objeto.

O despojamento e a abertura para a interdisciplinaridade tem sido a nossa grande conquista e que, no entanto, não se deve diluir na prática de um exercício repetitivo e reprodutor de teorias. A articulação conceitual e a releitura das apropriações de outros domínios do conhecimento ampliam os limites de cada área, além de criar condições para se obter ganhos relativos a melhor operacionalização das teorias.

Centralizando minha reflexão na importância da Antropologia para os estudos literários e, especificamente, no que diz respeito ao conceito de *universal*, detenho-me no exame do estruturalismo antropológico de Lévi-Strauss, ou seja, na discussão do método e na questão relativa ao etnocentrismo. Minha participação neste texto é devedora ao trabalho teórico realizados por Luiz Costa Lima, que se notabiliza entre aqueles que não só "traduziram" como procuraram trazer para o discurso crítico as

idéias de Lévi-Strauss. Grande parte de minhas considerações nasceu da leitura de seus textos, assim como uma parcela de minha formação teórica é a ele tributária. Com certa distância, pretendo fazer uma breve revisão da prática de análise estrutural antropológica, sem contudo invalidar o débito para com essa disciplina, pela qual mantenho profunda admiração e interesse.

Lévi-Strauss, ao se posicionar contra o Etnocentrismo, suscitou a abertura para a questão do outro, por reconhecer que a cultura do homem branco e ocidental, determinante e auto-suficiente, não mais se sustentava em termos de privilégio cultural. A constatação da alteridade permitiu o apagamento gradativo das diferenças e a lenta diluição das hierarquias. Os homens, não mais se dividindo entre aqueles que *crêem* e aqueles que *raciocinam* (o pensamento selvagem se opondo ao pensamento lógico), passam a receber tratamento igualitário, uma vez que, felizmente, *todos os homens raciocinam*.

O processo de descolonização cultural, teorizado por estudiosos do Primeiro Mundo, nos chega de maneira atraente e torna-se eficaz à manifestação de muitas de nossas latentes inquietações. Desconfia-se da história e da tradição, da legitimidade de culturas impostas por critérios ligados a determinada classe social ou à dominação cultural, rompendo-se, dessa maneira, com um certo tipo de linhagem humanista e preconceituosa. Paradoxalmente, a Antropologia, ao se interessar pelo estudo do homem em sociedade, é a primeira a descentrá-lo, introduzindo o corte com o etnocentrismo e privilegiando o jogo de relações em detrimento da presença "acalentadora" de entidades fixas e imutáveis.

Instaura-se, portanto, a relação com o outro e essa articulação irá processar-se no plano do *inconsciente*. Segundo Andrea Bononi, "a comunhão entre subjetividades diversas não advém apenas nas instituições elaboradas conscientemente em vista de um fim intersubjetivo, mas tem na gênese sua pertinência a uma estrutura comum, e universalmente válida, da atividade inconsciente".¹ Essa atividade inconsciente se pauta nas descobertas realizadas na Lingüística por Saussure e, posteriormente, pela Fonologia de Trubetskoy. Com Saussure, Lévi-Strauss associa a Antropologia Social à semiologia, estabelecendo, assim, a natureza simbólica de seu objeto. Se o objeto da Lingüística é o signo, o da Antropologia será a articulação dos signos no meio social, sejam eles verbais ou de outra ordem. (Cf. L. C., Lima.

"Estruturalismo e crítica literária"). A Fonologia de Trubetskoy fornecerá o modelo à antropologia, pela necessidade de se passar do estudo dos fenômenos conscientes de linguagem à abordagem dos fenômenos inconscientes os quais, desconhecidos pelo falante, deverão ser formalizados por um modelo que revelará um conjunto de leis *universais e latentes*.

Luiz Costa Lima, em seu artigo "Estruturalismo e crítica literária", questiona a *generalidade do inconsciente* em Lévi-Strauss, por reduzi-lo à mesma articulação binária, levando-o a postular a universalidade das estruturas e, conseqüentemente, o abandono das diferentes manifestações discursivas que, ao contrário dos mitos, escapam a essa articulação. Cito a passagem, que é bastante esclarecedora:

"Foi uma conquista importante da obra de Lévi-Strauss saber ler, sob Freud e a partir de Trubetskoy, a generalidade do inconsciente como infra-estrutura lógica. Este alcance, entretanto, é comprometido pela admissão precipitada de que tal máquina teria sempre um mesmo modo de atuação, o relacionamento binário, que, discutível na própria fonologia, termina por anular a possibilidade de de atuações diversas do inconsciente - i. e, que seu trabalho seja demonstrável por lógicas mais complexas. A generalidade do inconsciente em Lévi-Strauss, ademais, parte do princípio de que não há regiões discursivas diferenciadas, o que determina um reducionismo limitativo, cujas conseqüências negativas se apresentam em sua aplicação ao campo poético".⁴

Vejamos como se processa a caracterização dessa estrutura dotada de lógica binária e inconsciente, se a compararmos com a noção de estrutura em R. Barthes, no seu artigo "Introdução à análise estrutural da narrativa". Com o Formalismo Russo e seus seguidores da Escola Francesa, acreditava-se no modelo universal da narrativa, em que todas as narrativas do mundo pudessem se encaixar. O modelo, como se percebe, é ainda similar ao linguístico e segue as leis da análise morfológica. A universalidade irá incidir na estruturação sintagmática do enredo, semelhante para todas as narrativas, e na descrição das leis que o regem.

Lévi-Strauss, ao se deter na análise dos mitos indígenas para melhor compreensão da sociedade da qual participam, não se preocupa em delimitar um modelo universal da narrativa, mas em

verificar que as leis que regem os mitos são as mesmas que regem o pensamento. Essas leis, inscritas no inconsciente, são constituídas enquanto razão natural e guiadas por uma lógica es pontânea e universal. Daí ser o pensamento selvagem homólogo ao pensamento civilizado, o que permitirá ao antropólogo, pela racionalidade e abstração do modelo, formular uma concepção mais ampla do espírito humano. Logo, "somos todos iguais perante a lei"... e a razão. Essa é a premissa dos discursos universalistas: ser livre é ser racional. A liberdade humana se pauta pela racionalidade e o homem civilizado reconhece no "outro" a racionalidade que lhe é peculiar. Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, nos fala dessa natureza universal do sistema que preside a criação, os ritos e jogos da sociedade: "O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; formam sistemas. Estou persuadido que esses sistemas não existem em número ilimitado e que as sociedades humanas, tal como os indivíduos - nos seus jogos, nos seus sonhos ou nos seus delírios - nunca criam de maneira absoluta, limitando-se sim a escolher certas combinações, num repertório ideal que seria possível reconstituir".³

Se foi este o resultado a que chegou o antropólogo, porque não repassarmos o caminho do método e extrair daí a riqueza e abertura proporcionadas ao estudo da literatura? Ao desprezar a afirmação de existir uma versão do mito que fosse considerada original e a mais completa, L. Strauss se entrega à comparação exaustiva (e obsessiva) de várias versões, rompendo a hierarquia de valores e a concepção falsa de *totalidade*, presumivelmente encontrável nas versões particulares ou na análise do conjunto. O respeito e interesse pelas diferenças - produtoras do sentido da relação - também se manifestam na análise deste tecido metodológico que se ia formando pelas múltiplas versões orais do mito. Com L. Strauss aprendemos ainda a valorizar o estudo minucioso do texto, a relação enriquecedora dos pares de oposição, a abertura maior para a intertextualidade. O maior fruto legado pelo estruturalismo antropológico foi justamente a aquisição de uma prática de leitura que escapava da abordagem parafrástica do texto e se articulava numa eficaz formalização dos dados.

Curiosamente, a lição da Antropologia para as Ciências Humanas é sintetizada por um pesquisador do Primeiro mundo, Alain Finkielkraut, em *A derrota do pensamento*, que fazo questão de reproduzir, por falar de outro lugar que não o nosso. Faz-se

notar um certo ressentimento pela quebra de hierarquias ou, como ele próprio ironiza, por constatar que na época pós-moderna, "um par de botas vale um Shakespeare", ou que há a mesma admiração por "rei Lear e por Charles Jourdan":

Sob o olhar nivelador da ciência, as herarquias são abolidas, todos os critérios de discriminação são constrangidos a confessar suas arbitrariedades: nenhuma barreira separa mais as obras-primas de todo o resto; a mesma estrutura fundamental, os mesmos traços gerais e elementares se encontram nos "grandes" romances (cuja excelência é doravante acompanhada de aspas desmitificadoras) e nas formas plebéias da atividade narrativa. ⁴

Suspendendo por questão do tempo, esta breve incursão pelo caminho da antropologia, deixo como reflexão a idéia de ser o conceito de universal um *fetiche*, construído pelo olhar distraído do desejo. Esse olhar, que se cega para o objeto visível, por ter em mente apenas o objeto que pertence à ordem do invisível e do impossível, constrói a imagem desse homem descentrado, incorpóreo e desmitificado enquanto peça original. Copiado e multiplicado em várias versões que o reproduzem, seu rosto se dilui na névoa da indiferença e da diferença. A racionalidade, mediadora dos dois tipos de cultura (selvagem e domesticada) e responsável pela noção de igualdade entre os povos, permite que desapareçam, ao mesmo tempo, os conceitos de unidade e integridade, pois o outro é que nos irá informar e compor, cumprindo a premissa da alteridade: *o real do sujeito é o duplo*.

Abrindo espaço para a circulação de subjetividades, o inconsciente lévi-straussiano, forma e lugar do vazio, irá funcionar como artefato controlador do pensamento universal. E onde fica a particularidade de cada povo e de cada obra? Em que lugar se situaria esta estrutura, sintetizadora de imagens díspares e depositárias de uma imagem única?

Os discursos universalistas, defensores da igualdade e bem-estar entre os povos, apregoam a imagem incorpórea do homem que se assemelha à construção ilusória de seu conceito. Se todo conceito é produzido por intermédio de uma teoria e, portanto, de um aparato racional, deduz-se que o *universal* guarda seu sentido apenas enquanto desejo e fantasma: a busca do simulacro no

lugar do objeto e do falso no lugar do original.

Denunciar a impossibilidade de se acreditar no universal não invalida, contudo, a nossa busca obsessiva e ilusória do original, embora saibamos que a criação de teorias importa menos o objeto que o simulacro, lei do fetichista que prefere o ídolo aos deuses.

NOTAS

1. BONOMI, Andrea. "Implicações filosóficas na Antropologia de Claude Lévi-Strauss". In: COSTA LIMA, Luiz (org. e introdução). *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. Petrópolis, Vozes, 1970. p. 121.
2. COSTA LIMA, Luiz. "Estruturalismo e crítica literária". In: _____. (Seleção, introdução e revisão técnica.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. V. II. Rio, F. Alves, 1983. p. 242.
3. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Jorge Constante Pereira. Lisboa, Portugal, s/d. p. 225.
4. FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. Trad. Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p. 77.

PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS:

"LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO", DE ANTONIO CANDIDO

RESUMO

Leitura do ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", de Antonio Candido. Sua contextualização na obra coletiva *América Latina em sua literatura*. A unidade na diversidade das literaturas latino-americanas. A questão da dependência e da influência dos modelos europeus, no jogo nacionalismo/universalismo.

RESUMÉ

Lecture de l'essai "Literatura e subdesenvolvimento", de Antonio Candido. Sa contextualisation dans l'oeuvre collective *América Latina em sua literatura*. L'unité dans la diversité des littératures latino-américaines. La question de la dépendance et de l'influence des modèles européens, dans le jeu nationalisme/universalisme.

* Professor de Literatura Brasileira na UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa na mesma Universidade.

A minha consciência moral e intelectual exige de mim participar das lutas humanas. E eu participo. (...) Eu, repudiando os nacionalismos, pela minha exigência de humanidade no entanto me esforço em ser nacional, como Deus se constrange no "nacionalismo" das religiões.

Mário de Andrade. *O banquete*. 1944.

Escrito em 1969, o ensaio "Literatura e subdesenvolvimento"¹ de Antonio Candido destinava-se a um projeto da UNESCO, de que resultou o volume coletivo *América Latina em sua literatura*² (1972). Este projeto pretendia empreender o estudo das culturas da América Latina em suas expressões literárias e artísticas, a fim de determinar as características de tais culturas. Era parte de um plano mais amplo cujo objetivo era articular o conhecimento da cultura universal na especificidade de cada região e difundir essas características em todas as outras regiões. Cada região se integraria num sistema: procura o objeto substituir uma concepção atomizada das diferentes culturas por outra mais estrutural, com base nas zonas maiores em que essas culturas podem ser divididas - conforme lemos nas informações do "Prefácio"³.

Uma dessas zonas é a América Latina de que a UNESCO visava a dar uma visão globalizante através da literatura, da arquitetura e urbanismo, das artes plásticas e da música. Pretendia aquela organização fornecer "uma visão completa da América Latina através de sua produção cultural" e "facilitar a compreensão desta grande região".

Nesta perspectiva, a região é definida como uma totalidade: *unidade na diversidade*. Evita-se, assim, o isolamento, marca dos países latino-americanos - o que levava seus intelectuais a distanciar-se, voltando-se antes para a matriz européia, mais especificamente Paris. Ou a caírem num tipo de nacionalismo de gosto ufanista e provinciano. O projeto tencionava partir da contemporaneidade e, num solo histórico, remontar ao passado quando necessário para compreender o presente, para sentir e expressar a unidade cultural da América Latina, num processo de autoconsciência. Busca-se aí a própria identidade da América Latina, na medida da sua universalidade. "O que o projeto procura captar é o conceito mesmo de América latina, através de suas manifestações culturais, restabelecidas em sua unidade histórica e geográfica", nas palavras de César Fernández Moreno, na "Introdução"⁴ da obra.

Na universalidade dessa América cuja "invenção é feita pela cultura ocidental, invenção renovada pelos contatos diretos com a imigração, ou indiretos como as apostações culturais", no dizer de Rubén Bareiro Sagüier⁵, é que o projeto da UNESCO, organização que se empenha em suscitar um "mundo totalmente humano" - (César Fernández Moreno; "Introdução"), procura captar e definir o impacto atual da América Latina sobre a cultura universal e nesta a sua inserção. Esta tarefa é levada a cabo no volume sob a ótica do discurso universalista da razão iluminista, em que os conceitos de civilização e de progresso apontam para o possível ultrapassamento do atraso.

O plano de fundo do projeto é a questão do subdesenvolvimento, do atraso dos países latino-americanos. Não esqueçamos que esse trabalho foi planejado e executado em fins da década de 60 em que se viviam os impactos da Revolução Cubana, dos golpes ditatoriais em vários países e da dominação crescente do capitalismo selvagem. E no meio disso tudo o *boom* da literatura hispano-americana. Atravessando este quadro, plainava soberana a questão da dependência econômica e cultural.

Não se trata de fazer de conta que a dependência não existe. Ela é inevitável. As influências não são negadas, mas dirigidas e assimiladas. Nesse jogo, a obra cria algo que lhe é próprio e ao mesmo tempo universal. Pois sabemos que, na inscrição na civilização ocidental a que pertencemos, retoma-se a tradição (ou *convencção* - como prefere Anna Balakian) que "é para nós

algo de alheio, como que um empréstimo"⁶. Pela dependência confessada, volta-se "ao domínio das fontes e das origens, domínio em que as literaturas têm forte tendência a perder sua marca nacional e a retomar seu caráter universal"⁷.

Daí, o projeto procurar detectar uma unidade na diversidade das literaturas nacionais desses países. Busca da identidade latino-americana. "Desta maneira, a linguagem multiforme da América Latina transforma-se numa literatura cada vez mais crítica, mais potente, mais universal"⁸. "Uma literatura no mundo" - é o título do primeiro capítulo que "mostra a irrupção ou a 'maioridade' da literatura latino-americana no panorama mundial: analisam os encontros de culturas na região, sua pluralidade linguística, seu impacto em outras literaturas"⁹.

A unidade na diversidade das literaturas latino-americanas, para além de uma temática e de uma pesquisa de linguagem comuns, se prende ao fato de que elas anunciam uma espécie de aparição de um homem novo esquizofrenicamente dilacerado entre as exigências nacionais (a diversidade, a alteridade) e os modelos universais impostos pela colonização européia.

No projeto da UNESCO revela-se o paradoxo que seria um dos traços da caracterização da América Latina: os estudos propõem uma superação desse modelo universal, pela afirmação das marcas da diferença dada pela pluralidade cultural, ao mesmo tempo que se busca a inserção nesse mesmo modelo - a procura de nossa inserção diferencial no universal, na formulação de Silviano Santiago¹⁰.

É dentro dessas linhas gerais que se situa o ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", de Antonio Candido¹¹, localizado na seção "Literatura e sociedade". O ensaio expõe a correlação entre atraso cultural (ligado ao subdesenvolvimento) e a produção literária na América Latina e tem por objetivo apresentar "as características literárias na fase de consciência amena do atraso, correspondente à ideologia de 'país novo', e na fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de 'país subdesenvolvido'".

Deste modo, o texto baliza-se por esses dois eixos em que Candido retoma a distinção entre "país novo" e "país subdesenvolvido" estabelecida por Mário Vieira de Mello (citado em nota) para o Brasil e a estende para toda a América Latina. Estabelece, assim, um traço da *unidade* que ajuda a compreender certos

aspectos fundamentais da criação literária na *diversidade* dos países latino-americanos. O contraponto desse traço, que se relaciona à questão da dependência cultural e econômica, é a *civilização* ocidental, vale dizer, os países velhos e desenvolvidos da Europa que servem de modelo e força dominante.

A noção de "país novo" corresponde à *ideologia da euforia*. A ela liga-se a idéia de "pujança virtual", possibilidades de progresso no futuro, gerando um pensamento utópico que vai dar no nacionalismo ufanista. A atitude de "deslumbramento e exaltação", que se pode rastrear desde as cartas de Colombo e de Caminha, gera uma literatura que nasce sob o signo do *assombro* (como diz César Fernández Moreno¹²), no bojo do projeto colonialista da Europa moderna sob o impulso guerreiro e o misticismo missionário católico (o Império e a Fé), aliados à cobiça (o ouro). A partir deste assombro que é "o ovo de onde saíra a cultura latino-americana"¹³, é gerada uma literatura em que o exótico, o grandioso, a hipérbole permitem constituí-la como instrumento de afirmação nacional e justificativa ideológica. A consciência *ame*na do atraso, que corresponde à noção de "país novo", vê a literatura como "construção ideológica transformada em ilusão compensadora" do atraso material e da debilidade das instituições. Aí a idéia de *pátria* se vincula à de *natureza* - o "berço esplêndido", prolongamento do tópico do Paraíso, do mito do Eldorado. A pujança da terra produz a identidade dessas literaturas pelo diferente, pelo próprio, que é o exótico ("macumba para turista"¹⁴, na visão debochada de Oswald de Andrade), ao mesmo tempo que leva à ilusão de autonomia calcada no geográfico: os traços autóctones diferenciadores, sem qualquer interferência, marcariam sua identidade.

A noção de país subdesenvolvido, por outro lado, corresponde à *ideologia da disforia*. A consciência agudizada do subdesenvolvimento, a consciência catastrófica do atraso evidencia "a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante". Essa consciência revela-se como força propulsora, ainda dentro de um pensamento utópico, que aponta para a revolução, meio de afastar o imperialismo e de permitir a "explosão do progresso". Esta postura, mais clara a partir dos anos 50, já vinha produzindo desde os anos 30 uma literatura desmitificadora, a exemplo da ficção regionalista, "que precede a tomada de consciência dos eco-

nomistas e políticos".

Candido, analisando as condições materiais da existência da literatura, liga o analfabetismo com suas altas taxas na América Latina às manifestações de debilidade cultural, associadas a fatores de ordem econômica e política. É o "traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural". Na medida em que vê a literatura como sistema que articula autor, obra e público em interação dinâmica e com uma certa continuidade da tradição (como propõe na *Formação da literatura brasileira*¹⁵), o analfabetismo impede a plena realização desse sistema. Para ele o escritor latino-americano está condenado a ser sempre o que tem sido: "um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler".

O pensamento de Candido está ligado à razão crítica do Iluminismo que motivou filosoficamente a criação da UNESCO, como demonstra Alain Finkielkraut, em *La décadence de la pensée*. Ligando o progresso moral da humanidade a seu progresso intelectual e situando-se sobre o duplo terreno político da defesa das liberdades, e cultural da formação dos indivíduos, a UNESCO associa o respeito à autonomia dos indivíduos à instrução, o meio de ser efetivamente autônomo. Propunha "assegurar a todos o pleno e igual acesso à educação, a livre perseguição da verdade objetiva e a livre troca das idéias e dos conhecimentos"¹⁶. Portanto, não conseguir esse objetivo de universalizar a alfabetização, pelo trabalho da educação via escola, significa produzir cidadãos de segunda ordem, um dos fatores responsáveis pelo atraso cultural. A ideologia ilustrada, através da instrução, traria os benefícios que permitiriam a humanização do homem e o progresso da sociedade: "a incultura produz debilidade que interfere na cultura e na qualidade das obras", diz textualmente Candido¹⁷.

É neste aspecto que elogia o individualismo e denuncia a influência negativa dos meios de comunicação de massa, fator impeditivo da ocidentalização iluminista, pois, como "catequeses às avessas", aqueles meios colocam as grandes massas "fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral". O imperialismo da cultura de massa acentuaria a dominação dos países desenvolvidos e pela uniformização impede a autonomia do indivíduo.

O atraso cultural leva ao tópicu da dependência. Aqui, re-toma Candido a metáfora da *árvore* explicitada no "Prefácio" da *Formação da literatura brasileira* e mostra serem as literaturas latino-americanas "galhos das metropolitanas". São literaturas dependentes. Não se trata de camuflar as influências em nome de uma autonomia sô justificada historicamente na fase do nacionalismo romântico, fase da consciência amena do atraso do "país novo". Se a literatura é fenômeno de civilização, a influência é inevitável, sociologicamente vinculada à nossa dependência desde a colonização e o transplante das culturas. O vínculo com as literaturas européias é placentário, não é opção. A dependência reconhecida é "forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores". É a maneira de nossa inserção no universal, visto como o ocidental europeu.

Esta inserção se daria num processo dialético em que as obras resultariam do compromisso com o padrão universal, os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão), numa tensão com os dados locais da substância da expressão. Formas importadas em tensão com temas novos e sentimentos diferentes¹⁸. Para Candido, a nossa contribuição original é um "processo de fecundação criadora da dependência". Nos momentos em que influímos de volta nos europeus, "não foram invenções, mas um afinamento dos instrumentos recebidos".

Um dos meios para a superação da dependência é "a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores". É o que ele denomina "causalidade interna". O foco se desloca, por conseguinte, para uma tradição interna dentro do mesmo sistema; cria uma continuidade intrapoética, ainda, para Candido, dentro do Iluminismo: a questão da influência é de prioridade, de quem antecede, numa relação de causalidade positivista. O poeta retoma as convenções dos seus antecessores, para aí inscrever-se, de maneira análoga de como o poeta primeiro inscreveu-se no círculo maior da poesia ocidental: é uma relação sistêmica.

Não fica claro no pensamento de Candido se se trata simplesmente da retomada de uma geração anterior, dentro de uma estética que já não comportava mais os velhos padrões, ou se se dimen

siona a tradição no sentido dado por T.S. Eliot. Mas como fala em "obras de primeira ordem" e cita os exemplos de Drummond, Murilo Mendes e João Cabral, é lícito pensar-se que a tradição aí não é apenas a "tradição do novo", ou mera continuidade de epigono, mas traz o sentido histórico ("historical sense" - de Eliot) que "envolve uma percepção não só da condição passada do passado, mas também da sua contemporaneidade. O sentido histórico leva um homem a escrever não só com a sua própria geração nos ossos, mas com o sentimento de que o todo da literatura da Europa, desde Homero, e dentro dela o todo da literatura do seu país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea"¹⁹. Para Eliot, o poeta não pode ser avaliado isoladamente, mas no conjunto dos seus antecessores. "Quando uma nova obra de arte é criada, algo ocorre simultaneamente com todas as obras que a precederam" (Eliot). A obra nova altera todo o sistema que é reajustado. A tradição, então, nunca é estática. Não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve dispor-se para um grande trabalho. Envolve, portanto, a idéia de presente contínuo. Para ele, a tradição restringe-se ao Ocidente, ao eurocentrismo, como aponta Silviano. Neste ponto, seu sentido de tradição coincide com o de Candido, que se move no círculo do solo histórico da idéia iluminista da Revolução: o homem imbuído da realidade trágica do subdesenvolvimento (embutida aí a idéia de progresso) "rejeita o jugo econômico e política do imperialismo e promove em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento". No plano da cultura, entretanto, sintoma de maturidade, encara o problema das influências como vinculação normal.

Politizando a questão da dependência, Candido acha ser ilusório falar em supressão de contatos e influências e propõe, neste prisma, o encaminhamento para a inter-relação e a interação, para uma interdependência cultural. Para além do isolacionismo das culturas latino-americanas, na falácia da autonomia patriótica, essa postura permitirá a consciência da unidade na diversidade da América Latina. "O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca".

Já havia assinalado ele que a melhor estratégia para se evitar o provincialismo patrioteiro eram os estudos de literatura

comparada (Cf. "Prefácio" da *Formação da literatura brasileira*), agora, aqui, bem próximo do que Durisin²⁰ chamou de "comunidades interliterárias especiais", estabelecendo a conexão entre o historicismo nacional literário e a evolução da literatura em seu plano internacional. Através das regularidades literárias pode-se estabelecer a unidade da comunidade literária latino-americana e traçar o perfil que identifica a América Latina em sua diversidade: a especificidade dessa região, num processo de autoconsciência, como requeria o objetivo do projeto da UNESCO.

NOTAS

1. "Literatura e subdesenvolvimento" apareceu em tradução francesa de Claude Fell na revista *Cahiers d'Histoire Mondiale*, UNESCO, XII, 4, 1970, e a seguir em espanhol na obra coletiva a que se destinava: *América Latina en su literatura* (Coordinação y introducción de César Fernández Moreno), México, UNESCO/Siglo Veintiuno, 1972. Em português, saiu na revista *Argumento*, I, 1, out. 1973, depois na edição brasileira de *América Latina em sua literatura* (São Paulo, Perspectiva, 1978). Recentemente foi reproduzido no volume *A educação pela noite & outros ensaios*, do próprio Antonio Candido (São Paulo, Ática, 1987).
FERNÁNDEZ MORENO, César (coord. e introd.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
2. Remete-se sempre a esta edição brasileira.
3. Idem. p. XI-XII.
4. Idem. p. XXVIII.
5. BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Encontro de Culturas". Idem, p. 3.
6. Idem. p. 5.
7. BALAKIAN, Anna. "L'originel et l'original". Actes du III^e. Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, p. 1269. Este artigo apareceu também no *Year Book of Comparative and General Literatures*, nº 11, Indiana University. 1962.
8. FERNÁNDEZ MORENO, César. "Introdução". In: *América Latina em sua literatura*. p. XXIV.
9. Idem. p. XXVI.
10. SANTIAGO, Silvano. "Apesar de dependente, universal". In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, 1982. p. 22.
11. Daqui por diante, os trechos entre aspas, sem qualquer outra indicação, remetem a este ensaio.
12. FERNÁNDEZ MORENO, César. Op. cit., p. XXI.
13. Idem, ibidem.
14. ANDRADE, Oswald. "Bilhete aberto". In: *Ponta de lança*. 3. ed.

Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. Neste "artigo" para jornal, de 1943, o autor ataca a literatura nacionalista e ufanista de Cassiano Ricardo: "a sua literatura, rotulada de nativismo, não passa de macumba para turistas".

15. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 2. ed. São Paulo, Martins, 1964. Cf. os Prefácios e a Introdução. A 1ª ed. é de 1957.
16. FINFIELKRAUT, Alain. *La décadence de la pensée*. Paris, Gallimard, 1987. p. 66-67.
17. Para uma visão mais abrangente do papel do Iluminismo, da educação e da universidade, da literatura, do crítico e do intelectual, entre outros aspectos, na obra de Candido, consultar a tese de doutorado de Célia de Moraes Rego Pedrosa: *Antonio Candido / A palavra empenhada*. 2 vols. Rio de Janeiro, Departamento de Letras/PUC-RJ, 1988. Mimeo.
18. CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 e 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1965. p. 131-132.
19. ELIOT, T.S. Apud SANTIAGO, Silviano. "Permanência do discurso da tradição no modernismo". In: *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./FUNARTE, 1987. p. 120-122. Neste artigo Silviano Santiago rearticula o famoso ensaio de T.S. ELIOT: "Tradition and Individual Talent", de 1919.
20. DURISIN, Dionys. "Sobre las regularidades del proceso interliterario". In: *Casa de las Américas*. Nº 160. La Habana, jan.-feb. 1987. p. 3-9.

UT PICTURA POESIS: O FIO DE UMA TRADIÇÃO

Ut pictura poesis erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaendam, si longius abstes,
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit

Horacio, *Ars Poetica*. 361-365

A poesia é como a pintura, uma de perto,
agrada mais, outra, de longe;
uma prefere a sombra, outra, a luz,
sem temer a acuidade do crítico;
uma agrada uma só vez, outra, dez vezes repetida, agradará ainda.

Horácio, *Ars Poetica*. 361-365

* Ex-Professora de Literatura Inglesa da UFMG.

Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Inglesa da
Universidade Federal de Ouro Preto.

Quando Horácio escreveu *Arts Poética* provavelmente não pretendia elaborar um tratado. O mais longo de seus poemas tem o tom ocasionalmente pessoal de uma Epístola. Falta-lhe a abrangência, a precisão lógica de um tratado bem estruturado. *Arts Poética* pode ser descrito como a expressão de reflexões mais ou menos esparsas, sugeridas pelo desejo de aconselhar três poetas da família dos Pisanos. Suas preocupações principais, eminentemente prescritivas, concentram-se em alguns pontos básicos da poética clássica. Destacam-se, entre eles, os atributos do poeta, o imperativo do modelo apropriado e dos ideais estético e pragmático (*dulce et utile*), bem como a necessidade de unidade, harmonia e proporção na obra literária. Horácio ocupa-se ainda de problemas específicos da poesia dramática, quanto à versificação, número de atores, uso do coro e da música, etc..

A comparação com a pintura, sintetizada na expressão *ut pictura poesis*, parece quase incidental, feita para ilustrar o preceito contemporâneo do decoro e da unidade dentro da obra. Que pensariam, pergunta Horácio, de um pintor que unisse uma cabeça humana ao pescoço de um cavalo, ou espalhasse plumas multicores sobre membros esparsos, ou, pintando uma linda mulher, arrematasse o corpo com uma serpente repulsiva? Tal seria, prossegue o autor, um poema sem unidade. A licença poética não vai tão longe que permita a união do selvagem com o manso, de serpentes com pássaros, ou cordeiros com tigres. Já as linhas iniciadas com *ut pictura poesis* falam das diversas maneiras como diferentes poemas podem ser apreciados.

O poeta latino mal poderia prever o destino das palavras *ut pictura poesis*, que usara em sua inocente aproximação da poe

sia com a pintura. Retomada nos séculos posteriores, a frase passou a designar toda uma abordagem crítica que relaciona a literatura e artes plásticas, ou, por extensão, literatura e música, ou, ainda, nos nossos dias, literatura e cinema.

A Renascença volta às palavras de Horácio, invertendo-as. Passa a tomar a pintura como termo referencial: é a pintura que deve ser como a poesia, e não o contrário. Dessa forma, tenta-se liberar as artes plásticas da maldição que sobre elas pesava, desde Platão, o iniciador do longo reino do *logos*. Supremo inimigo da imagem, condenada como cópia da cópia, ele a relega à posição de servil imitadora de uma suposta realidade, que, por sua vez, não passa de sombra da Idéia, ou essência ideal. Melhor justificativa não se poderia encontrar para excluir a pintura das artes liberais, entre as quais se incluía a poesia.

A inversão do dito horaciano, operada a partir da Renascença, tem, além das filosóficas, implicações sociais importantes. Se o pintor (ou o escultor) não é mais um mero artífice de imagens condenáveis, deixa também de ser o simples cultor da arte mecânica, o mero artesão. Sua arte passa a incluir-se entre as liberais, dignas do homem livre. Pintor e escultor saem da companhia de artesões e operários, onde virtualmente se considerava ser o seu lugar, e passam a integrar a dos artistas.

Com o correr do tempo, mesmo sem a queda do logocentrismo, a defesa filosófica do artista plástico passa a ser desnecessária. Mas prossegue a orientação crítica resumida nas palavras de Horácio. Continuam a florescer os estudos relacionando literatura e artes plásticas, que alcançam o apogeu no século XVIII.

Um importante artigo de Cicely Davies¹ estuda os reflexos, na crítica da literatura e da pintura, da crença contemporânea na unidade e harmonia da natureza e na conformação dessa unidade por meio da obra de arte. Essa convicção chegou a orientar a prática das artes e até da jardinagem. Paisagistas alteravam jardins de acordo com métodos de seleção e composição adotados por pintores, arquitetos projetavam suas obras para se adequar a esses ambientes. Em contrapartida, pintores preferiam paisagens de interesse histórico ou literário. Hogarth, o grande pintor satírico, visava intencionalmente a efeitos dramáticos. Por outro lado, poetas eram *connaisseurs* das artes ou pintores amadores. Desse vai-e-vém crítico entre literatura e artes plásticas resultava uma concepção semi-literária da pintura. A apreciação

dos motivos pictóricos tornava-se dependente de suas possibilidades dramáticas e de associações literárias. Os paralelos entre as artes, iniciados no século XVII por Du Jon e Du Fresnoye (traduzido por Dryden, autor de *Parallel of Poetry and Painting*) são aplaudidos e elaborados ao longo do século XVIII, quando se multiplicaram os quadros ilustrativos de temas históricos. Afirma-se que a pintura era semelhante à poesia pelo fato de representar "fábulas" e de submetê-las à apreciação do intelecto. Como a poesia, argumentam os críticos, uma obra de arte plástica deveria ter unidade de concepção, mostrar subordinação das personagens secundárias às principais, decoro e relevância na escolha dos detalhes, etc. A crença na importância da vista como fonte de idéias, nos olhos como os "óculos da natureza" - teoria de Sanderson em *Græcice* (1658) - derivava da teoria de Locke sobre a origem das idéias. A ênfase na valorização da vista prolongava-se nos conceitos de Addison sobre os prazeres primários da imaginação, derivados da visão, em oposição aos prazeres secundários, de origem diferente. Daí a avaliação da escultura como arte superior à pintura, e a posição secundária desta em relação à poesia.

Autores sucessivos, como George Turnbull e Hughes, em *Essay on Descriptions in Poetry* (1735) endossam esse modo de ver. O resultado é uma constante interação entre a poesia, a pintura e o mundo natural, de onde as artes podem derivar. A poesia, afirma-se, enriquece a mente com visões que o pintor poderá representar (como no caso de Rubens) e o conhecimento da poesia ensinará o homem a apreciar as belezas da natureza. Joseph Warton afirma que *The Seasons (As Estações)* de Thomson, poema que denuncia o romantismo, foi decisivo para o gosto do público pela natureza e pela paisagem. Dryden chegará a recomendar o estudo de quadros aos poetas, que, quando "desejam celebrar uma beleza extraordinária, vêem-se forçados a recorrer a estátuas e quadros"². Opiniões em contrário, negando a origem diretamente imitativa da poesia ocorrem, mas são esporádicas. Cicely Davies cita, entre as vozes discordantes, Burke, Cooper, Reynolds. O século XVIII, separando o estudo de forma e conteúdo, comparava a palavra a um ornamento, semelhante à imagem decorativa, a ser tratada independentemente do assunto e da estrutura. Dentro dessa orientação, as semelhanças entre as artes pareciam sobrepujar as divergências. Até o *Laocoon* de Lessing (1776), não ocor-

rem as mudanças necessárias para uma nova orientação crítica. Elas só acontecerão quando se compreender a importância vital do meio utilizado em cada arte e as conseqüentes diferenças de concepção e expressão.

Antes da mudança de atitude crítica assinalada por *Laocoon* a poesia é freqüentemente tratada como uma forma de pintura. Goldsmith critica a Shakespeare como se fora pintor. Encontram-se semelhanças, às vezes óbvias, mecânicas e irrelevantes, entre Spencer e Rubens, Poussin e Theocritus, Poussin e o *Cafo* de Addison, entre obras de Fielding e Hogarth, Pope e Correggio. Algumas vezes, a balança da comparação pende para o lado da pintura. Torna-se moda ver sinais da influência de determinados pintores sobre poetas. Thomas Warton conclui que Milton deve ter tomado da pintura italiana sua descrição de Rafael como anjo armado, já que foi o primeiro poeta a representá-lo dessa forma. John Dyer, poeta e pintor, apressa-se, ao menor pretexto, a encontrar efeitos visuais em poemas. Trata o *Gideon* de Aaron Hill como obra prima de representação gráfica. Scott of Amwell faz comentários semelhantes, e indevidos, sobre a *Elegia* de Gray, critica Deham por não agrupar os detalhes descritivos de *Cooper's Hill* como se pertencessem a um quadro. Espera-se do poeta descritivo imitar o pintor de paisagens.

O tipo de aproximação entre pintura e poesia chega a atingir a aberração. Gilpin critica a descrição de ruínas de *Osgood Hill* por não se referir à hera que cobre os muros de um castelo. Thomas Warton acusa Milton de, em sua descrição do Paraíso, "tornar esplêndido" o absurdo.³ As magníficas imagens do poeta, à beleza luxuriante dos objetos representados, Warton teria preferido que Milton se ocupasse da minuciosa descrição de traços da paisagem. Exigindo do poeta o olhar do pintor, esse tipo de crítica prepara o seu próprio fim. Reynolds, antigo defensor da afinidade entre as artes, acaba por afirmar que nenhuma pode, com sucesso, ser enxertada em outra.⁴ Nos termos em que vinha sendo colocada - de vagas comparações, geralmente baseadas em assuntos comuns sugeridos por quadros e poemas - a tradição *ut pictura poesis* deveria perder todo prestígio. Nesse sentido, duas orientações principais vêm opor-se, ainda no século XVIII, aos críticos (quase sempre ingleses), mencionados até agora: a de Diderot, na França, e a de Lessing, na Alemanha.

Denis Diderot (filósofo, enciclopedista, romancista e dra-

maturgo), é também, em *Salons*, precursor da moderna crítica das artes. Escrevendo sobre os quadros expostos nas exposições denominadas *Salons*, organizadas pelo governo (é pelo XIX *Salon* que serão recusados os futuros Impressionistas, criando o famoso *Salon des Refusés*), Diderot foge ao lugar comum de descrever os quadros sobre os quais emite julgamento. Procura outros meios de levar o leitor a recriá-los. Falando de seu próprio retrato pintado por Van Loo, introduz procedimentos críticos modernos. Problematiza, por exemplo, a noção do sujeito. O eu usado por Diderot refere-se tanto à sua pessoa real - o autor empírico - quanto ao redator do texto - o autor implícito - e, ainda, à imagem que projeta de si mesmo, ao eu ideal que gostaria de poder atribuir-se. A essa atomização do eu Diderot acrescenta outras inovações: uma das mais importantes é a noção de "julgamento de gosto". A expressão paradoxal indica, não uma proposição, ato intelectual, a que se poderiam aplicar critérios de verdade ou falsidade, mas uma preferência subjetiva. Evitando a descrição completa do quadro, Diderot focaliza apenas alguns objetos que considera especialmente significativos. Convida o leitor a fixar cada um deles, numa espécie de passeio pelo quadro, que se faz cena de teatro, onde o leitor é encorajado a penetrar. O olhar fixo da pintura clássica, onde a perspectiva impõe ao espectador um ponto de vista único, é substituído por vários pontos de vista possíveis. Diderot anuncia, assim, o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que supõe pontos de vista vários, todos igualmente válidos. Além da teatralização do espaço introduz-se, assim, na pintura, arte do espaço, um elemento de temporalidade. Resta ainda uma questão, a de transmitir a emoção única do momento de percepção. É ainda através da teatralização do quadro que Diderot a resolve. Para isso, cria uma história, um enredo, partindo de um diálogo, inspirado no quadro.

Um notável exemplo desse procedimento é a crítica ao quadro *La Jeune fille qui pleure un oiseau mort*⁵, de Greuze, onde se vê uma jovem de aparência triste, o rosto apoiado na mão, contemplando um pássaro morto. O texto se inicia com uma espécie de diálogo. O autor dirige uma série de perguntas à suposta jovem, indagando da causa de sua dor. Atribui respostas à interlocutora imaginária, criando um contexto dramático, onde se vislumbra uma história. A dor da moça vem a ser explicada: o pássaro seria presente de um rapaz que a teria seduzido, na ausência

da mãe. Delineia-se a cena da sedução, a rápida saída do namorado, a volta da mãe, o choro da jovem, e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina por declarar que qui sera ter sido ele o sedutor. Nesse ponto, quando fala do próprio desejo, o autor já introduziu a temporalidade no quadro, teatralizando-o, desdobrando-o numa história, a que não faltam sequer as nuances de uma interpretação freudiana. O pássaro, visto como símbolo do amor, pode designar também, na palavra francesa, o sexo da mulher, ou a virgindade. A história criada por Diderot rompe, evidentemente, com o passado: já não deriva, como na pintura clássica, do texto bíblico ou literário: é totalmente criada por aquele que a contempla.

A crítica de Diderot tem ligações importantes com algumas preocupações da semiologia contemporânea, a respeito da legibilidade da pintura. Essa é a preocupação principal de alguns semiólogos, como Louis Marin e Jean-Louis Schefer. Este define o quadro, não em função de sua estrutura, mas a partir do número e do tipo de leituras possíveis. A análise do quadro seria assim um "ato lexicográfico", a "constituição de um texto enquanto sistema". Pois, acrescenta Schefer, cada quadro é um sistema único. Diante dele, confrontamos com esse paradoxo: "um texto já pronto, mas que urge ainda constituir"⁶. O texto crítico de Diderot é uma ilustração viva desse ponto de vista, e da variabilidade e imprevisibilidade das leituras potenciais de um quadro. Em relação a *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, a única observação "objetiva" de Diderot diz respeito à possível desproporção entre o rosto e os braços da jovem representada. Segundo o crítico, parecem tirados de modelos diferentes. Todos os outros comentários constituem "leituras" dramáticas, que, fin da a "história", levam à expressão do desejo do autor diante da figura feminina.

A crítica de Diderot tem outras implicações importantes para a semiologia moderna, que chama a atenção para o elemento temporal, introduzido pela "leitura" do quadro. A pintura foi tradicionalmente considerada, como a escultura, arte do espaço⁷, em oposição à música, poesia e mímica, artes temporais. Mas a pintura implica também um elemento temporal, em que insistem os semiólogos. Um deles, Louis Marin, tece considerações importantes sobre os dois "tempos" subjacentes à apreciação de um quadro. Por um lado, há a unidade do olhar, que engloba o quadro,

no que parece ser um instante de unidade da visão. Por outro, há o tempo variável, necessário à "leitura", ou interpretação do quadro, tempo bastante longo, no texto de Diderot. Diz Marin:

Em que consiste a leitura? Ler é percorrer com os olhos um conjunto gráfico, é decifrar um texto... o quadro é, de início, um percurso do olhar. O ato de leitura se desenrola, pois, num tempo, numa sucessão, no interior de um instante de visão, desdobra uma multiplicidade na totalidade oferecida à unidade do olhar, uma sucessão englobada, integrada no instante de unidade da visão. Na verdade, o problema que se coloca para a análise semiológica é analisar a articulação desses tempos diferentes e, mais particularmente, investigar como a unidade da visão será articulada e decomposta pela discursividade da leitura, sem deixar jamais de ser uma única. A unidade de visão do quadro é o agrupamento da superfície plástica por um conjunto de sinais, ao mesmo tempo localizados e dinâmicos, destinados a guiar o olhar, a fazê-lo realizar um circuito, a vencer obstáculos, a retardar e adiar, em uma diferença simultaneamente temporal e espacial, a realização da unidade da visão como totalidade estrutural.⁸

A crítica de Diderot, exemplificando a possibilidade de integrar o temporal à análise da pintura, ilustra também a maior liberdade de interpretação deixada ao espectador pela ausência de uma narrativa bíblica ou literária integrada ao quadro. Do retrato de uma jovem triste, diante de um pássaro morto, infere toda uma história de amor, na qual ele próprio acaba se inserindo, substituindo o imaginado sedutor. As palavras de Marin mostram o posicionamento moderno diante dessa liberdade, à qual corresponde uma "matriz" de percursos possíveis para o olhar. Dessas matrizes geram-se as figuras do quadro. A cada ato gerativo corresponde uma leitura:

A relativa liberdade do percurso, permitindo hesitações, voltas, adiamentos, não compromete jamais o olhar num movimento linear, irreversível. O tempo de leitura se espacializa, exhibe-se, irradia-se à volta de pontos estratégicos do quadro. Este se converte em um espaço dinâmico e qualitativo, onde uma soma aberta de percursos possíveis, realizados ou virtuais, forma um sistema. Em termos fenomenológicos, poder-se-ia

dizer que cada percurso é um proveito parcial arrancado à visão unitária, que implica um jogo de três atividades, perceptiva, estruturadora e mnemônica, cada proveito sendo do posto em perspectiva na visão unitária. O quadro forma uma "matriz" de percursos do olhar, a partir da qual são geradas as figuras do quadro, cada ato gerativo definindo uma leitura...⁹

O texto de Marin tece ainda considerações sobre a existência de elementos, muito variáveis de uma para outra obra, e de um para outro nível de leitura, que podem "forçar" o percurso do olhar, limitando sua liberdade e conduzindo a determinada ordem na percepção e na interpretação. Evidentemente, esses elementos estariam mais presentes na pintura figurativa e nos quadros organizados de acordo com a perspectiva clássica. A imposição relativa de uma ordem na "leitura" pode ser exemplificada por exemplo, por determinadas paisagens de Poussin, importante representante da pintura clássica francesa do século XVII. Poussin estrutura vários de seus quadros em torno de uma estrada, eixo ziguezagueante, que liga o primeiro plano à parte esquerda da tela, representando um lago. O olhar é de certa forma constrangido a percorrer esse caminho e, algumas vezes, a se situar a determinada distância dele. Isso não impede a liberdade de paradas e retomadas do olhar - o percurso aleatório semelhante àquele por onde Diderot guia a vista do leitor, transformando-o em espectador de um quadro ausente.

Todas essas considerações, importantes para a semiologia plástica, mostram-se importantes também para a crítica literária, especialmente a de textos contemporâneos onde uma obra de arte plástica funcione como elemento central, estruturador. É o caso clássico de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf. As duas personagens principais são a senhora Ramsay e a pintora Lily Briscoe, a primeira retratada pela segunda. A composição e a leitura desse retrato, obra de arte ficcional, ocupam parte apreciável do romance e são elemento chave para sua elaboração. Não faltam exemplos semelhantes no romance brasileiro. Em *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector a protagonista se detém diante de um desenho a carvão, o "mural" deixado no quarto pela empregada Janair. A "leitura" desse "quadro", feita pela patroa, é vital para a leitura a ser feita pelo leitor implícito na obra. Já em *Quarto Fechado*, de Lya Luft, a descrição de um qua-

dro, também fictício, continuamente presente na mente da personagem central, condensa todos os elementos do romance.

Diante das leituras de quadros integrantes da estrutura dessas obras, o crítico segue um roteiro que pode ser contrastado com o de Diderot. O enciclopedista faculta ao leitor "visualizar" um quadro que tinha existência histórica real, embora se encontrasse ausente da visão. Desse quadro, o leitor tinha apenas a leitura proposta pelo escritor francês. O crítico de romances como *To the Lighthouse* e *Paixão segundo G.H.* vê-se também diante da leitura de um quadro, na verdade imaginário, mas que ele poderá igualmente aí visualizar. A tarefa do crítico literário, entretanto, não para aí. Trata-se, agora, de ler a leitura feita por personagens ou narrador em cada romance, já que ela em grande parte o estrutura. Nesse trabalho, mostra-se muitíssimo relevante a tradição *ut pictura poesis*, aliada aos modernos estudos semiológicos de certa forma antecipados por Diderot. Já não se trata mais de estabelecer paralelos entre quadros e textos. Mas algo semelhante ocorre quando o crítico tenta estabelecer a função, dentro do romance, de "obras de arte", constituídas, não por cores e formas, mas pelo próprio texto, sem que, por isso, deixem de ser indispensáveis à análise dados derivados das artes plásticas. No caso de *To the Lighthouse*, por exemplo, o fato de Lily Briscoe preferir um retrato cubista a uma representação tradicional da senhora Ramsay articula-se com outros elementos estruturais da obra, contribuindo poderosamente para sua interpretação. Essa dificilmente poderá merecer o nome de relativamente completa se não se levar em consideração um dado derivado das artes plásticas modernas.

Também importante para a crítica de textos onde a obra de arte plástica desempenhe papel central é a contribuição de outro esteticista do século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing. Filósofo e dramaturgo, líder do Iluminismo na Alemanha, Lessing, com a publicação de *Laocoon* em 1766, altera a tradição *ut pictura poesis* embora por caminhos diversos de Diderot, seu contemporâneo francês.

Lessing parte da análise da célebre escultura grega (hoje no Vaticano) de *Laocoon*, o sacerdote de Apolo que aconselhou os troianos a não tocar no cavalo de madeira presenteado pelos gregos. Lessing propõe a seguinte questão: a escultura ilustraria uma passagem da *Eneida* ou, pelo contrário, teria sido inspirada

pelo poema?¹⁰ Lessing opina em favor da primeira hipótese. Segue, assim, a tradição platônica, logocêntrica, que, entre as artes plásticas e a criação poética, atribui prioridade à última. Nesse aspecto, sua crítica nada tem de inovadora. Mas Lessing é revolucionário sob outro ponto de vista. Por assim dizer, antecipa o slogan de Mc Luhan, *The medium is the message*. O filósofo alemão insiste nas inapeláveis mudanças acarretadas, no conjunto da obra, pela mudança do meio utilizado. A mudança de um para outro - da pedra, tela e tinta, para a palavra ou para o som musical - limita, enfatiza Lessing, a escolha do objeto a ser representado. Usando a palavra *pintura* como uma designação geral para as artes plásticas, Lessing escreve:

A pintura, em suas imitações, emprega meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia - figuras e cores no espaço - enquanto a última utiliza sons articulados em ordem temporal: como, indiscutivelmente, os signos usados devem ter uma relação precisa com o objeto representado, segue-se que os signos dispostos lado a lado podem expressar temas que, no conjunto ou em suas partes, existam dessa forma, enquanto os sinais que se sucedem no tempo podem expressar apenas elementos que, no todo ou em parte, sejam sucessivos.¶

Esse pronunciamento parece hoje óbvio, exatamente por antecipar posicionamentos modernos, contrários ao aspecto da tradição *ut pictura poesis* que não tomava conhecimento da diferença de meio empregado. Fazendo o contrário, alguns críticos atribuem tal importância à diferença de meio que chegam a desaconselhar comparações entre artes diferentes. Este é, por exemplo, o pensamento de Austin e Warren, os conhecidíssimos autores de *Teoria da Literatura*, no capítulo *A Literatura e as Outras Artes*. O capítulo deixa no ar a questão, concluindo que, só depois de terminado um esquema de evolução da literatura baseado em esquemas de evolução totalmente específica desta poder-se-á perguntar se essa evolução de alguma forma se aproxima da analogamente estabelecida para as demais artes.

Contrariando seus predecessores, Lessing insiste, pois, nas diferenças, mais que nas semelhanças, entre as artes. Ele enfatiza a importância da seleção, nas artes plásticas, do momento adequado para representar o objeto, escolhendo a posição mais

expressiva, por exemplo, de um corpo durante uma queda. A escolha bem feita permitirá ao espectador imaginar os momentos anteriores e posteriores ao da posição representada. O poeta não está sujeito ao mesmo rigor na seleção, pois pode representar uma série infindável de atos ou gestos, gozando, por isso, de liberdade maior. A ele, poeta, é dado, ainda, representar o invisível - privilégio negado ao artista plástico. Lessing deriva daí o que afirma ser a explicação da superioridade da poesia sobre a pintura e a escultura: sua maior capacidade de representação. Lessing conclui, respondendo com uma negativa à pergunta de Carlyle:

Se todas as obras de Homero se perdessem e só restasse da *Ilíada* e da *Odisseia* uma sucessão de imagens, conforme Carlyle sugere ser possível, será que essas imagens, mesmo criadas pelo artista mais perfeito, nos transmitiriam as concepções que temos, não digo do talento global do poeta, mas tão somente de seu talento ficcional?... Não é possível traduzir em outra linguagem a pintura musical das palavras do poeta...¹²

Seguindo a mesma linha de argumento, Lessing acrescenta: o poeta, ao selecionar os mais significativos entre os traços do objeto, e ao descrever uma ação contínua, em vez de limitá-la a um único momento, obtém efeito superior ao do pintor:

Homero, penso eu, só pinta uma ação contínua, e todos os corpos, todos os objetos individuais, são pintados apenas em função de sua participação nessa ação e, de um modo geral, concentram-se em um único traço do objeto(...) Em vez de uma imagem, ele nos dá a história do cetro (de Agamenon)(...) de tal forma que, no fim, conheço esse cetro melhor que se um pintor o tivesse posto diante de meus olhos, ou se um segundo Vulcão o tivesse colocado em minhas mãos...¹³

Os critérios de avaliação para as diversas artes devem, portanto, ser diferentes, conclui Lessing. Do contrário, pergunta, que seria, por exemplo, de um poeta como Milton, se fosse julgado pelo número de imagens que poderia sugerir a um pintor?¹⁴

Evidentemente, parte dos argumentos de Lessing têm encontrado opositores. P. Rudowski, por exemplo, contesta que a

ação seja a essência da poesia, alegando que o próprio Lessing teria renegado essa tese inicial.¹⁵ A teoria de Lessing, poderíamos acrescentar, adapta-se apenas à arte tradicional, figurativa, não à arte moderna, abstrata, que ele, entretanto, prevê. Nada disso destrói a importância da contribuição de Lessing para a estética. Continua muitíssimo relevante sua insistência na necessidade de distinguir dois critérios para a comparação entre uma obra literária e uma de artes plásticas. Um é o da semelhança de assuntos ou motivos representados. Outro, a semelhança de estilo. Toda comparação feita nos séculos XVII e XVIII baseava-se na comparação do primeiro tipo, que a crítica contemporânea considera irrelevante.¹⁶ Permanece atual o segundo critério discutido, o da comparação de rasgos estilísticos. Esta permite a Lessing considerar original a obra que, inspirando-se em tema de outra, inova no terreno do estilo:

Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode ser interpretado de duas formas. Ou um faz do outro o assunto real de sua obra, ou têm ambos o mesmo assunto, e o empréstimo é então o estilo e o tipo da imitação... No primeiro caso, o poeta é original, no segundo, mero copista. No primeiro caso, trata-se de uma imitação de caráter geral, que constitui a essência de sua arte, e ele trabalha como homem de gênio, não importando que seu tema seja tirado de outra arte ou da Natureza. O segundo tipo de imitação, pelo contrário, degrada totalmente o artista.¹⁷

Esse argumento também encontra adversários, sobretudo porque supõe uma separação entre forma e conteúdo. Entretanto, a posição de Lessing conserva sua força. Até René Wellek, adversário da tradição *ut pictura poesis* relutantemente concorda com a utilidade do conceito *barroco* por permitir "analogias entre as literaturas de países diferentes e entre as diversas artes"¹⁸ bem como "análises que mostrem correlações entre critérios estilísticos e ideológicos"¹⁹. Com essa concessão, Wellek endossa a possibilidade de semelhanças estilísticas e de analogias entre artes plásticas e literatura.

Embora nem sempre fáceis de demonstrar, as semelhanças indubitavelmente existem, e têm servido de ponto de partida para estudos modernos muito significativos. A título de ilustração,

gostaríamos de mencionar o ensaio de Winifred Holtby sobre as técnicas derivadas da cinematografia que Virginia Woolf utiliza em *Jacob's Room*. Entre outros, o estudo menciona o fato de as emoções das personagens serem muitas vezes sugeridas por gestos, dando a impressão do desenrolar de movimentos dentro de um filme:

Em *Jacob's Room* a senhora Woolf elaborou, pela primeira vez, um romance completo com seus novos instrumentos, e escolheu para ele as técnicas cinematográficas experimentadas em *Kew Gardens*. Quase todas as páginas do livro poderiam ser imediatamente transferidas para um filme. A história trata sobretudo dos sinais externos de emoção, e até pensamentos e lembranças assumem uma qualidade pictórica. Algumas vezes, na verdade, a ação passa para o confuso crepúsculo no interior da mente: mas, de um modo geral, é indicada pelas posições e gestos cambiantes das personagens. Betty Flanders chora, acaricia o gato Topaz, escreve cartas; Jacob boceja, espreguiça-se, lê; Florinda cobre-se com um manto, para esconder os sinais da gravidez. É um romance de um diretor de cinema.

...o primeiro capítulo trai o método. Seu roteiro poderia ser resumido assim: "Jacob menino, à beira mar em Cornwall" e a Sra. Woolf, como poderia fazer qualquer diretor de cinema, começa fotografando uma carta, com cada palavra caindo lentamente da pena de ouro de Betty Flanders. 'Desse modo, só restava partir'. A seguir a romancista nos mostra a silhueta inteira da mulher afundando os saltos do sapato na areia para apoiar melhor o corpo pesado. Depois há um *close up* do rosto (de Betty), maternal, choroso, porque Scarborough, onde está o Capitão Barfoot, parece tão longe de Cornwall, onde ela permanece assentada, escrevendo. A câmera cinematográfica dá então uma volta para fotografar toda a baía, com iate e farol tremulando através das lágrimas de Betty e recua para indicar uma mancha que se espalha pelo papel da carta.²⁰

Essa citação focaliza o tipo de semelhança entre a literatura e as outras artes que Lessing, e, com ele, a crítica contemporânea, considera pertinente: a que decorre de dados estilísticos. No momento, as palavras de Winifred Holtby nos bastarão para demonstrar que a tradição *ut pictura poesis* continua viva, e vai passando bem.

NOTAS

1. DAVIES, Cicely. "Ut Pictura Poesis". In: *Modern Language Review*, XXX (1935), 159-169.
2. Idem, p. 161.
3. *Adventure*, 23/10/1753. In: DAVIES, Cicely. Op. cit., p. 167.
4. Sir Joshua Reynolds, *Discourse XIII*. In: DAVIES, C. Op. cit., p. 162.
5. Diderot, *Salons*. In: DAVIES, C. Op. cit., p. 168.
6. SCHEFER, Jean Louis. *Scenographie d'un Tableau* (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 104, 124, 149.
7. Max Lessoir, esteticista do início do século, inclui a escultura, a pintura e a arquitetura entre as artes espaciais, colocando a música, a poesia e a mímica entre as temporais.
8. MARIN, Louis. "Pour une Semiologia Picturale". In: *Etudes Semiotologique*. Paris, Klincksieck, 1971. p. 19-20.
9. Idem, p. 21.
10. G.H. Lessing, *Laocoon*. Tradução inglesa de W.A. Steel (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1930) V, p. 24, VI, p. 29.
11. Idem, XVI, p. 55.
12. Idem, XIII, p. 50-51.
13. Idem, XVI, p. 56, 57, 58.
14. Idem, XIV, p. 53.
15. Rudowski, P. "Action as the Essence of Poetry: A Revaluation of Lessing's Argument", In: *PMLA*, LXXXII (1967), 333-341.
16. Ulrich Weisstein, por exemplo, citando Wylie Sypher, afirma: "I side with Sypher, who regards any comparison of the arts on the basis of their content or subject alone as deficient, and Praz, who feels that actually we are entitled to speak of correspondences only when there are comparable expressive intentions and comparable poetics, accompanied by related technical media."
WEISSTEIN, Ulrich. "Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology".

In: *Literature and the Other Arts*. Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association, org. Zoran Konstantinovic, Steven P. Scher e Ulrich Weisstein (Innsbruck, 1981), 19-30.

17. LESSING, G.H. Op. cit., p. 33.
18. WELLEK, René. "The concept of Barroque in Literary Scholarship". In: *The Journal of Aesthetics*. V (1946), p. 97.
19. Idem, p. 94.
20. HOTBY, Winifred. "Cinematograph: on Jacob's Room". In: *Virginia Woolf: a Collection of Criticism*. Org. Thomas S. W. Lewis. New York: McGraw Hill, 1975. p. 24.

INTERTEXTUALIDADE E INTERCONTEXTUALIDADE -
FORMAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE O EU E O OUTRO**

RESUMO

A partir de reflexões da teoria do discurso a respeito das formações discursivas, considera-se a possibilidade de pensar a aproximação intertextual e a intercontextual como interlocução, processo configurador de identidades.

RESUME

A partir des réflexions sur la théorie du discours concernant les formations discursives, nous envisageons la possibilité d'un rapprochement entre l'intertextualité et l'intercontextualité en tant que précédé formateur d'identités.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.

**Síntese deste trabalho foi apresentada no I Congresso da Associação brasileira de Literatura Comparada, em Porto Alegre, em junho de 1988.

O caráter de inter-relacionamento que define o objeto de estudo da Literatura Comparada (LC) permite que, ao lado do privilégio dado à comparação de textos, a disciplina assuma também a relação entre culturas, visando à explicitação de pontos de interseção, de eixos que demonstrem semelhanças e diferenças e que permitam a instauração do diálogo entre as instâncias comparadas. Particularmente no caso da literatura, dadas as circunstâncias do relacionamento entre as culturas ditas superiores e as denominadas periféricas, a aproximação implica, quase sempre, a explicitação de juízos de valor, de julgamentos que condicionam o ato de comparação. Os conceitos de qualidade da construção textual que irão nortear os níveis de comparação estarão condicionados pela expressão literária da cultura predominante e, nesse sentido, comparar desliza para uma forma autoritária de aproximação textual: o texto da cultura superior cala os demais, porque, assumido como modelo, nega aos outros textos o direito à legitimação, já que estarão sempre numa posição de inferioridade.

Pensando nas formas de comparação textual e no fato de que, ao se refletir sobre os métodos comparatistas, toca-se, inevitavelmente na linguagem que os viabiliza, considere-se a possibilidade de aproximar o interrelacionamento de textos e de culturas dos processos de produção de discursos, nos quais se considera tanto a relação estabelecida entre os interlocutores, quanto as determinações do contexto situacional.

Tal possibilidade me parece pertinente se se consideram as posições da teoria do discurso sobre a constituição do sujeito pelo discurso produzido por ele e sobre as manifestações sociais

e psicológicas que sustentam as produções discursivas.

Embora este estudo não tenha como objeto o aprofundamento nas diversas vertentes da teoria do discurso, estou me deixando seduzir pelo desejo de repensar questões propostas pela LC a partir desse intercâmbio interdisciplinar que pode propiciar reflexões sobre as formas de diálogo entre textos e culturas. Interessa tanto à teoria do discurso quanto à LC a discussão dos processos de constituição do sujeito a partir do discurso por ele elaborado e dos meios que condicionam as diversas formações discursivas. Deliberadamente estarei aproximando, neste trabalho, a relação entre textos e entre culturas com proposições que de certa forma, foram retomadas por Roland Barthes, quando afirma:

"... en parlant, l'homme ne s'exprime pas, il se réalise, il se produit; sa liberté ne vient ni de Dieu, ni de la Raison, mais du jeu (prenez le mot dans toutes ses acceptions) que lui fournit l'ordre symbolique, sans lequel il ne parlerait pas et ne serait pas un homme. D'autre part il est contraint, parce qu'il ne peut se faire reconnaître qu'à une certaine place, que cette place fait partie d'un système déjà constitué, et qu'il n'est pas maître de se situer à partir d'une essence, puisqu'il n'est qu'au fur et à mesure qu'il parle, c'est-à-dire, fatalement, prend place devant l'image qu'il croit que l'autre a de lui".¹

A teoria do discurso, ao analisar os modos como se produzem as formações discursivas numa situação de comunicação, pode, portanto, abrir caminhos para que a aproximação intertextual e intercontextual seja assumida como interlocução, processo em que o locutor, constituindo-se na sua fala, remete às condições em que esse ato se realiza. Assim sendo, tal processo poderá permitir que as características peculiares dos indivíduos, nos atos de fala, aos textos, na relação intertextual, e às culturas, no inter-relacionamento contextual, configurem identidades através de semelhanças e diferenças.

No ato interlocutório, como o define a teoria do discurso, os sujeitos se constroem a partir da suposta imagem que o outro lhes transmite. Isso significa que a integridade do eu só é possível na relação dual, no jogo que se arma estrategicamente entre os interlocutores. Fora dessa relação, o eu é um fantasma de si mesmo, abstração, ainda quando assinalado como forma mar-

cada na materialidade da língua. Significa, então, que, no ato de fala, as situações de produção do discurso condicionam o tipo de jogo que se instaura entre os interlocutores além de possibilitar ajustes e reajustes que permitem a construção dos sujeitos numa relação de espelhamento. É sempre o outro que condiciona a formação discursiva do sujeito porque é o responsável pelas imagens que o falante vai elaborando de si e do que imagina ser o outro, através do seu discurso. Estou-me referindo a uma situação de *interação* que se marca pela circularidade, pelo ir e vir, pelas múltiplas possibilidades de reversão e reavaliação dos discursos produzidos. Basta no entanto, observar como se efetuam na sociedade as produções discursivas para se perceber que nelas estão presentes forças histórico-sociais que caracterizam um maior ou menor grau de articulação entre os interlocutores. O sujeito, como afirma o teoria do discurso, ao se expressar, está reproduzido na linguagem que usa e essa revela tanto a sua forma de ser como o lugar que ocupa na sociedade.

Todavia, na confrontação, no jogo interlocutório, processo de constituição de sujeitos, cada locutor vai-se construindo no uso da linguagem, pela explicitação do desejo de ser ou não tomado como pertencente a um determinado grupo e/ou contexto social.²

É nesse entrecruzar de imagens e de projeções que o social se mostra, marcando tanto o modo de ser dos falantes, quanto a hierarquização que se constrói, pela palavra, no ato interlocutório. Conseqüentemente nesse ato a enunciação é assumida como processo constitutivo do discurso enunciado e as formas como cada locutor se coloca no jogo condicionam não só a produção do discurso, mas também a produção do sentido.

Tais reflexões permitem avaliar a relação entre textos no âmbito da Literatura Comparada, quando ela assume a produção literária num sentido mais geral, como expressão da cultura humana e não apenas como manifestação artística da linguagem de um povo determinado.

O caráter intertextual da produção literária, a constatação de que a originalidade do texto produz-se a partir de outros textos, de outras manifestações culturais que lhe são exteriores, expõe as condições de produção da arte. Ainda que a imitação não seja a única fonte geradora do processo criativo, ela está presente como constituinte da gênese do texto, já que esse

recria, conscientemente ou não, produções da cultura que o determina.³ O conceito de autenticidade assume, desse modo, um caráter menos categórico, uma vez que as criações são, na verdade, recriações, apropriações que se marcam por uma forma peculiar de expressividade. A peculiaridade estará inscrita na diferença.

No âmbito das relações culturais, a questão do prestígio pode explicar, todavia, a ambivalência da imitação que tanto pode constituir-se numa estratégia de imposição de poder, para garantir hegemonia, quanto configurar o desejo da cultura submissa de ser o outro, de igualar-se a ele, chegando à anulação de si mesma. "Eu sou o outro", "eu sou como o outro", numa busca alucinada de igualdade que o destrói enquanto sujeito. Perder-se no outro para inconscientemente não querer se encontrar: ao mesmo tempo imagem especular do dominador e alteridade recalcada do dominado. Caminho perverso por onde passam as relações de contato entre determinadas culturas em dado momento de sua história.

Um dos traços marcantes da colonização e da dominação é, exatamente, essa operação em que o outro - o colonizado, o dominado - é assimilado à imagem do poder, num processo irreversível de perda, porque não lhe resta outro caminho senão o de adotar os costumes do dominador, assumir sua língua, descaracterizando-se, portanto, em sua alteridade. O mascaramento e a simulação deixam de ser táticas que visam a desconcertar a imagem que o indivíduo quer passar ao outro e constitui uma forma de sobrevivência, índice da constituição do eu pela negação de si mesmo. O mecanismo da negação converte-se, pois, numa ação política que tanto parte do desejo do dominador de impor-se ao outro, quanto da impotência desse de resistir ao jugo.

T. TOFOROV, ao chamar a atenção para a noção de "barbárie" que norteou a ação colonizadora nas Américas tocou, de certa forma, na relatividade que o termo assumiu nas relações entre culturas. Toma de Las Casas a definição de "bárbaro":

um homem será chamado de bárbaro, quando comparado a outro, por ser estranho em seus modos de falar e por pronunciar mal a língua do outro (...).⁴

Nas relações entre povos, entretanto, "ser estranho em seus

modos de falar" e "pronunciar mal a língua do outro" são cobrados unicamente da cultura tida como inferior e a noção de "bárbaro" passa a assumir um sentido depreciativo que ressalta a dispersão de valores e a descontinuidade da cultura consigo mesma. A ela restará apenas a condição de perder-se na tentativa de igualar-se ao seu superior, anulando os traços que a tornam diferente.

Nesse sentido, ocorre-me o exemplo da Literatura do Haiti que revela aspectos interessantes dessa anulação do eu pelo desejo de ser o outro, processo inconsciente, talvez, de rejeição de sua autonomia como nação, intensificado pelo fato de o país, no plano econômico e cultural, continuar a reger-se por um sistema de valores de origem colonialista. Tal paradoxo é assinalado por BARIDON, quando diz:

Un fait est indéniable: il existe dans toute la littérature haitienne une constante: le besoin d'exprimer dans une forme française, des faits, des aspirations, des sentiments particuliers à son groupement humain. Avec une prédilection pour certains thèmes et problèmes (en premier lieu, ceux de la race) qui sont typiquement haïtiens...

A individualidade negra, as raízes africanas claras, explicitas na cultura haitiana parecem não resistir ao desejo de ser franeês, de assemelhar-se aos antigos colonizadores, talvez, penso eu, como forma inconsciente de construção de sua alteridade, uma vez que foi a colonização francesa que moldou o ser haitiano, recalçando nele os traços africanos.

Nesse sentido, imagino que, talvez seja pela explicitação do desejo de ser como o colonizador, que o povo colonizado chegue à constatação de que não o é. Não estaria nesse paradoxo o desejo de Henri Christophe de "rattraper l'Europe", "se mesurer avec elle sur son propre terrain"⁶, na obstinada luta por constituir, à semelhança da Europa, a primeira nação autenticamente negra das Antilhas? De sua loucura não poderia nascer a constatação de que o povo do Haiti coloca-se no entrelugar, no espaço que se constrói entre ser e não ser francês e africano?

A Literatura Comparada, num certo sentido, trabalha com a questão da busca de identidade quando procura despojar-se de um critério valorativo com relação à questão de fontes e influências e confronta com o problema político inerente ao ato de com

paração. Ao buscar as influências de determinada cultura em outra e os níveis de apropriação de um texto por outro, esbarra na complexa questão do original e da cópia. O texto modelar, assim como a cultura dominante, está sempre ligado ao fator prestígio. O centro irradiador de idéias, de influências localiza-se em espaços político-sociais de maior força de imposição. Daí a comparação poder caminhar pelas trilhas do autoritarismo, quando busca semelhanças e não trabalha as diferenças como peculiaridades do *outro*. Visando a avaliar os níveis de imitação da cópia com relação ao modelo, acaba por não perceber que os espaços de um tipo e de outro são culturalmente diversos e é nessa diversidade que deveriam ser assumidas as diferenças. Se o original fica introduzido no altar sagrado das obras primas, a comparação vai buscar na imitação, na cópia, aquilo que a nova obra não pode ser exatamente porque é diferente do modelo. E quanto mais diferente for, mais se acentua a sua alteridade, a sua capacidade de revelar outra cultura, de ser outro texto. Quanto mais semelhante, mais reforçará no modelo a sua originalidade.⁸

A Literatura Comparada, portanto, quando valoriza a pesquisa de influências e preocupa-se com a busca de traços que determinam a relação intertextual, parte do ponto de vista do texto modelar. Contudo, no entrelaçamento de culturas e de textos, instaura-se um processo de reelaboração que parte da imitação pura e simples, do reconhecimento de um sentido que se imagina instalado, mas não pára aí. Criam-se estratégias que permitem passar da reprodução fiel à recriação insubmissa. Na verdade, quanto mais polêmica for a relação do novo texto com o original, mais genuína será sua forma de ser o outro e não sê-lo ao mesmo tempo. Nas possibilidades de transgressão, de construção inusitada, abrem-se frestas por onde ecoam os anseios conscientes ou inconscientes do povo. O inconsciente vai falar o que o racional interdita, castra e é exatamente essa interdição que irá propiciar o aflorar do inesperado. A cópia ganha, então, estatuto próprio e aponta para o reverso do modelo, para aquilo que já está lá, um mais além recalcado pelo sentido que o autor quis imprimir no seu texto.

Por esse caminho, pode-se afirmar que a *paródia* constitui uma transgressão declarada, indício de uma diferença radical de enfoque. Marcando o desvio ideológico da imitação do texto mode

lar, a paródia denuncia o que aquela parece camuflar. O sentido novo desconcertante, o tombo no texto primeiro, só pode ser percebido a partir do descentramento provocado pela paródia. Como assinala Flávio Kothe, "a paródia geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer ou não quis dizer, mas ela insiste pela citação no fato de não ter sido dito"⁹.

Pela paródia a hierarquia é ameaçada porque o texto parodiano é transportado para um espaço cultural que não é mais o seu e ainda que, na transgressão, o original se imponha como lei, paradoxalmente produz um estranhamento que possibilita entrever o seu avesso, a sua face oculta.

É interessante observar que esse caráter irreverente da paródia não se limita ao seu uso em literatura, estende-se às diversas manifestações semiológicas, manifesta-se em outros domínios artísticos. Em qualquer sistema, a paródia descreve uma direção oposta, antagônica à proposta pelo texto original. Funciona, pois, como um contracanto (aliás, era esse o seu sentido primitivo, ligado à música)¹⁰, um canto paralelo que contradiz, inverte, o sentido do canto primeiro.

Um exemplo interessante de uso dos recursos da paródia fora do âmbito da literatura pode ser dado pelas recriações que o pintor peruano Herman-Braun Vega fez de quadros consagrados pela cultura ocidental.¹¹ O pintor sul americano copia do quadro original elementos que irão produzir uma outra leitura: a cena européia lado a lado com a sul americana explicita um estranhamento que vai além da intenção de copiar um modelo. O quadro original está e não está na nova tela, porque aí construiu-se um desvio que conduz o olhar do espectador para uma outra direção. O quadro novo como uma "palavra-valise" quer dizer alguma coisa além do que dizem nele os seus elementos, na transparência significativa.

"A lição de anatomia do Doutor Tulp" de Rembrandt tem na recriação de Herman-Braun uma conotação política explícita construída pelos Índices da paródia nos diversos detalhes do quadro. Destaque-se a relação entre o espaço doméstico e o social pela aproximação entre depenar o frango e dissecar o corpo e a intuição de se colocar em cena duas aulas: uma culinária e a outra de "anatomia" (as aspas acentuam o sentido irônico do termo com relação ao quadro). O fato de o médico-professor ser substituído, na criação de Herman-Braun, por um militar reitera a inten-

ção política da reprodução e paródia o quadro original, estabelecendo um contraponto com relação ao sentido que Rembrandt quis expressar na sua composição. A intenção parodística, na verdade, não propõe apenas negar a integridade do quadro original. Pela intromissão do anticonvencional e do grotesco - não só estampa do na fisionomia do militar quanto no gesto irreverente da mulher que dá a lição de culinária - o quadro de Rembrandt aclimata-se ao contexto sul americano e afirma-se como denúncia desse mesmo contexto.

No entanto, em qualquer sistema signico, a paródia acaba por fixar uma direção que só é possível na relação estabelecida com o texto original. Por isso, apesar de sua investida agressiva, acaba por homenagear o texto parodiado, atualizando-o, porque, como afirmei, a construção do texto segundo está diretamente condicionada à existência do primeiro¹³. Dessa forma, ainda referindo-me à recriação de Herman-Braun, o quadro "La leçon à la campagne d'après Rembrandt" recupera o autor europeu ao mesmo tempo que, atualizando-o, desvia o seu sentido original. No espaço de aproximação entre as duas culturas, afirma-se, pelo recurso da paródia, a peculiaridade do contexto sul americano. No momento em que a relação se perde, o estatuto da anticonvencionalidade da paródia deixa também de existir. Talvez fiquem o motivo de riso, a ironia, mas destituídos já de sua profundidade contestatória. De qualquer forma, entretanto, ela será o recurso que consegue ameaçar a lei que determina a superioridade do modelo. Ameaça que conduz à instauração de desvios, de duplos sentidos que garantirão o delineamento de uma alteridade. Ao propiciar, portanto, a fala do outro, a paródia inibe a assimilação e desarticula a soberania do texto modelar ou questiona a cultura de maior prestígio. Porque é sempre na direção do menor para o maior, ideologicamente considerados, que a assimilação castradora se dá. Conseqüentemente a paródia manifesta a rebeldia com relação ao sistema de valores em que se instala. O processo de reversão só será estabelecido quando o confronto intertextual e intercontextual possibilitar o jogo de intencionalidades ambivalentes característico da intenção parodística.

Por conseguinte, a Literatura Comparada, ao descartar a preocupação com as semelhanças entre o novo texto e o original, procedimento de que se valeu num determinado momento de sua história, passa a assumir que seu objeto de estudo é a relação

entre povos e dos seus diversos meios de expressão, tomando a diversidade como peculiaridade de cada cultura. O método comparativo, então, deixa de ser a busca do mesmo e passa a ser a procura do diferente, da aculturação que transforma influências em traços marcantes do espaço cultural influenciado. Parte-se então do princípio de que a busca de identidade se configura na relação do EU como o OUTRO, na projeção de imagens que irá produzir a expressão característica de cada povo. Significa que cada cultura é um sistema característico, com suas leis e normas próprias. A assimilação total dessas leis e normas por outra cultura só pode redundar em anulação das forças que determinam a singularidade, a diferença.

É interessante pensar, nesse sentido, no ideal de branqueamento que parece ter marcado a relação do dominador branco com o escravo negro e é responsável pela projeção, no plano literário, de valores estéticos produzidos na Europa. Enquanto, por exemplo, na literatura brasileira, o modelo de perfeição e de beleza foi sempre o branco, procuramos negar a nossa mestiçagem. Tal modelo, poucas vezes passou pelo índio, sublimando o natural em formas culturais idealizadas e já consagradas pela cultura européia enquanto elemento exótico. Lembre-se da observação de Brito Broca sobre tendência marcante do pensamento brasileiro em pleno século XX.

"Essa mania da Grécia, como também da latinitude que de há muito prevalecia entre nós, era um meio, por vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a increpação de mestiçagem, escamoteando as verdadeiras origens raciais, num país em que o cativo estigmatizara a contribuição do sangue negro".¹⁴

A observação do autor poderia referir-se também à posição de Frantz Fanon, da Martinica, o qual aspira ao branqueamento de sua raça para salvá-la. Isso em 1952!...

Car enfin, il faut blanchir la race: cela toutes les Martiniquaises le savent, le disent, le répètent. Blanchir, sauver la race, mais non dans le sens qu'on pourrait supposer: non pas préserver "l'originalité de la portion du monde au sein duquel elles ont grandi" mais assurer sa blancheur."¹⁵

No entanto a assimilação do dominador pelo dominado pode

se transformar, num determinado momento, em agressividade que, na criação artística, como acentuei, será encaminhada pela ironia mordaz da paródia. Enquanto a assimilação acentua as marcas do Mesmo, a paródia esboça o Diferente, anseia por dar voz ao Outro e por fazer emergir o que está recalçado.

No caso específico da América Latina, penso que a literatura Comparada vem a ser a disciplina adequada ao estudo das peculiaridades da nossa cultura, porque somos um continente eivado de influências européias e americanas. Inútil e ingênua seria negar a nossa dependência cultural ou, ufanisticamente, proclamar a nossa superioridade em termos de exitismo, peculiaridades e visão de mundo. Será frisando a inevitabilidade da nossa dependência que poderemos ser originais, pois que "a renúncia não é nem pensável", como acentua Roberto Schwarz.¹⁶ Somos dependentes sim e é exatamente esse fato que pode marcar a nossa forma de ser original.

Será, por certo, no confronto intercultural e intertextual tomado como espaço de "inter-ação" que as culturas e os textos, em diálogo, poderão propiciar a emergência de tendências e peculiaridades.

Na relação intertextual delineiam-se a paráfrase, a paródia e a apropriação, significando cada uma a seu modo uma maneira de ser ou um estágio do contato entre culturas. Relacionando-se com os processos de dominação, a paráfrase e a assimilação marcariam a produção de discursos autoritários, que, ao fazerem-se ouvir, acabariam por marcar, no silêncio do outro, o sentido da opressão. Todavia, se o estranhamento se acentua, descentrando o poder e o domínio, a deformação intencional definiria, através da paródia, pela irrisão e pela instauração de novos sentidos, a desarticulação da voz autoritária. O espaço da relação marca-se, assim, pela polêmica, pelo questionamento. Mas é possível, ainda, a aproximação em que um texto assimila o outro e o transforma, recria-o investindo na estilização. A apropriação, nesse caso, exporia mais explicitamente a adaptação, a adequação do diferente às exigências do outro. Poder-se-ia dizer que a apropriação marcaria o estágio em que o produto estrangeiro, assimilado, perderia a sua etiqueta; no lugar dela cunhar-se-ia a marca do desvio, da transfiguração que seria uma proposta, se não de identidade, pelo menos de tradução do significante estrangeiro em significado mais adequado à outra cultura.

ra. Penso que é nesse sentido que se afirmaria "a verdade da universalidade diferencial", como lucidamente observou Silviano Santiago.¹⁷

Para se escapar à sujeição de um domínio é preciso demonstrar que se está desconstruindo esse poder. Isso se dá, nos atos de fala, com o apoio de construções discursivas que, pertencendo aos interlocutores, impedem, por isso, que o monopólio da fala se fixe num só lugar. Estaria, assim, o sujeito expressando o desejo incessante de fazer valer o discurso que o totaliza enquanto sujeito. No entanto, como observa F. Flahault, o sujeito não se completa verdadeiramente se um *outro* não reconhecer a verdade, a pertinência e a alta visão das coisas que seu discurso pretende demonstrar.¹⁸ Tal afirmação é válida tanto para definir uma situação comunicativa, quanto para garantir o diálogo entre textos e culturas nos quais a diferença se apresenta ou como emergência da alteridade ou como índice da constituição de identidades.

NOTAS

1. A citação foi extraída do prefácio de Roland Barthes para o livro de François FLAHAULT, *La parole intermediaire*. Paris, Seuil, 1978. p. 10.
2. Valho-me dos conceitos de mascaramento, de simulação e de convivência, como recursos da intenção do falante de escamotear, pelo discurso, tanto o seu lugar de origem, quanto a sua intenção ao dirigir-se ao outro, tal como são assumidos pela teoria do discurso. Nesse sentido, ver:
MAINGUENEAU, D. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris, Hachette, 1976. p. 140-1.
3. Refiro-me às afirmações que J. KRISTEVA faz ao considerar o estatuto da palavra no texto, principalmente no capítulo "A palavra, o diálogo e o romance".
KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
4. TODOROV, T. *A conquista da América - a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1983. p. 188.

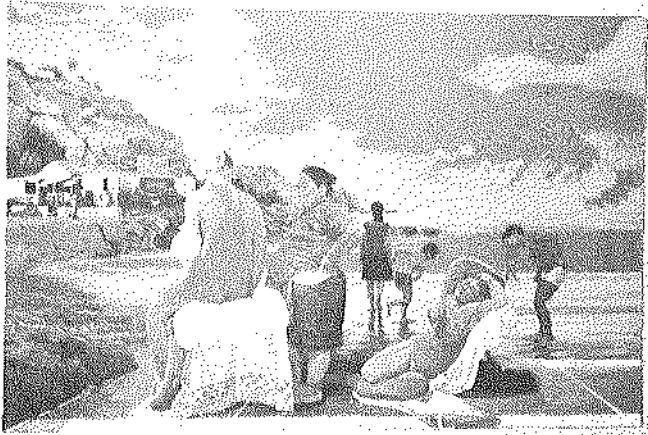
5. BARIDON, Silvio e PHILOCTETE, Raymond. Poésie vivante d'Haiti, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978. p. 31.
6. CONDÉ, Maryse. *Cahier d'un retour au pays natal* - Césaire. Paris, Hatier, 1978. p. 27.
7. Tentei compreender a ambivalente figura de Henry-Christophe (que me seduz sobremaneira) numa aproximação entre a visão de Carpentier, em *El reino de este mundo* e a de Césaire em *La tragédie du roi Christophe*.
FONSECA, Maria Nazareth Soares. Henri Christophe: mito e História. In: CAMPOS, Maria Helena Rabelo e MENDES, Nancy Maria (org.). *Ensaio de Semiótica*, Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, FAL/UFMG, 7 (14), 1985. p. 179-192.
8. SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 13-24.
9. KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Inter-Semióticos*. São Paulo, Cortez, 1981. p. 134.
10. SHIPLEY, Joseph T. Dictionary of World Literature. Apud SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrases e Cia*. São Paulo, Ática, 1985. p. 12.
11. Alguns trabalhos do autor foram expostos na Bienal de São Paulo, em 1985.
12. Estão anexos, no final deste texto, fogos de algumas das produções de Herman-Braun, além da foto do quadro de Rembrandt a que me referi.
13. Sobre o processo de "atualização" produzido pela paródia ver: HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. In: *Poétique*, 36, Paris, Seuil.
14. BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. p. 105.
15. CONDÉ, Maryse. *Le Roman Antillais*. Tome I, Nancy, Fernand Nathan éditeur, 1977. p. 48.
16. SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: BORNHEIM, Gerd. *Tradução - Contradição*. Rio, Jorge Zahar Editor - FUNARTE. P. 91-110.
17. SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 24.
18. FLAHAULT, F. Op. cit., p. 142.



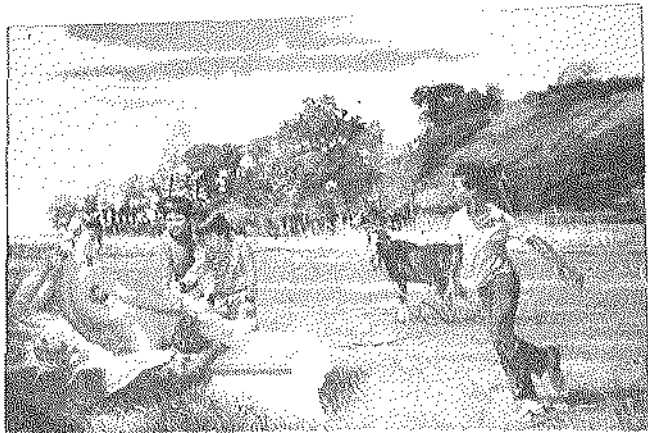
La leçon à la campagne d'après Rembrandt



Il est interdit de s'arrêter d'après Velasquez



Le bain à Barranco d'après Ingres



Pour qui pas eux? d'après Ingres

LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS**

RESUMO

Considerações sobre a possível função das referências a artes plásticas no romance, a partir de *Cinanda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, 1934 de Alberto Moravia e *Memorial do convento* de José Saramago.

RESUME

A partir de *Cinanda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, 1934, d'Alberto Moravia et de *Memorial do Convento*, de José Saramago, nous analysons le rôle joué par les références aux arts plastiques présentes dans ces oeuvres.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG.

**Trabalho apresentado no 1º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em Porto Alegre, em junho de 1988.

Tratar da relação literatura/artes plásticas é penetrar em campo amplo, com a possibilidade de vários ângulos de abordagem. Este trabalho consiste apenas no registro de uma reflexão inicial, germen de uma pesquisa que pretendo realizar.

Partindo da leitura de três romances - *Ciranda de Pedra* de Lygia Fagundes Telles, 1934 de Alberto Moravia e *Memorial do convento* de José Saramago, que contêm referências explícitas a produções de artes plásticas, cogitarei aqui de dois aspectos: da própria relação intertextual (tomando-se o texto em sentido amplo) e da função que aquelas imagens visuais referidas exercem no interior do texto literário. Da análise da função das imagens, tanto poderá resultar apenas a explicitação de um recurso semiótico, mais ou menos evidente, utilizado pelo Autor, quanto o acréscimo de dados mais valiosos à compreensão do texto.

Quanto à relação intertextual, aqueles romances me levaram a considerar a origem e a natureza das imagens artísticas evocadas. No caso de *Ciranda de Pedra*, há imagens artificialmente criadas, obras de uma personagem desenhista e pintora. Sua existência é absolutamente ficcional, produzida pelas palavras da romancista. Há também a referência a uma estampa de filhinha e à ciranda dos anões de pedra - produções de caráter "Kitsch". Já em 1934 de Moravia, registram-se referências a obras de artistas de renome universal: são duas obras de Dürer - a gravura em cobre "Melancolia" de que tratarei e o "Retrato de um jovem homem", além do "Nascimento de Vênus" de Botticelli. Em *Memorial do convento*, Saramago além de tomar a histórica construção do convento de Mafra como assunto do romance, desviando-se para a construção da lendária passarola do padre Bartolomeu de Gusmão,

ainda se refere à montagem de uma miniatura da basílica de São Pedro, pelo rei, certamente criação romanesca.

No romance de Lygia Fagundes Telles, há um retrato desenhado por Otávia, ainda menina, e dois quadros seus, focalizados no momento mesmo da criação. A desenhista retrata a mãe, deixando-se confundir com ela, quer pela "cabeleira esvoaçante", quer pelos olhos em que há algo terrível. Os quadros são assim apresentados:

"Traçou com pinceladas rápidas um círculo meio deformado com um olho desvairado no centro. Em torno do círculo fez uma espécie de cabeleira brotando emaranhada em todos os sentidos: - A célula louca. Louca, louca."¹

"Na tela havia um aquário com um gato cinzento no fundo e um peixinho vermelho nadando do pouco abaixo da boca do gato. Ambos estavam mergulhados na água, mas enquanto o peixinho aparecia em proporções normais, o gato tinha a cara enorme e olhos monstruosos que se estendiam dilatados em quase toda a superfície arredondada do vidro."²

Essas três produções de Otávia reiteram alguns índices de que ela poderia enlouquecer, tal qual a mãe: o freqüente alheamento, o desenvolvimento de comportamento social (ao adultério da mãe correspondendo sua ninfomania), além da semelhança física, reproduzida no retrato. Nos quadros, essa loucura latente está representada, pois metonimicamente ela se encontra em "A célula louca", através da cabeleira emaranhada, como se encontra, através dos olhos dilatados do gato, na outra tela, cujo efeito meio surrealista causa em Virgínia, sua irmã, que o contempla, acentuada sensação de estranheza e mal-estar.

Há nesse mesmo romance a referência à estampa de uma folhinha: um casal de namorados num piquenique à sombra de uma árvore. Trata-se da metáfora ingênua de uma felicidade paradisíaca que, invejosamente representada por Virgínia na infância, é recordada por ela na juventude, quando percebe que não era autêntico o "paraíso" onde vivia a moça loura (sua irmã Otávia). Mas é a ciranda dos anões de pedra que constitui a principal metáfora da história de Lygia responsável até pelo título da obra. As estátuas grotescas dos anões de mãos dadas representam não só as cinco crianças que rejeitavam a protagonista, como também

outros grupos de personagens que de algum modo a excluam ou dos quais ela se excluia.

O romance de Moravia, 1934, inicia com a evocação, pelo protagonista, de uma gravura de Dürer, provocada pela paisagem des_u cortinada ao aproximar-se da ilha de Capri. Imaginariamente ele substitui, na faixa que na gravura é ostentada por um morcego, a palavra emblemática, "Melancolia", pela pergunta "É possível viver no desespero sem desejar a morte?" Essa gravura associada no primeiro momento à paisagem e às condições psicológicas do protagonista, passará pouco depois a relacionar-se com outra personagem - uma jovem alemã, sua companheira de viagem, só notada por ele ao chegarem a seu destino.

"Portanto, a Sra. Müller enquanto me olhava com sua singular e voluntariosa insistência, mantinha no olhar a mesma expressão fosca e infeliz da figura feminina de Dürer. Poder-se-ia dizer acima de tudo que essa expressão era produzida pelos mesmos efeitos de luz e sombra. Como se pode recordar, a expressão aflita e meditativa, característica do chamado temperamento lúgubre, isto é, de um estado de alma desesperado é obtido na figura de Dürer por meio de contrastes de sombra e luz, ou seja de branco e preto, di versamente graduados."³

Esse paralelo entre a moça e a figura de Dürer ocupa uma pági-
na e, como se vê, encerra a reprodução dessa parte da gravura. O narrador recusa a definição de "melancolia" para o sentimento expresso por aquele olhar, chamando-o "desespero", como já sugere ao imaginar novos dizeres para a faixa. Está claro que ele se vê espelhado no olhar da jovem e busca a mediação metafórica da gravura para expressar essa idéia.

Por outro lado, se se observa ser a figura de Dürer um mis to de mulher/homem/anjo, pode-se pensá-la como metáfora da jovem que seduz e confunde o intelectual italiano, através de um jogo de enganos e representações, cujo sentido político é bem claro. Ele, porém, não pode ou não quer captar nos olhos desesperados da bela e ambígua jovem alemã a intensidade do drama político que ali se refletia. Diplomado pela Universidade de Muni que com tese sobre o romântico Kleist, está impregnado de cultura germânica e de angústia existencial. Não ousa, porém, expressar a verdadeira causa do sentimento que o atormenta: a perple-

xidade do intelectual italiano que não quer aderir ao nazi-fascismo, mas, impotente, não lhe oferece resistência, não sabe e não tem como agir. A gravura de Dürer simboliza a situação desse intelectual, metonimicamente representado pela personagem. A leitura do texto de Walter Benjamin⁴ sobre essa gravura é elucidativa. Registro apenas algumas idéias relacionadas com a situação apresentada pelo romance: a melancolia ligada ao abandono das boas obras, o distanciamento entre o sujeito e o mundo no melancólico, o esvaziamento da vida e o terror da morte, o gosto da meditação. Benjamin fala ainda do dom do sonho profético do melancólico, o que não se explicita no romance, mas pode ser considerada pela mediação da própria gravura evocada pela personagem: o contraste entre a luminosidade e o arco-íris no fundo e a desolação dominante. Não estaria aqui o prenúncio da hecatombe que sobreviria? Entretanto, a personagem registra significativa diferença entre o direcionamento do olhar da figura de Dürer e o da moça. O olhar da personagem alada da gravura se volta para cima, o que é interpretado como renúncia desesperada ao conhecimento, já que a seus pés há instrumentos científicos espalhados e eu registro também o compasso em sua mão direita, a coroa de louros e as asas que poderiam ser vistas como metonímia de uma glória já alcançada ou pretendida. O olhar da alemã se volta para o jovem intelectual italiano que o traduz romanticamente, como expressão de renúncia ao amor que poderiam viver...

Em *Memorial do convento*, torna-se significativa a presença de obras arquitetônicas em construção. Como já foi dito, essas construções são de ordem histórica, lendária (estou, não sei se arbitrariamente, incluindo a passarola) e lúdica. Há de estar aí a metáfora da própria construção do romance, pois também ele é feito de tais matérias. A história seria a matéria principal, mas o romancista não só trata ironicamente os dados obtidos na história oficial, como tenta recompor os fatos não registrados - a história dos verdadeiros construtores do convento - a privilegiava a lenda, reservando o maior espaço do romance à construção da passarola. O ingrediente lúdico fica por conta dos blefes ao leitor através do referido desvio do assunto, da apresentação de episódios desmentidos e de personagens anunciadas como inexistentes, da rede irônica que perpassa todo o romance. A basílica montada pelo rei, com peças de encaixe, reproduz, em miniatura a obra arquitetônica do Vaticano. Esta é, pois, evocada

através de seu simulacro e o episódio que a apresenta inicia com uma frase irônica: "Quase tão grande como Deus é a basílica de São Pedro de Roma que el-rei está a levantar."⁵ Essa basílica representa também o sonho megalômano do rei que se caracteriza aí como uma espécie de arremedo de artista.

Verifica-se, pois, que a evocação das obras de artes plásticas ou visuais, conforme designação predominante hoje, nas três obras a que me ative, funcionam como índices reiterativos e como símbolos metafóricos ou metonímicos. No caso de *Ciranda de pedra*, a função das imagens, mero recurso auxiliar na caracterização de personagens, mostrou-se de forma bem explícita. Em 1934, a gravura de Dürer além de favorecer a caracterização de personagens de forma ambígua, contribui intensamente na composição do clima do romance, conotando nuances da situação de conflito existente na intelectualidade italiana impregnada de germanismo, mas não adesista do fascismo. Já em *Memorial do convento*, pode-se constatar a relação entre as obras arquitetônicas e a construção do romance, uma espécie de metalinguagem metafórica. Em todas as situações, com menor ou maior elaboração, os ficcionistas pareceram-me buscar nas imagens visuais artisticamente produzidas, um recurso simbólico complementar, na tentativa, talvez de suprir a insuficiência da palavra ou de torná-la mais enfática.

Referi-me a essa relação literatura/artes visuais como intertextual e no caso de *Ciranda de pedra*, em que a referência se faz a produções de personagem, cheguei a pensar na denominação de pseudo-intertextualidade, pois ela foi forjada pela romancista. Seja, entretanto, a obra referida no romance de um artista plástico reconhecido historicamente, de uma produção anônima, mas de existência independente do romance, ou nele próprio criada, obviamente ela passa por uma tradução, fazendo-se literária. Seria uma particular espécie de intertextualidade realizada entre obras de linguagens diferentes. Entretanto, para Jean-Louis Shefer, abonado por Barthes⁶ em *L'obvius et l'obtus*, a distância entre essas artes (literária e visuais) tende a se anular. As artes visuais são por eles consideradas como o lugar disponível para investimentos subjetivos e sua existência como dependente da escrita sobre elas. Haveríamos de concluir ser essa intertextualidade idêntica à que se dá entre duas obras literárias. Uma questão a ser analisada mais detidamente.

NOTAS

1. TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo, Edibolso, 1975. p. 125.
2. Idem, p. 175.
3. MORAVIA, Alberto. *1934*. Trad. Udine T. de Macedo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 31.
4. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
5. SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo, Bertrand Brasil S/A, 1975. p. 12.
6. BARTHES, Roland. *L'obvius et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982.

VIAGEM DO OLHO, A OLHO NU**

RESUMO

O olhar - câmara na construção e desconstrução da imagem cinematográfica e literária. Identificação e primeiro plano como dispositivos ideológicos. Ruptura das formas do mesmo e o novo olhar crítico a partir da produção do texto fílmico e literário e sua leitura.

RESUME

Le regard - caméra dans la construction dé-construction de l'image cinématographique et littéraire. Identification et premier plan comme dispositifs idéologiques. Rupture des formes du même et le nouveau regard critique à partir de la production du texte filmique et littéraire et de sa lecture.

*Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

**Trabalho de final de curso apresentado à Prof^a Dr^a Bella Josef, curso de Doutorado em Semiologia, disciplina, Literatura e Cinema. 1^o semestre de 1984.

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância.

.....
Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses...

F. Kafka
O Silêncio das Sereias

O que Mr. Griffith via em sua cabeça nós colocávamos na tela.

(trecho de Billy Bitzer-His Story)

Oferecem-nos belas imagens, mas para nos cegar: ao mesmo tempo em que cremos nos estar regalando, absorvemos a ideologia necessária à reprodução das relações de produção. Nos dissimulam a realidade histórica, camuflam-na sob uma verossimilhança convencional, que não somente é tolerável, mas é fascinante; de forma que não tenhamos nem mais a necessidade de sonhar, e nem mesmo o direito, pois nossos sonhos poderiam ser não-conformistas. Nos dão sonhos prontos que não perturbarão ninguém: fantasmas sob medida, uma gentil fantasmagoria que nos põe em dia com nosso inconsciente. Pois entende-se que é preciso dar-lhe o devido, ao nosso inconscientemente sabidos para reivindicá-lo e reivindicar por ele.

M. Dufrenne

O título pode ser sugestivo, mas é despretensioso. A única pretensão é a de ser um primeiro movimento de uma reflexão acerca da imagem na arte literária e cinematográfica.

Não se verá aqui, talvez, nenhuma novidade, mas tão-somente uma leitura, que passa intertextualmente por outras reflexões teóricas, efeitos de sedução, e pretende dizer algo sobre o fazer filme. Será possível? É o que tentaremos.

A IMAGEM COMO PONTO DE PARTIDA: CINEMA E LITERATURA

Revedo Bazin em seu texto *A margem de O erotismo no cinema*¹, percebe-se a preocupação dos teóricos do cinema sobre a distinção entre a imagem literária e a imagem cinematográfica, evidenciando a busca e a necessidade de um sentido para tal empreendimento. A sucessão das palavras escritas no romance e a sucessão de fotogramas em movimento do filme, inicialmente, poderiam evidenciar para alguns uma grande semelhança entre discursos, mesmo que guardadas as devidas diferenças instrumentais e, para outros, total dessemelhança. A problematização parece indicar um novo percurso crítico: a transformação do ato de ler e de seu objeto: texto e/ou filme.

O OLHAR DO AUTOR / ESPECTADOR

No Ocidente, o olho humano, ocupa lugar importante, pois é ele o órgão, por excelência, da percepção sensível e símbolo

universal da percepção intelectual. No Bhagavad Gîtâ e nos Upanishad, os olhos são identificados a luminárias e mesmo aos olhos dos deuses. Percorrendo simbologias de culturas variadas a pertinência recai sobre a luz e sobre a percepção tanto exterior quanto interior.²

Verdadeiro órgão semiótico, devido a sua capacidade de apreensão de signos, o olho humano é em grande parte responsável pelo conhecimento do mundo.

Por outro lado, é a máquina sua grande mediadora, ou melhor, o instrumento de extensão do olho do artista - do cineasta... Ela participa do movimento da criação, mas é o olhar, o ver do autor, produtor de discursos, que inicia o processo de significação.

O astrônomo, cientista, vê as estrelas através do telescópio. Faz observações dos fenômenos físicos, confronta com modelos, transforma o conhecimento: linguagem e ciência. O cineasta vê o mundo, lê o mundo, e através da câmera mostra artisticamente, (re)presenta, (re)produz, (re)faz, (re)cria, transforma: linguagem do som, da imagem, do movimento. O escritor como verdadeiro Mefistófeles faz da palavra, magia, mito, transgressão, estética, através de metonímias, metáforas, metamorfoses no tempo e no espaço poético diante de sua máquina de escrever, ou de seu gravador. É o lúdico do olhar, o jogo de olhar para dentro e/ou para fora.

Ora espectador, ora leitor, penetramos o mundo criado através de percepções que nos conduzem a verdadeiras viagens pelo simbólico, pelo imaginário, pelo real do outro. A participação, a interação é sempre conduzida pelo olhar do autor que através da imagem nos desloca para seu mundo, ou nos recusa.

A IMAGEM / MOVIMENTO

A literatura e o cinema apresentam em comum traços discursivos, narrativos, significantes de uma linguagem, que fazem, tanto teórica quanto praticamente, a semiologia renascer a cada leitura. É um novo olhar, um novo "cogito" a nos questionar incessantemente.

A imagem estaria antes ou depois do objeto? Vemos e depois imaginamos? Ou o significante, suporte material do discurso, não

seria signo do objeto?

Nosso pensamento é uma cadeia de estados descontínuos, onde se combinam séries de pulsões em relação a um número determinado de órgãos sensoriais. Signos que se combinam, significantes produzidos e reveladores, não de um significado, mas criadores de significações inscritas nas redes contextuais do próprio discurso.

A imagem, unidade do discurso fílmico e literário, presença de um objeto ausente, é sempre movimento, porque da mesma forma que o espaço do texto é o lugar do imaginário, também o é do filme. Movimento que no filme se apresenta manifestadamente - *ciné* - mas que na literatura está nas entrelinhas, latentemente: em ambos na enunciação.

Por seu estatuto ser tão controvertido, *seu poder*, cuja capacidade geradora de significações permite que a teoria do conhecimento se amplie, a partir de contribuições variadas (antropologia, psicanálise, literatura, lingüística, etc.), *se revele de sua própria incompletude*. Abstrações feitas, a imagem quando apreendida teoricamente é sempre incompleta - não há definição possível. Apreende-se parcialmente. Na literatura, por exemplo, se tentamos apreendê-la na sua totalidade, quando reduzida a comparação para melhor tradução, ou através de convergências analógicas, é ao empobrecimento que a reduzimos. Redução ao sentido do objeto nada mais é do que redução ao autoritário modelo dominante. O reino absoluto do sentido único e castrador.

No cinema, onde parece estar o estado afetivo aflorado e manifesto, o espectador estaria mais incitado ao sonho - "no escuro do cinema", pelo próprio tempo que dispõe, em sua impossibilidade de representar-se formalmente tal ou qual imagem. Resta o "como se" observado por Poudovkine. A imagem cinematográfica instaura uma percepção diferente da natural. Ela opera um só movimento e multiplica as pulsões, sobretudo aquele tipo de imagem que Deleuze chama de imagem-afeto: a do grande plano, a do rosto. É esse tipo de imagem que permite uma leitura afetiva de todo o filme: ao mesmo tempo é um tipo de imagem, e um componente de todas as imagens - o rosto e o corpo do dançarino Antonio, ou da dançarina Carmem em *Carmem* de Saura, para citar um filme mais recente em nossas telas.

Bergman é sem dúvida o autor que mais insistiu sobre a ligação fundamental que une cinema, o rosto e o grande plano. É o

próprio Bergman que diz: "Nosso trabalho começa com o rosto humano (...). A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a primeira originalidade e a qualidade distintiva do cinema".³

Como a imagem no cinema é movimento, construída na e pela descontinuidade:

Um filme não se pode descrever com palavras. Se falo dele, surge algo semelhante a uma materialização que nada tem a ver com o filme. Se um filme nasce sobre imagens verbais, para o futuro espectador soará precebido, estranho a si mesmo... é um ente vãriável, mutante. Ao surgir pela primeira vez é uma nebulosa vaga e indefinida. O contato com ela tem lugar na imaginação, é um contato noturno... é uma visão, um sentimento... a primeira imagem pura dá pé a uma história inconcreta.⁴

Assim, a imagem se define pelo seu dinamismo, não só no cinema, mas também na literatura, por isso ela é poética, no sentido da Poiesis: ela é "dinamis" que a impede de se fechar, de se confinar num só sentido, que a reduziria a um simples signo. Imagem que, como texto, tece significantes a serem descobertos no ato de ler, de ver. É no movimento que ela se faz, se constrói nos jogos de naturezas diversas. É a isso que Fellini se refere quando diz ser a "primeira imagem pura que dá pé a uma história inconcreta".

Não é aura misteriosa, sagrada, como crêem alguns, mas o lugar onde ela surge que a diz. Produzida através da atividade (imaginativa) do inconsciente, a imagem se manifesta como uma visão, uma alucinação, ao mesmo tempo expressão de uma situação momentânea do consciente e do inconsciente. Da mesma forma que a especificidade do texto literário grita a nossos olhos leitores, o mesmo acontece com o filme.

Tanto o texto fílmico, quanto o texto literário se definem como um espaço no qual o imaginário se organiza com a participação daquele que está atrás da câmera, atrás da folha escrita da poesia ou da narrativa, logo do espectador e leitor.

O INTERTEXTO FOTOGRAFICO

Se o aparato psíquico é como Freud afirma ser um verdadeiro aparato fotográfico, no cinema ele nos é trazido através do som e da imagem-movimento.

Blanchot em seu *Espace Littéraire* questiona obsessivamente a imagem e o objeto, diz ele:

Mas o que é a imagem? Quando não há nada, a imagem encontra aí sua condição, mas aí desaparece. A imagem pede neutralidade e o apagamento do mundo... A imagem nos fala e parece que nos fala intimamente de nós

.....
A imagem, a partir da análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; nós vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. "Depois" significa que é preciso primeiramente que a coisa se afaste para se deixar apreender. Mas este afastamento não é a simples mudança de lugar de um mobile que permaneceria o mesmo. O afastamento está no coração da coisa. A coisa está aí, que nós a apreendamos no movimento vivo de uma ação - e tornada imagem, instantaneamente ei-la tornada inapreensível...

É como o próprio sonho, que a linguagem acaba por reduzir. E é na voragem de apreender o movimento da imagem, que o cinema se faz. Vertov, por exemplo, passa do romance fantástico, de poemas como *Macka*, ao cine-olho (1924), e nada é mais expressivo do que sua fala, quando diz:

Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreve, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los.

Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera, talvez? Inscrever o que foi visto... Organizar um universo não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução? É nesse momento que eu encontro Mikhail Koltsov, que me propõe fazer cinema.⁶

Eis como Vertov nos indica o caminho para pensar o intertexto radicalmente: cinema e literatura. Caminhos que se cruzam na tentativa de apreensão da realidade tal qual é, objeto que pre-

cisa ser agarrado, capturado, cujas percepções se inscrevem na folha em branco, ou na celulose. É Carlos Saura com G. Lorca em *Bodas de Sangue*, ou ainda ele mesmo com P. Merimée e Bizet em *Carmem*. Onde estão definidas as fronteiras? É a imagem que torna possível o filme, mesmo antes de estar sendo rodado, ou na tela. Fazem-se croquis de cenários, personagens, cenas inteiras.

Quando escrevo tenho sempre no pensamento imagens de pessoas e de certas situações. Outros roteiros que escrevi não têm anotações, apenas o diálogo.

Escritor e cineasta, realizadores de texto. Para o grande público é o ator ou a atriz, mas o que seria de um Gary Cooper, não fosse J. Ford, Liv Ullman, não fosse Bergman?

Imagem, metáfora, leitura do mundo que escritor e diretor de cinema tentam capturar e que o leitor e/ou espectador fratura, no movimento dialético da intersubjetividade.

O FASCÍNIO DA IMAGEM ARTÍSTICA

Parce qu'elle donne à voir et à vivre quand on ne l'attendait pas, l'image fascine. De cette fascination, quelles que soient ses sources, quelles que soient ses fins, le texte poétique joue. Il se pourrait même que ce jeu définisse la fonction poétique, hors des sentiers battus de la littérature.

Jean Bourgos.

A imagem fascina, seduz. Velho mito de Narciso que volta à cena. Narcisismo positivo, o qual a sublimação não é a negação do desejo, como nos mostrou Bachelard em *L'eau et les Rêves*, mas aquele cujo espelho abre a possibilidade para o conhecimento do eu e do outro. Não é a idealização, a falsa aparência, mas o jogo estratégico da sedução, onde a falsa ilusão mescla as imagens, reúne coisas disparatadas, separa coisas indivisíveis, como no sonho, confunde as aparências. De um destino de sedução ao de reprodução da obra artística, o original continua a manter a impressão dessa estratégia, própria da arte.

O cinema é a arte da sedução absoluta, por trazer à cena manifesta o novo, a diferença, o antes e o depois do filme.

É o poder da imagem que seduz, ou como afirma Baudrillard - "a sedução é mais forte que o poder, porque é um processo reversível e mortal, mesmo que o poder se pretenda irreversível como o valor, acumulativo e imortal como ele".⁸

Sedução que se opõe a todo e qualquer sentido, significado, que se propõe à leitura, sedução que elimina a busca metafísica do sentido, sedução que desloca o sentido próprio, que caminha pelo imaginário.

Por ser de Eros dialetiza-se com Tânatos no intercâmbio simbólico. Não tem representação possível porque está entre um e outro, "porque a distância entre o real e seu duplo, a distorção entre o mesmo e o outro está abolida".⁹ Lamentável é o inconsciente ideologizado que se inscreve no processo de sedução cinematográfica hollywoodiano. Corte no inconsciente que não abre a questão da linguagem porque aliena-o através da linguagem.

A DITADURA DO OLHAR

É a ditadura da imagem, logo a ditadura do olhar, que caracteriza o mundo ocidental: fetiche, feitiço. No cinema, na literatura, são os olhos do outro que nos fazem ver, imagem imprime na tela para revelar o objeto. Olhar de sedução, pois seduzir é morrer como realidade e produzir-se como ilusão;¹⁰

"I'll be your Mirror". "Yo será tu espejo" não significa: "Yo será tu reflejo", mas "Yo será tu ilusión".

Essa também é a estratégia da imagem cinematográfica: a estratégia da ilusão, do logro, do engano; que provoca o espectador e o joga entre as malhas do real e do imaginário.

Esta paixão que nos leva ao cinema para ver filmes não é própria da sedução? Que pulsão escópica é essa?

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre... um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.¹¹

Um olhar que faz coincidir espectador-autor, que propicia a participação nas emoções mais profundas, mais primárias, tocando as camadas primárias, primordiais da psiquê. É através desse olhar, do olhar do outro que ressurgem Narciso, ressurgem as sereias e todos os mitos sedutores na ilusão cinematográfica.

Por mais que se queira não ideológico, por menos hollywoodiano que seja, o olhar do cinema, ou melhor o olhar do "metteur-en-scène" não escapa da figura do espelho "simulacro psíquico", da ilusão-escritura; aquele que resgata o objeto do imaginário para conquistá-lo para o simbólico.

Não sou um autor do tipo "terapêutico"; em meus filmes não sugiro soluções, métodos, não proponho ideologias, limito-me a ser testemunha do que me acontece, a interpretar e expressar a realidade que me rodeia. Se através de meus filmes, quer dizer, reconhecendo-se neles, os espectadores alcançam uma plena consciência de si mesmos, supõe-se ter realizado esta condição de lúcida separação de si mesmos que é essencial para poder continuar fazendo escolhas, realizar modificações e transformações.¹²

IMAGEM E IDENTIFICAÇÃO

Eu, que senti o medo dos espelhos
Não só frente ao cristal impenetrável
Onde acaba e começa, inabitável
Um espaço impossível de reflexos,
mas frente à água especular que imita
O outro azul em seu profundo céu
Querisca às vezes o ilusório vôo
Da ave inversa ou que um tremor agita

.....

J.L. Borges. *Os Espelhos*

Narciso se aliena, se esquece, ao olhar a água do lago em que se mira. Pensa que a imagem que está refletida é a sua realidade, a sua imagem, por isso não sente medo, vive a ilusão da unidade. Borges, no entanto, sente medo ao ver refletida no cristal o espaço impossível de reflexos, que na água especular também se dimensiona. Saura inaugura a dança simbólica nos grandes espelhos em que os atores-dançarinos e seus personagens se vêem duplamente - como intérpretes e como agentes da paixão.

Não há verdade, não há certeza. Como o escritor, o cineasta se processa, condenado a uma identidade incerta, refazendo-se a cada obra.

Deixando nesse trabalho de abordar um dos aspectos mais ricos da obra enquanto prática ideológica - a do circuito de produção e consumo, refiro-me, sobretudo à identidade como subjetividade, em seu estágio de troca, de jogo, incluindo aí pactos e cumplicidades entre autor e espectador.

Essa subjetividade toma forma na relação vivida, como bem disse Fellini, com o mundo, com o outro, consigo mesmo, relação que transforma indivíduos em sujeitos; mas que passa pela alienação. No cinema, vendo o filme, cedo uma parte de mim ao autor, como também no ato de minha leitura. O sentimento de estranhamento de mim mesmo me torna submissa à imagem. Os significantes que deslizam de cena a cena me fazem prisioneira daquela imagem que ora se apresenta. Vivo aquele instante do olhar do autor. Identificação e exteriorização: dois fenômenos que o cinema, talvez mais que a literatura, coloca em curso, pois ele traz à tona um maior número dos fantasmas que habitam em nós, outras *Julietas dos Espíritos*, outras *Tristanas*.

Com essa passagem pela alienação nos aproximamos da ideologia, como conjunto de representação, valores, crenças, no qual os indivíduos exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência. Aí também a "falsa consciência" do conceito marxista.

Através da imagem temos uma rede de elementos formais e temáticos fornecidos por ela, dentro de um determinado sistema, de uma cultura por onde ela se expressa e desencadeia a identificação. Difícil, por exemplo, a compreensão de um filme oriental para o ocidente. Reduzimos *Império dos Sentidos* ao ato sexual, ao gozo, quando talvez seja de outra ordem a sua interpretação. Quando A. Kurosawa apareceu nas telas, toda a crítica ficou em verdadeiro êxtase, mas incapaz de descortinar a outra cultura que aí se oferecia ao conhecimento.

O GRANDE PLANO

O processo de identificação parece atingir sua plenitude, não tão-somente na identificação-projeção do "star-system", estu-

dado por Edgar Morin, mas ao passar pelo "grande plano" que fixa no rosto a representação dramática, onde todos os dramas, to das as emoções são reveladas.

Epstein, Bálazs, Eisenstein descobriram o fundamental no cinema, o mesmo que Proust na literatura - o grande plano - que mostra a alma, e por sua riqueza passa a ser um verdadeiro sistema maquínico, como o próprio inconsciente (o "inconsciente ma quínico", termos de Felix Guattari, em *Revolução Molecular*).

O primeiro plano ocupa junto à teoria do cinema, grande im portância. O "close-up" em B.Bálazs, a ontologia da imagem de Bazin, o primeiro plano - alma do cinema e fotogenia em Epstein, entre outros, culminando com o trabalho de Deleuze sobre a ima gem-afeto.

Ênfase dos detalhes, ampliações da expressão, aumento de intensidade do momento, o "close" é parte constitutiva da ima gem-afeto. Os "close-ups" de Griffith ou de Bergman mostram como a estética cinematográfica (chamada por Epstein de estética da pro ximidade) se organiza a partir da imagem de um rosto, da imagem de um objeto (pincenez no *Encouraçado Potemkin*, por exemplo) e deve ser lida a partir dela.

Nosso trabalho começa com o rosto humano (...). A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema. ¹³

É essa imagem que instaura mais facilmente o jogo das iden tificações. Foi assim que o cinema da "ilusão absoluta", o cinema hollywoodiano (por exemplo) se fez. Engendrando a iden tificação através de mitos que mantêm a ideologia (dominante) através da posição de centramento que a própria narrativa cinematográfica institui e mais facilmente conduz à iden tificação alienante, canalizou e ainda canaliza o desejo em direção à homogeneização, à reificação na sociedade de massa.

Padronizações, deformações culturais, violência em todos os sentidos, glórias, mitos e heróis importados; tornam-se fami liares os padrões de comportamento, inteiramente diferentes dos hábitos, normas e regras sociais existentes. Por isso também a opção deste tipo de cinema pela imagem - representação hiper-real. É esse tipo de filme que mais permite a leitura das rela ções entre imagem e ideologia e o mecanismo de iden tificação de

flagrado por esse gênero de filme. Estão aí os trabalhos críticos de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Felix Guattari, entre outros que analisam o cinema clássico com seu "eidos" hollywoodiano.

Assim a importância que vejo na primeira cena do *Chien Andalou*, do então surrealista, Buñuel: romper o olho, a ditadura do olhar, cortar o olhar identificador com a navalha, o "especular fascinante", a imagem-signo referencial, o fascínio ideológico.

O CINEMA, A LITERATURA E A RUPTURA DA MÁSCARA DO FASCÍNIO

Como se "descolar" do espelho?
Arrisquemos uma resposta que
será um jogo de palavras: "decolando"
(no sentido aeronáutico e drogado do
termo). Claro, é sempre possível
conceber uma arte que rompa com
o cerco dual; a fascinação fílmica, e
desfaça a viscosidade, a hipnose
do verossímil, por algum recurso
ao olhar (ã escrita) crítico do espectador...

Barthes

A magia, a sedução, o fascínio, enquanto mídias ideológicas mantenedoras da *Ordem* sustentam o poder da identificação, da unidade, das figuras do mesmo, das retóricas de consolação, dos reconhecimentos funcionando como verdadeira tecnologia de produção de verdades e ilusão. Entrelaçadas pela linguagem (cinematográfica) a verdade fabricada desenha seus contornos e espaços em nossa cultura. É a verdade de Narciso. Ligada aos sistemas de poder que a produzem, essa verdade, no sentido da ilusão induz a efeitos ideológicos, a efeitos de poder que a reproduzem.

Diante de produtos racionais, a saída é inventar, criar fantasmas, "Julietas dos Espíritos", "Belles de Jours", fragmentando as histórias do mesmo, as identificações da boa conduta, para que o olho "panóptico" seja petrificado. Um outro olhar, uma nova percepção, em desvio, suspeito, oblíquo, obtuso, como diria Barthes. O olhar da desconstrução do objeto, do sentido, da montagem como o de Glauber Rocha em *Terra em Transe*; o excitante olhar crítico, desvio da significação estabelecida.

Não se trata da indeterminação do sentido, mas uma substituição dos efeitos de sentido por um simulacro mais radical, ou como diria, ainda, R.Barthes - "dissociar a subversão da destruição", como fez Eisenstein no *Encouraçado Potemkin*, para que o sentido "obtusos" se opere. Não é, também, destruir a narrativa, mas subvertê-la, para que o fílmico, "representação que não pode ser representada"¹⁴ apareça, sem entretanto ser enunciada. É nessa perspectiva que a obra de Fellini se enuncia (veja-se a citação na p. 163 desta exposição).

Tal sentido se pode situar teoricamente, mas não descrever, que é a passagem, a travessia da linguagem à significância, o ato fundador do próprio fílmico, e que Bergman e Fellini, por exemplo, parecem saber captar.

A ABOLIÇÃO DO "MESMO"

É através da imagem que a liberação do significado se dá. Como esquecer da cena de *Gritos e Sussurros* de Bergman, em que no leito se encontram a criada e uma das irmãs em pose de amamentação? Na memória fílmica ela se torna um fotograma. Ainda no texto bergsonianos, em *Fanny e Alexander*, na cena final, em que cinema e literatura através de August Strindberg se encontram:

Sonho e realidade são uma coisa só
E tudo é sonho e verdade
A imaginação tece a sua teia e cria novos
desenhos... novos destinos

Temos aí delineado um novo "cogito" da arte cinematográfica em que o fílmico, o não-sentido se reveste de novas capacidades de percepção cinematográfica, ou ainda a possibilidade antevista por Eduardó Portella:

Abrir o sentido para os sentidos. Inclusive ou sobretudo, para o sexto sentido. O sexto sentido, por ser o mais silencioso, é o mais radical de todos. A cena do sentido se multiplicará fragmentariamente.¹⁵

Trata-se de uma produção de efeitos e princípios cinematográficos opostos que um novo olhar-câmera propõe: uma nova rela

ção com a tela, "determinando no espectador um modo peculiar de relacionar-se com ela"¹⁶, já Glauber Rocha delinear a essa abolição, superando a tradição do cinema cartesiano, do cinema etnocêntrico.

UM NOVO OLHAR ?

Na literatura e no cinema uma nova imagem, um novo som que possa real e profundamente cativar, capturar autor e espectador. A imagem escândalo, a sedução subversiva. O olho, a visão e a cegueira: o olho dos transgressores na desconstrução do sentido óbvio, ideológico, cego. Olho frontal de cíclope, de Shiva, ou o satânico Argos, do tarô, com olhos por todo o corpo.

Dos estereótipos, dos clichês surge uma nova imagem, "uma nova imagem pensante, mesmo que seja preciso procurá-la além do movimento"¹⁷. Não é a utopia nem tampouco sua negação, porque essa imagem está no horizonte das possibilidades da arte moderna, como fascínio, inquietação e problematização.

Uma nova produção de imagens, dialéticas, ideogramas visuais, sem a retórica verbal tradicionalmente conhecida, pois a imagem é eloqüente por si mesma.

Um olhar que rompa unidades, que precipite uma lógica não linear, mas plural; uma imagem que, como na poesia, seja um escândalo e um desafio.

A IMAGEM DESAPROPRIADA

A identificação projetiva, a paixão do ver (escópica ou não), do olhar, do ler e do texto, a sedução e suas estratégias na arte pertencem à ordem da crise do sujeito, logo também do sentido.

A resposta à pergunta "o que quer dizer isto?" ver e ou "o que significa isso?" com relação à imagem poética "lato sensu" fica perturbada pela negação de referenciais fixos. Novos Chaplins, outras combinações semiológicas são exigidas pela arte, mesmo que o próprio sistema as absorva, num primeiro momento, ou as preveja.

O lugar da construção de um novo olhar tem merecido por

parte da teoria do cinema, especial destaque. E é Eisenstein, Vertov, Epstein, Buñuel e Brakhage, entre outros que investigaram técnicas que precisariam ser repensadas, antes de nos lançarmos a análises delirantes que lançam mão de um aparato teórico essencialmente psicanalítico, como é a semiologia praticada por Metz em seus últimos trabalhos, que acabe por fazer do inconsciente, um inconsciente padronizado e como Guattari afirma com certa parcela de razão "um inconsciente de segunda mão"¹⁸.

O cinema, a arte cinematográfica interioriza a modernidade tanto quanto a arte literária - por isso são aventuras da linguagem, risco, desafio ao estabelecido, logo também sua própria crítica, que anda desconcertada, por não saber dialogar com a imagem, com o sentido que não quer mais a metafísica, mas sua desapropriação, sua liberação. Difícil assumpção do dialógico.

Por isso a cegueira na travessia do olhar crítico, a ruptura.

CONCLUSÃO?

Viagem do olho, a olho nu, título desse trabalho, pensa o fazer cinema e o fazer crítica na intersecção, no limite da arte. As propostas, para quem não tem dinheiro para comprar uma câmera, nunca fez cinema, mas que vai ao cinema, parecem se perder no emaranhado teórico que elas mesmas descortinam.

O olho-câmera, que faz o espectador participar projetivamente, absorvendo dispositivos ideológicos da ordem da dominação, não tem mais lugar. É a saturação do monológico. Fellini em *La Nave Va* questiona espetacularmente o fim dessa era mostrando numa brilhante redução semiológica um olhar que se olha na indagação de uma imagem que se produz através de um olho diretor, de um olho; a câmera, a lente, a imagem reduzida.

A ida ao cinema é a demanda de um enquadramento novo, musicalidade e imagem-movimento na poesia total do cinema, mesmo que na interrogação, na crise de valores e do sentido.

A demanda, hoje, é de filmes "que modifiquem as combinações de desejo, que destruam estereótipos, que nos abram o futuro"¹⁹. Logo, também de criação de teorias do acaso que acompanhem o dito e o interdito da arte; ou seja, história e modernidade. Pós-Modernidade e pós-utopia.

NOTAS

1. BAZIN, A. À margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1982. p. 141.
2. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969, vol. III.
3. BERGMAN, I. Apud. Deleuze G. *L'image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983. p. 141.
4. FELLINI. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre, LPM, 1983. p. 139.
5. BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955. p. 345. (Tradução da autora).
6. VERTOV, D. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, I. (org). Op. cit., p. 261.
7. LEJEFORS, A. Bergman visto de perto. *Fanny e Alexander*. Rio de Janeiro, Gaumont Belas Artes, dez. 1983. Folheto.
8. BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981. p. 49.
9. Idem, ibidem, p. 67.
10. Idem, ibidem, p. 69.
11. BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, I. Op. cit., p. 341.
12. FELLINI. Op. cit., p. 130.
13. BERGMAN. apud DELEUZE. Op. cit., p. 141. (Tradução da autora).
14. BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982. p. 58. Para Barthes, o "fílmico começa somente aí onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada".
15. PORTELLA, E. Sentido(s) da modernidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro (76): 118-127, jan-mar 1984. p. 125.
16. SENRA, S. Abstração líquida. In: *Folhetim* (382). A autora analisa nesse artigo as imagens da água no filme *Limite* de Mário Peixoto.
17. DELEUZE, G. Op. cit., p. 290.

18. GUATTARI, F. O divã do pobre. In: METZ, C. et alli. *Psicanálise e cinema*. Trad. Pierre André Ruprecht. S. Paulo, Global, 1980. p. 117.
19. Idem, *ibidem*.

INCONSCIENTE E LINGUAGEM: O NOME PRÓPRIO NA GRADIVA, DE JENSEN **

RESUMO

Considerações sobre a relação Literatura/Psicanálise, a partir do estudo do nome próprio na *Gradiva*, de Jensen.

RESUME

Réflexion sur le rapport Littérature/Psychanalyse, à partir de l'étude du nom propre dans la *Gradiva*, de Jensen.

* Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG

** Trabalho apresentado no I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em Porto Alegre, junho de 1988

Para tratar do tema que me propus desenvolver - "Inconsciente e linguagem: o nome próprio na *Gradiva*, de Jensen" - e do que, obviamente, nele está implícito, ou seja, a relação entre Literatura e Psicanálise, o trecho abaixo, de Jean Bellemin-Noël, pareceu-me um bom começo.

O apego que sentimos por um livro, pelo menos durante sua leitura, "absorve todas as faculdades da alma", como diria Pascal: é quase um ato de amor. Quer sintamos claramente ou não, os elos que se criam permitem uma ação nos dois sentidos: meu próprio inconsciente modifica minha visão do que leio e o que o livro delineia na penumbra alimenta em mim sonhos que adquirem uma cor inesperada. A leitura não constitui, na verdade, um tratamento; mas pode-se pensar que no tratamento o analista incita-me e ajuda-me silenciosamente a ler o texto que minha confiança escreve no divã e dedica a nós dois.¹

Ao traçar um paralelo entre o ato de leitura e a ação do analista (leia-se psicanalista), delineando, ao mesmo tempo, semelhanças e diferenças entre eles, um ponto aí se destaca como primordial: o material com que ambos, leitor e analista, lidam é, antes de mais nada, um texto. Esse texto, ficcional ou real, escrito em livro ou no divã, é sempre uma construção, uma representação de um sujeito que se encena, deixando-se povoar por suas fantasias e fantasmas, por vozes que nele falam e dizem muito mais do que ele próprio sabe: "O poema sabe mais do que o poeta"², nos diz ainda Bellemin-Noël.

Lugar privilegiado do desejo, esse "texto do Humano", lacu

nar por sua própria natureza, exige daquele que se dispõe a lê-lo uma visão e uma escuta muito especiais, atentas a detalhes e nuances que se multiplicam numa cadeia infinita, jamais apreendida em sua totalidade. Enquanto produto e produção do desejo nele deslizam significantes que demandam outros significantes, em busca de significados, os quais, uma vez encontrados, serão habitados por novos significantes, reveladores de uma ausência, de uma falta, impossível de ser preenchida.

Por isso, a tarefa do leitor desse texto do humano - quer se trate do crítico literário ou do analista - é um trabalho de reconstrução que se assemelha muito à escavação, feita por um arqueólogo, de uma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício³.

Os dois processos são de fato idênticos, exceto pelo fato de que o analista trabalha em melhores condições do que o [arqueólogo] e tem mais material à sua disposição para ajudá-lo, já que aquilo com que está tratando não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo.⁴

Essas são palavras de Freud em seu artigo de 1937, "Construções em análise", em que se vale da comparação entre o trabalho do analista e o do arqueólogo para descrever o procedimento característico do processo analítico: o analista extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito em análise. Agindo desta maneira, ao buscar a história primitiva do objeto psíquico, acaba por perceber que

todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo.⁵

Inacessíveis à consciência do indivíduo, mas, nem por isso, irrecuperáveis.

Ao compararmos, por outro lado, o trabalho do psicanalista com o do crítico literário, perceberemos também aí semelhanças e diferenças. A diferença fundamental é óbvia: o analista tem em mãos, à sua disposição, um "texto vivo" - o paciente - sujeito

falante e falado, uma vez que não é dono do seu discurso, enquanto que o crítico literário lida, em princípio, com um "texto morto", porque escrito. Mas se a escrita é morte, a leitura é vida, cabendo pois ao leitor o importante papel de dar vida ao texto.

E se o texto revive, renasce a cada leitura, é porque nele há algo que pulsa, que demanda, que exige de seu leitor, sobretudo do leitor crítico, esse trabalho arqueológico de escavação. À essa instância pulsante é que denominamos de inconsciente do texto⁶, com sua lógica própria, seus mecanismos e técnicas que se assemelham e equivalem aos procedimentos e mecanismos, constitutivos das formações psíquicas do inconsciente humano. Afinal, estamos no domínio da linguagem e o inconsciente, como nos diz Lacan,

é estruturado como uma linguagem [...], não uma linguagem no sentido em que isso significaria ser um discurso [...] mas estruturado como uma linguagem. É nesse sentido que se pode dizer que é uma variedade fenomenal, e a mais reveladora, das relações do homem com o domínio da linguagem".⁷

É a esse inconsciente do texto que objetivamos chegar com a nossa leitura de *Gradiva*⁸, a partir do estudo do nome próprio, visto sob o aspecto da tradução. Tradução aqui deverá ser entendida como passagem de um código a outro, de um registro a outro registro. Assim é que podemos ler a transformação, a transposição que se opera do registro inconsciente para o registro do consciente como um processo de tradução, em que o recalque desempenha um papel importantíssimo.

Aquilo que um dia foi recalçado, soterrado, para usar ainda a metáfora arqueológica, tende a voltar. Seu retorno se dá sempre de uma forma destorcida, deformada: o recalque provoca um defeito de tradução e assim pode ser lido.

É esse processo que procuraremos explicitar, trabalhando com o nome das personagens centrais do texto de Jensen-Norbert Hahnold, a personagem masculina, e Gradiva, a personagem feminina, cujo nome verdadeiro é Zoë Bertgang.

Para isso, partiremos deste último nome e da significação que lhe é dada pela etimologia. "Zoë", em grego, significa "vida", enquanto "Bertgang", em alemão, é um nome composto em que

a raiz alemã, 'bert' ou 'brecht' corresponde ao inglês 'bright' (brilho); do mesmo modo, 'gang' corresponde a 'go' (na Escócia, 'gang'), (ir andar)¹⁰. Bertgang, pois, é "a que brilha ao andar".

Na trama da narrativa em questão, Zoé Bertgang é a amiga de infância de Norbert Hanold, cuja lembrança havia sido apagada de sua memória, e que será despertada, sem que disso ele tenha consciência, através do baixo-relevo que o atraiu em uma de suas viagens a Itália - uma escultura de uma jovem com um andar muito gracioso e peculiar. Ao chegar à Alemanha, Norbert Hanold encontra uma cópia dessa escultura, adquire-a e coloca-a em sua mesa de escritório.

A posição vertical e peculiar do pé da jovem é um detalhe significativo e excepcional pelo efeito que provoca em Norbert que experimenta, então, o que Freud denominou de "unheimlich", o sentimento da inquietante estranheza, enquanto aponta para aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho.

A posição do pé, mais especialmente o andar da jovem, representada no baixo-relevo, revela-se assim como o traço que abre o espaço de lisibilidade do texto, e que, tomado ao pé da letra, determina a partida de Norbert para Pompéia, decidido a aí encontrar a sua marca. Marca em seu duplo sentido, enquanto pegada e inscrição. É importante lembrar que Norbert é um jovem arqueólogo e que "o sexo feminino não existia até aqui para ele, a não ser nas espécies do bronze ou do mármore, e ele nunca tinha dado a menor atenção a suas representantes contemporâneas" (GR., p. 26).

Quanto ao nome de Norbert Hanold, a etimologia também nos fornece dados interessantes e permite-nos fazer a primeira ligação entre as duas personagens. Norbert, como Bertgang, também traz em seu nome o significado de "luz", "brilho" ('bert'), mas sob forma negativa, através da partícula "nor", que, em inglês, serve para dar sentido negativo ao que lhe segue. Assim, já pelo nome, Norbert é aquele que não tem luz e, por extensão, aquele que não tem vida. Se atentarmos para o seu outro nome, Hanold, aí encontraremos um novo significado que ganhará sentido na trama da narrativa - "old", que significa "velho" em inglês. Norbert Hanold é um arqueólogo, por tradição familiar ("tinha sido destinado a conservar, e se possível aumentar, o lustro do nome de seu pai, seguindo o mesmo caminho [...]. GR., p. 23).

Enquanto arqueólogo, é aquele que lida com o que não tem mais vida, com o que foi sepultado, enfim, com a morte.

Uma vez examinados esses dados fornecidos pela etimologia dos nomes e confirmados pela sua significação na trama da narrativa, passemos ao nome Gradiva, que nos indicará o caminho para nossas conclusões.

Gradiva, na verdade, é o nome que Norbert dá à jovem representada no baixo-relevo:

Para designar a escultura, lhe tinha dado o nome, para si mesmo, de Gradiva, *aquela que avança* (grifo meu). Esse prenome, que os poetas antigos reservam para Mars Gradivus, para o deus da guerra que vai à batalha, parecia a Norbert, entretanto, o mais característico do movimento da jovem, ou, empregando uma expressão contemporânea, da jovem dama [...]. (GR, p. 12-13).

O nome próprio da personagem Gradiva nasce, pois, de seu significado etimológico - a que anda. Diríamos melhor, renasce enquanto retorno do que havia sido recalcado pelo inconsciente de Norbert, que se fechara para a vida e para o amor, e retorna de forma destorcida - deslocada e condensada. Assim é que a companheira querida de infância, Zoë Bertgang - aquela que, por seu nome, é a que tem vida e brilha ao andar - renasce em Gradiva, "a que anda", que é sua tradução inconsciente, através da qual Norbert elimina aquilo que ele não queria ver - a vida. Tradução defeituosa, pelo efeito do recalque, ou melhor dizendo, tradução faltosa.

Gradiva é assim, nessa obra, o significante maior que fornece o suporte para os outros significados. É o significante que estabelece a cadeia dos outros significantes do texto, que precisam ser conectados para que daí surja algum significado.

Dessa forma, o nome próprio Gradiva, enquanto tradução defeituosa, *faltosa*, estabelece o elo entre Norbert e Zoë Bertgang. É, simultaneamente, *deslocamento* de Zoë Bertgang, revelador do recalque de Norbert, e *condensação* de Zoë e Norbert, o qual, através de "Gradiva", recupera o objeto perdido, faltoso. Trata-se de uma recuperação inconsciente, camuflada, em virtude da inscrição mnésica, cujo traço jamais se apaga¹¹, e que, uma vez tornada consciente, permite a Norbert abrir-se para a vida e para o amor.

No último parágrafo do livro há ainda uma passagem que me rece nossa atenção. Nele podemos ler:

Um sorriso alegre e entendido passou pelos lábios da companheira, e apanhando frouxamente o vestido com a mão esquerda, Gradiva-Rediviva-Zoé Bertgang, envolvida pelos olhos sonhadores de Norbert Hanold, no seu andar macio e tranqüilo, em pleno sol, sobre as lajes, passou para o outro lado da rua (GR., p. 102).

Nessa passagem, um novo nome é acrescentado à personagem, que aqui aparece como Rediviva - "Gradiva-Rediviva-Zoé Bertgang". Esse acréscimo só vem confirmar a condensação que sublimamos acima entre Zoé e Norbert, pois nessa obra o verdadeiro redivo é Norbert Hanold que, antes de (re)conhecer Zoé, apresenta-se como um vivo-morto, imagem espelhada da morta-viva Gradiva, "fantasma do meio-dia", que povoa os sonhos de Norbert e persegue-o em seus delírios.

O nome próprio Gradiva, nessa obra de Jensen, enquanto tração faltosa, é, portanto, a marca da traição do inconsciente.

NOTAS

1. BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 20.
2. Idem, p. 13.
3. A esse respeito, ver: FREUD, S. "Construções em análise". In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. Rio de Janeiro, Imago, vol. XXIII, p. 289-304.
4. Idem, p. 293.
5. Idem, p. 294.
6. Ver: BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris, PUF, 1979.
7. LACAN, Jacques. *O Seminário - As psicoses*, livro 3. Rio, Zahar Editor, p. 191-192.
8. JENSEN, Wilhelm. *Grádiva - uma fantasia pompeiana*. Tradução de Ângela MELIM. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1987. As referências a esse texto serão feitas usando-se a abreviatura GR., seguida do número da página.
9. A respeito disso, ver: MAHONY, Patrick. "Vers une compréhension de la traduction en psychanalyse". In: MOSCOVICI e REY, Marie e Jean-Michel (org.). *L'écrit du temps - la décision de traduire: l'exemple Freud*. Paris, Les Editions de Minuit, (7), été 1984, p. 31-42.
10. Cf. FREUD, S. "Delírios e sonhos na *Grádiva* de Jensen". In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. Rio de Janeiro, Imago, vol. VIII, p. 45 (nota de rodapé).
11. Quanto à noção de traço mnésico e do funcionamento do aparelho psíquico no que diz respeito à memória, ver: FREUD, S. "Uma nota sobre o bloco mágico". In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. Rio de Janeiro, Imago, vol. XIX, p. 283-290.

A ENCENAÇÃO DA PALAVRA LITERÁRIA**

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre o texto literário, como um lugar de produção e realização do desejo, além de pensar sobre o poder de sedução ou fascinação que existe no ato da escritura e da leitura.

ABSTRACT

This paper aims at reflecting on the literary text as a locus for the production and fulfillment of desire, besides considering the power of seduction and fascination present in the acts of writing and reading.

* Professora Adjunta da Faculdade de Letras da UFMG.

** Trabalho apresentado na Mesa redonda sobre Ato/Palavra promovida pelo Centro de Estudos Galba Velloso de residência de psiquiatria da Fhemig, em 25/11/87.

Meu texto pretende não só refletir sobre a questão do literário, lugar do possível do desejo, como também ser um texto: encenar-se, como tecido feito na linguagem. Atuar e pactuar.

Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde e as paixões aí se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem. Roupagem que se tece de palavras, entretanto. Pois é do e no seio mesmo da linguagem que o texto se revela e se constrói como produtividade - possibilidade de produção do desejo. Na materialidade dos significantes, atualiza-se a emergência dos fantasmas, que se travestem em ficção feita na palavra.

O texto literário, como o palco teatral, é onde se encenam as fantasias, onde as "imagens se pavoneiam", segundo Mannoni no seu "A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário".¹

Referindo-se a Freud, diz Mannoni que o teatro nasce do tédio e, podemos afirmar que, da folha branca que mimetiza a falta, nasce o texto literário. Se no palco psíquico e teatral, as imagens se encenam com toda sua carga de representação visual, é na superfície mesmo da folha branca, na sua materialidade espacial, que o jogo dos significantes é capaz de construir o mundo ficcional.

Mundo que se constrói, não mimetizando as coisas do mundo externo, mas a própria linguagem. É ela que se torna ato, tal como um ator se torna personagem. Como o ator, ela é também duplo: duplo da linguagem que se fala no real de cada dia.

Entretanto, no texto literário ela tem outra tessitura e se articula em diversa dimensão: a dimensão do imaginário, quan

do o leitor, esquecendo-se de que transita num universo verbal, entra no espelho do texto e aí se reencontra.

Se os fantasmas aparecem, eles são tecidos por palavras que valem *por si, em si*, por sua materialidade significativa, seus ruídos, ressonâncias, ecos. Mas também por sua capacidade de criar um outro real, onde o leitor se instala, quando faz seu pacto especular de leitura.

Há de haver um pacto especular para se ler com a paixão do imaginário e aí deixá-la ser. O que se encena no texto não são só os personagens, mas o próprio leitor que se torna personagem, quando entra na instância ficcional.

Segundo ainda Mannoni, é necessária a "denegação" para que o espectador assista ao teatro e aí viva a representação, como se ele aí não se representasse também. Como se um obscuro *outro* fosse depositário dos afetos que nela emergem. Entretanto, como diz Roland Barthes:

Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado que fala de um autor *excessivo* (Angelus Silesius): "O olho por onde vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê".²

Todas as paixões, todos os excessos podem-se vivenciar no ato de ler o texto, desde que o pacto especular se constitua. Esse pacto é também *contrato de prazer*, ou de gozo, pois ele vai permitir a transgressão e seu cortejo de figuras do imaginário. Ainda Barthes:

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).³

Entretanto, se o leitor entra no espelho do texto, ele também pode sair, distanciar-se, falar do texto, fazer seu próprio texto. Os ritmos da leitura são também corporais, eles se aceleram ou se cadenciam. Estancam-se num súbito sopro e depois voltam. São os ritmos da leitura e do prazer.

Como tudo acontece na instância linguageira, ela própria é puro ato: "é o verbo se faz carne e habitou entre nós". Assim o texto se faz carne e corpo erótico, na medida de sua materialidade significativa.

O texto literário é verbo que coabita com nossos verbos, significantes que nos constituem, pois somos seres de palavras. Se os personagens são seres de papel (Barthes), o leitor também o é. Duplamente. Na medida em que se constitui *da* e *em* linguagem e na medida em que transita na superfície da palavra ficcional.

Este sujeito leitor, assim como o narrador imediatamente se divide no espaço do literário, torna-se duplo de si mesmo, como sujeito da enunciação e do enunciado. Aí ele se encena, se representa, se teatraliza, vive todas as "loucuras", usando as palavras-vestes preferidas. Aí ele se aliena gozosamente, nos misteriosos descaminhos do eu que fala e se fala.

Aí o eu se encena em múltiplos papéis e dá-se a ler ou a ver, travestindo e criando as palavras do seu desejo.

Mas o texto literário não é só o lugar do espelho de Narciso, onde o prazer da própria imagem se atualiza. Ele pode ser o lugar de todas as rupturas, todas as transgressões, pois é do veneno da escritura, lugar do tesouro dos significantes, que se constroem os novos mundos da utopia.

Utopias que, se não se realizam, atualizam-se em palavras e trazem para o seio da linguagem novas e imprevistas cargas semânticas, inéditos e revolucionários significados.

Enfim, neste espaço especial o gozo se torna possível, com seu excesso e seu sempre latente poder subversivo. Com Barthes, se pode falar de um texto de prazer ou um texto de gozo, texto de segurança, idílico, do conforto, do conhecido e do familiar. Ou texto nascido das perdas e revelador delas, gerador do inquietante, do *unheimlich*, provocador de inesperadas vertigens.

Se o sujeito que escreve ou o que lê é habitado por palavras, elas estão sempre aí, e é nelas e em seus ecos que o inquietante familiar se manifesta. E esse também, de alguma forma, é o lugar de um estranho prazer que assusta e fascina.

Por tantos motivos, o texto literário é sempre fascinante e sedutor, pois se ele não exerce seu poder, o leitor não o lê. E o texto não existe sem seu fascinado leitor e sua relação corporal, amorosa e material com o livro texto. Se não há sedução,

o olho que o lê e a mão que o abre fecham-se, interrompendo o circuito que ele estabelece entre o real e o ficcional. É nesse entrelugar que tudo acontece e se encena, onde o desejo se torna ato - na palavra.

NOTAS

1. MANNONI, O. A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. In: ____. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis, Vozes, 1973.
2. BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. S. P., Perspectiva, 1977. p. 24-25.
3. Idem, p. 11.

A QUESTÃO DO SUJEITO NA SEMIOSE: PEIRCE E LACAN

RESUMO

Propõe-se a idéia de que, em termos absolutamente teóricos (em contraposição a um ponto de vista de aplicabilidade empírico) os conceitos que embasam a teoria lacaniana pecam por admitir uma binaridade que não corresponde a uma visão adequada do fenômeno da significação. Isso, por sua vez, privilegia excessivamente o papel do sujeito na semiose.

ABSTRACT

In this article the idea is proposed that, in absolutely theoretical terms (in contradistinction with the point of view of empirical applicability) the foundational conceptions of Lacanian thought mistakenly adopt a binarity which does not tie in with an adequate view of signifying phenomena. This gives the subject an excessively privileged role in semiosis.

* Professor de Literatura Norte-Americana da FALE/UFMG.

Nenhuma significação se sustenta a não ser por referência a outra significação.¹

Assim falou Jacques Lacan no seu muito barroco "A instância da letra no inconsciente" (1957) ao discutir o algoritmo proposto por Saussure para o signo, i.e., a relação entre o significante e o significado. Lacan prossegue dizendo que a tentativa de apreensão da constituição do objeto acaba esbarrando na descoberta de tal constituição "apenas a nível de conceito".²

É de se esperar que um pensador sofisticado como Lacan não pense que a palavra se refere à coisa e nisso ele concorda com Peirce, pois uma das concepções mais fundamentais da semiótica peirceana é justamente a de que o objeto e o interpretante de qualquer signo numa cadeia semiótica qualquer é sempre um outro signo.³ De fato as várias caracterizações da relação de representação nos escritos de Charles S. Peirce sempre apontam para o fato de que um signo é, por definição, sempre interpretável em outro signo.

Nem é apenas nesse ponto que Lacan faz eco a Peirce. A organização triádica do real, do imaginário e do simbólico parece-se notavelmente com a distinção que Peirce faz entre as três categorias da experiência - que ele chama de *firstness*, *secondness* e *thirdness* - não só nos seus aspectos formais mas também em termos da concepção propriamente dita.⁴ Comum aos dois pensadores é também a concepção dinâmica da semiose: a noção da cadeia de significantes apresenta-se em Lacan com a mesma dinamicidade que caracteriza a semiose de Peirce. Semiose e cadeia de significantes são conceitos idênticos.

É, entretanto, nesse ponto mesmo que uma divergência importante parece despontar. Uma das afirmações mais surpreendentes em "A instância da letra" refere-se à noção de que o significante é uma forma vazia, um sinal destituído de significado. O discurso lacaniano conduz à suposta inferência de que o significado é uma entidade escorregadia, no sentido de que a atividade do significante é a de "empurrar a significação com a barriga". O ato de interpretar define-se assim como a caça de uma interpretação - um significado - que insiste em não estar onde o intérprete deseja que ela esteja.⁵ O que está disponível para o intérprete seria então uma cadeia infinita de significantes, o que vale dizer que a única maneira possível de se conseguir algum tipo de *signatum* seria através do ato por parte do intérprete de dotar esse deslizante significante de um significado. O significado seria, então, essencialmente o resultado de um *factus* - um ato criador - do sujeito.

Dizendo isso de outra maneira, o que parece ter acontecido com Lacan resulta do fato de que, para ele assim como para os estruturalistas de escola, o ponto de partida é uma visão linguística e ainda por cima diádica desse fenômeno a que chamamos signo. Dado o barroquismo da escrita de Lacan, um leitor ao mesmo tempo não-ingênuo e apressado poderia concluir sobre a logicidade de seu texto que, tivesse Lacan tido como base uma visão filosoficamente mais geral e mais bem fundamentada do fenômeno da representação, ele não teria feito o seguinte raciocínio:

- um signo pode apontar para vários significados diferentes.

- não há nenhuma razão explícita que force um signo a uma relação unívoca com um significado e isso é verificável empiricamente.

- Portanto, o signo só pode ser vazio e o significado é fornecido pelo sujeito.

É inegável que Lacan pensa o signo a partir de um enquadramento binário que, por causa do próprio binarismo, remete sempre a uma presença definida, fazendo do signo uma entidade estática e revestindo-o do caráter de Ser Signo. Deixando de lado essa ontologia do signo - que é no mínimo estranha, já que qualquer coisa pode ser signo de qualquer coisa e todo signo é tam

bém outra coisa que não signo (isso de representar é questão de função e não de ser) - continua existindo nessa teoria alguma coisa que incomoda. Se pensarmos um pouco mais veremos que o que incomoda é o fato de que a cadeia de significantes - e aqui vale lembrar que para Lacan essa cadeia não é nunca linear e sintagmática mas organiza-se também em torno de um eixo paradigmático - é de caráter dinâmico. Sendo dinâmica ela não pode pressupor apenas um dois, um binarismo, mas necessita de um três: para ser cadeia - quer dizer, uma sintaxe - ela tem que obedecer a um princípio organizacional e todo princípio organizacional é de caráter mediatário e por isso terceiro.

Quero dizer com esse arrazoado todo que a visão declaradamente binária que Lacan tem do signo torna a sua teoria, ou melhor, a maneira em que ela é formulada, incapaz de realmente explicar o fato óbvio que o signo existe para significar. Esse fato certamente Lacan admite, pois o texto de "A instância da letra" procura mostrar, através das noções de metáfora e metonímia, que a instância do significado se dá no intervalo de dois significantes, quer dizer, ela é atingida pelo sujeito no intervalo de dois significantes. Ou ainda, e não tão diferentemente, o significado ocorre em determinados pontos nodais, certos locais da rede de cadeias significantes. Vê-se, portanto, que o significado constitui um terceiro ponto. Diante disso, a incongruência parece ser que, abertamente, a estrutura da representação é dita diádica, mas nas entrelinhas ela se apresenta como triádica.

Apesar da incoerência do raciocínio, da atribuição ao signo dessa ontologia que ele não tem, e a despeito do lugar excessivamente privilegiado que o sujeito parece ser obrigado a ocupar no processamento da semiose, e dado além do mais que a teoria é afinal de contas psicanalítica, é concebível que, num contexto estritamente psicanalítico, tal visão seja adequada e até mesmo empiricamente aplicável se se tem em mente que o significado com o qual se "dota" o significante é aquele ditado por uma hermenêutica que antecede o signo e por isso o delimita. Mas não se trata aqui de um debate sobre a eficácia da teoria dentro do consultório. O que está em questão são dois pontos de natureza metateórica: (1) o uso de uma teoria binária para explicar um fenômeno nitidamente triádico, e (2) o papel do sujeito na relação de representação.

A idéia que desejo apresentar aqui é a de que, do ponto de vista de uma teoria geral do signo - diante da qual o verbal NÃO é paradigmático - a postura diádica não se sustenta. Em outras palavras, uma teoria geral do signo deve pensar seu objeto de um ponto de vista que abranja mais que a lingüística - já que o signo verbal é apenas mais uma classe entre muitas classes de signos e, porque o verbo é lei (o que o próprio Lacan reconhece), o verbo é necessariamente um terceiro - se ela pretende ser explanatoriamente adequada. Mais do que isso, toda semiótica específica tem que dar conta do seu objeto em termos de uma teoria geral que a inclua.

Isso é conseguido pela teoria de Peirce exatamente por ela ser de caráter geral e por ver a representação como uma relação triádica que inclui o conceito fundamental de interpretante. O interpretante é o termo responsável pela significação, no sentido de que ele tem em si tanto o signo quanto o objeto.⁶ A significação trazida pelo interpretante nunca é total, no sentido de que a verdade semiótica só seria atingida numa instância em que o signo, o objeto, e o interpretante fossem a mesma entidade. Ao contrário, todo signo é sempre indeterminado até certo ponto, ou seja, nenhum signo é capaz de representar integralmente seu objeto, quer dizer, sua referência.

A indeterminação do signo é uma consequência direta do modo como ele é mais freqüentemente caracterizado nos escritos de Peirce. Uma paráfrase de uma das caracterizações mais conhecidas seria a de que o signo representa um objeto EM ALGUM ASPECTO e CRIA na mente do observador um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido (um interpretante) que se refere ao objeto DO MESMO MODO que o signo, o interpretante tornando-se um signo e assim por diante.

Algumas inferências importantes podem ser tiradas dessa caracterização da relação de representação. Em primeiro lugar, o fato de que um signo e um interpretante representam um objeto em algum aspecto significa que alguns aspectos de um objeto não estão presentes em signos dele. Isso quer dizer que os signos são fiéis a seus objetos apenas parcialmente e todo signo terá, por assim dizer, uma área opaca. Além do mais, signos podem ser interpretados de várias formas, isto é, eles oferecem um certo número de possibilidades de interpretação. Dá-se o nome de interpretante imediato ao conjunto de possibilidades interpretati

vas de um signo em um momento definido da cadeia semiótica. De dentro desse conjunto possível o intérprete retira um interpretante para aquele signo. A escolha desse interpretante se faz em termos de implicações contextuais, da história do indivíduo que o escolheu, etc., e ao interpretante assim escolhido se dá o nome de interpretante dinâmico.

Um interpretante dinâmico é, portanto, escolhido dentre os interpretantes possíveis que o signo JÁ TEM. Isso leva a duas considerações: (1) não é possível falar-se em uma relação unívoca entre um signo e seu objeto, isto é, entre um significante e um significado, como Lacan já tinha percebido; (2) o intérprete não dá um significado ao signo, mas descobre ou privilegia um significado. O papel do sujeito é ainda um papel ativo como processador da semiose mas não se reveste de uma liberdade "divina".⁷ Há um limite para o potencial significador de um signo, já que todo signo é um produto cultural e é propriedade pública. Os chamados símbolos particulares sempre aproveitam esse potencial público para um uso singularizado. Com isso, não se tira do sujeito a sua liberdade lingüística mas garante-se a realidade do fato lingüístico enquanto lei, que é o que na verdade se encontra no pensamento lacaniano.

A hipótese apresentada quanto à intrínseca terceiridade da teoria de Lacan parece tealmente confirmar-se tanto em termos do sujeito quanto em termos da própria estrutura da relação de representação. Ele parece, assim, distanciar-se do binarismo estático que ele mesmo defende com tanto afincio e que acaba por mascarar a dinamicidade de sua teorização. Dessa forma, o que ele coloca como o vazio da significação não é nada mais nada menos do que a opacidade que todo signo apresenta e que faz com que o sujeito da semiose, ao escolher um interpretante, pareça estar criando um significado. Em outras palavras, podemos dizer que, do ponto de vista semiótico, Lacan está certo. São que está certo pelas razões erradas, o que não invalida a sua teoria enquanto passível de uma praxis, mas torna-a facilmente falsificável enquanto teoria.

NOTAS

1. Lacan 1957: 150. A tradução é minha. Para os efeitos deste artigo discuto apenas aqueles aspectos da teoria lacaniana expostos nesse seu trabalho.
2. Lacan 1957: 150.
3. O signo que interpreta outro signo é chamado interpretante. O interpretante contém o signo que o gerou e se refere ao objeto da mesma maneira que o faz o signo. Cf. uma das mais conhecidas caracterizações que Peirce (1867) faz do signo: "um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto (CP 2.228). Há dois pontos interessantes nessa definição. O primeiro é o aspecto dinâmico da semiose, o processo de geração de signos. Já que o interpretante é também um signo, ele é, por definição, capaz de gerar um interpretante de si mesmo e tem como objeto o signo que o criou. O processo é infinito. O segundo ponto tem a ver com o sujeito. Peirce não exclui o intérprete mas frisa - através do verbo criar - que o agente criador de significado é o próprio signo e não o intérprete.
4. A primeiridade (firstness) é simplesmente aquilo que é, de maneira não-reflexiva e independente da relação com qualquer outra coisa. A secundidade (secondness) refere-se a um *esse in praeterito*, ao fato, ao existir, ao binarismo puro, isto é, ao que Peirce chama de "força bruta". A terceiridade (thirdness) é o caráter mediador, o princípio organizador - uma lei, portanto - que, ao participar de uma ação binária torna-a triádica na medida em que acrescenta a ela um caráter de regularidade e de previsibilidade. A terceiridade é, por isso, um *esse in futuro* e é da natureza de um símbolo.
5. Percebe-se essa idéia claramente, por exemplo, neste trecho de "A instância da letra" que fala do desejo: "eternamente se estendendo na direção do desejo de outra coisa" (1957:167). A tradução é minha.

6. Quando se fala em objeto em termos semióticos não se quer dizer "coisa". O uso aqui é lógico e quer dizer "referência".
7. Com isso não quero dizer que não seja possível criar-se um novo significado para um signo verbal. Entretanto, a criação de um novo significado se faz mediante uma estipulação que torna o código disponível a outros intérpretes potenciais.

^ REFERÊNCIAS

- LACAN, Jacques (1957). The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud. In: *ÉCRITS: A SELECTION*. Trad. Alan Sheridan. (New York, Norton, 1977), 146-178.
- PEIRCE, Charles S. (1867-1871). *WRITINGS: A CHRONOLOGICAL EDITION*, ed. Max Fisch et al. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1984.

RELIGIÃO E IDENTIDADE EM IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR**

RESUMO

Estudo do papel da religião na construção/destruição de identidades na narrativa de Alencar - espaço do encontro entre o branco e o índio.

RESUME

Étude du rôle de la religion au niveau de la construction/destruction d'identités dans le récit d'Alencar - espace de la rencontre entre le blanc et l'indien.

* Profa. de Teoria da Literatura FALE/UFMG.

**Trabalho apresentado no curso "Os mitos Indígenas no Romantismo", oferecido pelos professores Jean Michel Massa e José Carlos Garbuglio - FFLCH-USP.

"Os portugueses precisaram anular-se durante longo tempo para afinal vencerem. Como o grão de trigo dos Evangelhos, o qual há de primeiramente morrer para poder crescer e dar muitos frutos."

Sérgio Buarque de Hollanda

Martin/Coatiabo, Poti/Camarão - duas personagens, uma identidade? É interessante examinar como se dá a construção dessas duas figuras com o objetivo de ler a relação do branco com o índio, do colonizador com o colonizado na ótica do narrador de *Itacema* de José de Alencar. Para tal não se pode deixar de levantar e discutir o conceito de identidade, bem como relacioná-lo ao conceito de religião.

Do latim: *identitas* - aquilo que caracteriza o que é *unum*, ou 'único' e *idem*, 'o mesmo' - *unum et idem est.*¹

A partir desse conceito básico, etimológico, surgem as variações que se bipartem em identidade individual e social. Malvina Muskat, depois de discutir teorias de Jung e Erikson, assim define identidade

experiência emocional que permite a cada ser perceber-se como entidade única e separada do outro, que é ao mesmo tempo seu semelhante e como entidade única apesar de suas transformações.²

Mas é fundamental ainda falar de identidade social, ou mais especificamente, de uma de suas variantes, a identidade étnica,

já que o que ora nos interessa é a construção de Martin e Poti, enquanto representantes de culturas, de etnias diferentes.

O primeiro elemento a se destacar, como bem o fez Carlos Rodrigues Brandão, é que as identidades, social e étnica,

não são coisas *dadas*. Não são algo peculiar a um grupo social porque ele é naturalmente *assim*. Ao contrário, são construções, são realizações coletivas motivadas, impostas por alguma ou algumas razões externas ou internas ao grupo, mas sempre e inequivocamente realizadas como um trabalho simbólico de le, em sua cultura e com a sua cultura.³

Assim é que a codificação social da vida coletiva se encarna no sujeito e lhe impõe sua identidade. Daí vir o seu lugar na sociedade, seus papéis sociais, seu nome, de sua família, de sua linguagem.

A religião é também uma das marcas da diferença, juntamente com os costumes do sexo, as regras de nomeação, etc..

Martim e Poti não são, pois, enquanto criações ficcionais de Alencar, meras personagens. Não apenas porque, antes que indivíduos, são representantes de um povo, mas também porque na sua construção estão as mãos de um indivíduo situado num contexto histórico-social determinado. Dessa forma, na narrativa de *Tracema*, pode-se perceber, além das personagens firmemente delimitadas, a silhueta de outras personagens que se refletem no texto enquanto espelho, à sua revelia.

A análise de alguns elementos do romance encaminhará nosso raciocínio. O batismo, em todas as sociedades, é um ritual de nomeação, é, pois, peça-base na construção da identidade de um indivíduo, social e etnicamente determinada.

Observemos o ritual, através do qual Martim seria integrado ao seio da comunidade indígena

Foi costume da raça, filha de Tupã, que o guerreiro trouxesse no corpo as cores de sua nação.⁴ (p. 73 - cap. XXIV)

Martim, o estrangeiro, depois da notícia do filho que está por vir, *adota* "a pátria da esposa e do amigo" e é preparado "para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã".

O vermelho é a cor do fogo e do sangue. Mas ela pode ser

noturna, centrípeta, feminina, matricial, ligada ao sangue profundo, condição de vida; ou diurna, centrífuga, masculina, significando a beleza, a força impulsiva e generosa e encarnando as virtudes guerreiras.⁵

Ora, Martim é Coatiabo, o guerreiro pintado. O vermelho só tinge a superfície de sua pele, não se liga à idéia de vida, de sangue profundo. O ritual não tem para ele o sentido de um verdadeiro rito de passagem. O negro, a outra cor pintada em seu corpo, não significa o caos, a indiferenciação original de onde vai nascer um novo ser. Mas liga-se ao vermelho, acentuando a idéia de fogo, de força, de coragem do guerreiro.

Martim é Coatiabo, o guerreiro pintado. Ele não tem as marcas da lei daquele povo gravadas em seu corpo. Pierre Clastres⁶ diz que, entre os chamados povos primitivos, que ele caracterizava como povos de uma sociedade sem Estado, a lei é inscrita no corpo dos iniciados através do sofrimento inerente aos rituais de iniciação. A sociedade imprime sua marca no corpo dos jovens e esta marca atua como obstáculo ao esquecimento. O corpo faz-se memória e proclama um pertencimento social. Esta lei, inscrita nos corpos, e não separada em textos escritos como nas sociedades com Estado, é a recusa da sociedade primitiva em correr o risco da divisão, o risco de um poder separado dela mesma, de um poder que lhe escaparia.

Martim apenas recebe os símbolos dessa nação a que parece integrar-se. Na frente, a flecha que não costuma empunhar. Ele empunha a espada, o símbolo do estado militar e sua virtude - a bravura, bem como de sua função - o poder. A flecha, símbolo de conjunção, até mesmo pelo seu sentido fálico, é doada a Martim que acrescentará seu instrumental guerreiro sem se deixar penetrar por ela.

Todos os outros símbolos acentuam a posição de privilégio do guerreiro português, que recebe sem precisar dar nada em troca. O gavião, ave consagrada ao sol, é o sinal da força: a raiz do coqueiro no pé é símbolo de sustentação; a velocidade é representada pela asa no pé direito e a doçura pela abelha sobre folha de árvore, pintada, não mais por Poti, mas por Iracema.

Martim recebe os sinais, as cores e com eles o nome, Coatiabo, e aceita as doações:

- Tu disseste; eu sou o guerreiro pintado;

o guerreiro da esposa e do amigo.
(p. 74 - cap. XXIV)

Mas além disso, recebe as armas - o arco e o taca-pe - "armas nobres do guerreiro", bem como "o cocar e a aração, ornatos dos chefes illustres".

Martim não se destitui de suas características para receber as dos Pitiguaras, todas elas são para ele suplementares. Como mostra seu próprio nome, ele coloca a máscara da nação de Poti, representando o papel de guerreiro indígena, mas, na verdade, o que prevalece é sua função de guerreiro português, portador da espada. Seu nome, Martim, vem do latim *Martibus*, derivado ou diminutivo de Marte. Marte pereniza e personifica a necessidade do sacrifício e da guerra que assegurariam a criação e a conservação. Os atributos de Marte são as armas, principalmente, a espada. A espada se liga, então, à cruz. E, como veremos, esta é a outra arma de Martim e seu povo. Não é sem motivo que no primeiro encontro com Iracema, "a mão lesta caiu sobre a cruz da espada" (grifos acrescentados).

Os outros nomes de Martim, os apostos mencionados pelo narrador, dão-nos outras facetas do eu, resultantes de seu papel social, do lugar que ocupa na sociedade de origem ou na comunidade em que ora vive. O mais freqüente deles é sua marca religiosa. Martim é o cristão ou o guerreiro cristão.

O cristão repeliu do seio a Virgem indiana.
(p. 49 - cap. XV)

Através desse nome, acentuam-se as qualidades morais de Martim. Ele é nobre, magnânimo, honesto, fiel, respeitoso, etc., como convém à imagem dos seguidores de Cristo.

As expressões mancebo branco ou guerreiro branco também se referem a Martim, trazendo-lhe outras características - a da raça ocidental, tida por civilizada e a do colonizador que traz para a terra selvagem os bens de uma ordem superior: a religião, a língua, os costumes. Em nenhum momento, ele aparece como explorador, como conquistador. Até mesmo Iracema é possuída apenas na alucinação da jurema. Ele é antes seduzido por ela e pela terra. A conquista é inevitável. A violência praticada pelo guerreiro branco é dada como necessária, pois só ocorre na luta contra o inimigo, índio ou branco, aquele que se coloca contra

os portugueses e suas intenções dadas como nobres e honradas.

Martim é também chamado *guerreiro do mar*, o que o coloca num espaço de transição entre duas terras, entre duas mulheres - a loura e a morena, a civilizada e a selvagem.

A denominação *estrangeiro*, *forasteiro*, usada pelo narrador ou pelas personagens, não aparece com o sentido de invasor.

O estrangeiro seguiu a virgem através da floresta. (p. 17 - cap. III)

Ele é o hóspede bem vindo e bem recebido. A diferença não o faz inferior, pelo contrário, aproxima-o dos seres sobrenaturais. Araquém o recebe como se já o esperasse.

- Ele veio, pai.
- Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém.

(...)

- Vieste
- Vim; respondeu o desconhecido.
(p. 18 - cap. III)

Mais que a saudação usual, essas falas demonstram que a chegada do hóspede é inevitável.

Todorov afirma que Montezuma foi vencido por Cortez através da comunicação, do domínio dos signos.

Este modo particular de praticar a comunicação (que põe de lado a dimensão inter-humana e privilegia o contato com o mundo) é responsável pela imagem deformada que os índios terão dos espanhóis, durante os primeiros contatos, e principalmente, pela idéia de que eles são deuses; idéia que também tem um efeito paralisante.⁸

Em *Tracema*, o domínio da comunicação se faz em dois sentidos. Primeiramente, Martim domina a língua dos índios e a usa em sua aproximação.

- Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

- Venho de bem longe, filha das florestas.

Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.
(p. 17 - cap. II)

Observe-se que a fala de Martim expressa o domínio da língua, o domínio dos povos, o domínio da terra. Mas nem assim ele é repudiado.

- Bem vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à ca bana de Araquém, pai de Iracema.
(p. 17 - cap. II)

Em segundo lugar, Martim nos é representado na fala e na língua do branco. Sua imagem se constrói na ótica do colonizador. Dessa forma ele se faz superior na história e na estória.

Martim tem, pois, sua identidade acrescida, enriquecida, na da lhe é subtraído. O ritual de batismo do guerreiro português é um ato de doação/recepção. O índio dá, o branco recebe.

Se, no entanto, observamos o batismo de Poti, veremos que ocorre o inverso - Poti se ajoelha diante do colonizador.

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho...
(p. 96 - cap. XXXIII)

A cruz, apenas mencionada antes, agora se concretiza, unindo-se à espada na construção de um novo cosmos. É interessante lembrar que a cruz, vista como o centro do mundo, é elemento de sacralização, de instauração da ordem. Mas é também o símbolo do sacrifício. E para instaurar uma nova ordem, é necessário que a anterior seja sacrificada.

Poti ganha um nome cristão, mas perde seu nome indígena. Este passa a ser um acessório.

Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia, e o do rei, a quem ia ser vitorioso, e sobre os dons o seu, na língua dos novos irmãos.
(p. 96 - cap. XXXIII - grifos acrescentados)

A submissão do ato de ajoelhar-se diante da cruz, é reiterada na perda do nome - o que resta é traduzido para a outra língua. O negro das vestes do sacerdote que vem "para plantar a

cruz na terra selvagem" é a passividade absoluta, a cor do estado de morte, a cor da condenação, da renúncia à vaidade deste mundo. Ligando-se às trevas primordiais, ele prometeria o renascimento. Ora, para renascer, Poti deve sobreviver em outra ordem, a ordem dos cristãos, aqui dada como a verdadeira.

Enquanto Martim tem sua identidade acrescida, Poti tem sua identidade subtraída. Na ação final do livro, não se fala de Coatiabo e Poti, nem mesmo de Martim e Poti, mas de Martim e Camarão.

... Martim e Camarão partiram para as margens do Mearim a castigar o feroz Tupinambá e expulsar o branco tapuia.
(p. 96 - cap. XXXIII)

Poti não recebeu nada por acréscimos, mas por troca. Nessa relação de substituição não havia lugar para as marcas da sua cultura. Aqui, sim, numa relação de opressão/submissão, tentou se substituir a memória da lei indígena: ("Tu não é menos importante nem mais importante do que ninguém"⁹) - pela lei ocidental cristã - a submissão a um rei em nome de um Deus.

Impõe-se uma outra ordem através de uma outra língua tida como superior e de um deus dado como verdadeiro.

Durante a narrativa, Poti não tem um nome que corresponda a cristão, com a insistência do que se refere a Martim. Pala-se da "raça, filha de Tupã", em "filho de Tupã", principalmente, quando se refere ao ritual de integração de Martim à tribo dos Pitiguaras. Os nomes indígenas falam, antes, de uma relação homem/terra que é ausente nos nomes brancos. Enquanto estes expressam relação de poder e submissão, aqueles expressam integração à terra e à comunidade.

Poti é Camarão, domina as águas como seu povo.

O valente Poti, resvalando pela relva, como o ligeiro Camarão, de que ele tomara o nome e a viveza, desapareceu no lago profundo. A água não soltou um murmúrio, e cerrou sobre ele sua onda límpida.
(p. 44 - cap. XIII)

- O chefe não carece de ti; ele é filho das águas as águas o protegem.
(p. 45 - cap. XIII)

É filho de Jatobá, irmão de Jacaúna e neto de Batuireté.

Em Batuireté está contida também a qualidade de valente na dador. Ele é a narceja ilustre. Poti tem em sua ascendência mais uma razão para seu nome. Ele é o continuador de Batuireté, o sa bedor da guerra.

- O guerreiro branco te acompanha para abraçar o grande chefe dos pitiguaras, avô de seu irmão, e dizer ao ancião que ele renasceu no filho de seu filho.
(p. 68 - cap. XXII)

O jatobá é uma árvore real, forte, frondosa. Assim o nome do pai de Poti mostra sua força também sobre a terra, suas raízes de sustentação; o que se repete no nome do irmão, Jacaúna-jacarandá preto.

Poti ocupa o espaço da praia, a transição entre a terra e o mar, daí o elemento de aproximação com Martim.

O narrador chama tanto Poti como Martim de guerreiros e é então que os faz irmãos bravos, valorosos, honrados. Sô que a bravura de Poti está a serviço do branco, embora a narrativa ca mufle a relação de submissão, salientando sempre os serviços que Martim presta ao povo de seu amigo.

A seu lado caminha o irmão, tão grande chefe como ele, e sabedor das manhas da raça branca dos cabelos de sol.
(p. 86 - cap. XXIX)

Uma relação harmônica entre Poti e Martim é forjada pelo narrador.

Como a cobra que tem duas cabeças em um sô corpo, assim é a amizade de Coatiabo e Poti.
(p. 75 - cap. XXIV)

Iracema completa essa relação

- Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa; seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde.
(p. 75 - cap. XXIV)

Mas, na verdade, a relação de submissão atribuída a Iracema, sempre dependente de seu senhor, pode ser alargada, pois enquanto Poti se curva diante da cruz e aceita sua nova identidade conferida por uma ordem político-religiosa ocidental, contribuindo para ampliar o espaço dessa ordem, Martim viola o espaço sagrado dos tabajaras, profana suas instituições, desmoraliza seu deus e seu guerreiro-chefe.

A invasão/profanação do espaço sagrado é gradativa. Primeiramente é a entrada na terra dos tabajaras e na cabana de Araquém, o que marca o início da penetração na ordem sócio-cultural de um povo. Depois é a entrada no bosque sagrado e a primeira utilização profana do segredo da jurema.

Apresentou ao guerreiro a taça agreste:

- Bebe!

(p. 26 - cap. VI)

Através do sonho, Martim traz para o reduto sagrado, o espaço de sua terra natal, a imagem de outros amores.

O trovão, o rugido ameaçador de Tupã, é duplamente desmitificado. O autor explica o fenômeno como um truque do Pajé:

Todo esse episódio do rugido da terra é uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes de toda a nação selvagem para fascinar a imaginação do povo. (...)

(Nota 1, p. 39 - cap. XI)

Martim, por sua vez, penetra no seio da terra junto com a virgem que guardava o segredo da jurema.

Somem-se ambos nas entranhas da terra.

A penetração no antro da caverna, além da conotação mítica da descida aos infernos para o renascimento do herói, prenuncia metonimica e metaforicamente, a outra penetração, a da Virgem e seu segredo, que é de todo um povo. Martim se utiliza mais uma vez profanamente do segredo da jurema.

Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor. .

(p. 50 - cap. XV)

Assim como *Liba* o licor, colhe o beijo nos lábios de Iracema, suga, "desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem".

Agora é a vez da Virgem ser profanada. Iracema, como a jurema, é doce e amarga. A profanação mais séria se dá no sonho como que isentando o guerreiro de responsabilidade.

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras.
(p. 51 - cap. XVI)

Iracema assume sozinha a responsabilidade do ato - "A filha do Pajé traiu o segredo da Jurema". E Martim, mais uma vez, clama por seu Deus, o que salienta seu caráter nobre de cristão.

À nobreza de Martim, antepõe-se o caráter vil de Irapuã, o guerreiro tabajara. Irapuã é totalmente desmoralizado. Tem contra si, não apenas os inimigos, mas Iracema, Araquém e Tupã. Irapuã é o lado mau do indígena, aquele que não corresponde à expectativa do branco, o que pode e precisa ser derrotado para que medre a "mairi dos cristãos".

Assim todos os que estão ao lado dos portugueses, mesmo os que, como Iracema, traem seu povo e suas crenças, são pintados com as cores do bem, da nobreza, da magnanimidade, mas os que se opõem ao invasor branco são dados como vis e torpes. Sobrevivem os que são criados à imagem e semelhança do ocidental. Trata-se de uma reduplicação da identidade étnica.

A religião tem, pois, papel fundamental no encontro entre o branco e o Índio, entre Martim e Poti e na constituição/destruição de identidades.

Embora o conceito de religião seja complexo o suficiente para gerar pesquisas infundáveis, optamos por operar com um conceito social de religião elaborado por Otto Maduro:

uma estrutura de discursos e práticas comuns a um grupo social referentes a algumas forças (personificadas ou não, múltiplas ou unificadas) tidas pelas crentes como anteriores e superiores ao seu ambiente natural e social, frente às quais os crentes expressam certa dependência (criados, governados, protegidos, ameaçados, etc.) e diante das quais se consideram obrigados a um certo comportamento em sociedade com seus 'semelhantes'.¹¹

Assim definida, podemos considerar religião tanto a cristã, trazida pelos portugueses que aqui plantaram a cruz, quanto o conjunto de crenças dos seguidores de Tupã, independentemente dos estudos antropológicos que estabelecem distinções entre pensamento mágico e pensamento religioso. O que ora nos interessa é o encontro de dois sistemas religiosos, frutos de dois sistemas sociais diferentes. Mas não podemos nos esquecer que o sistema indígena é aqui construído por um branco. O que importa é perceber a relação de Martim e Poti, mediada pela religião.

Tupã foi afastado para que imperasse aquele tido como o deus verdadeiro. A integração homem/natureza foi substituída pela submissão homem/Deus, homem/Rei.

Dessa forma o maracá, cuja função principal é mágica - afastar os demônios pelo som - é substituído pelo sino, símbolo do poder criador entre o céu e a terra. A imanência do maracá é trocada pela transcendência do sino. Através do maracá, poder-se-iam exorcizar os demônios, o mal poderia ser controlado; através do sino, prevalece a submissão a um deus poderoso, a fraqueza, a obediência, a busca de proteção.

Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem, e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá.
(p. 96 - cap. XXXIII)

A substituição do maracá pelo sino (des)vela não apenas uma mudança religiosa, mas uma mudança de modo de produção. Instaura-se o Estado, o poder sai das mãos da comunidade, para situar-se fora dela. A escrita não estará mais nos corpos, mas nos livros. A idéia de coletividade é substituída pela hierarquia liderada por um rei, autoridade absoluta. O individual passa a sobrepular o coletivo. Assim uma ordem social é substituída por outra que se quer civilizada e superior.

É interessante notar que o narrador tem consciência do sacrifício de um povo e de uma cultura, através da metáfora da profanação e posterior morte de Iracema, mas é como se ele visse esse sacrifício como inevitável para a perpetuação da cultura ocidental, etnocentricamente superior. Prova disso é o nascimento de Moacir, o filho do sofrimento. Moacir é fruto da penetração do estrangeiro nos redutos sagrados e, na visão do narrador, a semente de um novo povo, uma nova cultura. Moacir nasce

no momento em que se dá a derrota dos inimigos dos portugueses e a vitória dos Pitiguaras que é, na verdade, a vitória do branco colonizador já que, para sobreviver, o Índio perde sua identidade substituindo-a pela do ocidental.

Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaracibas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra de liberdade, via a luz nos campos da Porangaba.
(p. 87 - cap. XXIX)

Moacir nasce, morre Iracema e com ela todo um povo como já profetizava Batuiretê, no momento de sua morte.

- Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja.
(p. 69 - cap. XXII)

Seria Moacir o início de um novo povo, de uma nova cultura como quer o narrador? Mas, como se interroga o próprio narrador, Moacir não tem mais um espaço sócio-cultural.

O primeiro cearense, ainda no berço emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?
(p. 95 - cap. XXXIII)

Para o narrador, Martim volta e unido a Poti, funda a "mairi dos cristãos". E Moacir?

Moacir é o ser em busca de uma identidade. Perdeu suas raízes e só sobreviveu porque, como Poti, incorporou a visão de mundo do branco, submetendo-se a seu Rei e a seu Deus.

O branco, aproveitando-se da percepção fundamentalmente religiosa do mundo, característica do *primitivo*, implanta na terra conquistada, um sistema religioso monopolizador, próprio do regime feudal em vigência na Espanha e em Portugal. A estrutura verticalista Deus/homem justifica a relação Senhor/vassalo. E o Índio subordina-se à cruz e à espada preparando a terra para fazer germinar "a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem".

Profana-se o espaço sagrado de um povo, profana-se uma identidade. Instaura-se uma nova ordem sob o signo da cruz, marcada pela relação de dominação/subordinação.

A cruz efetua a conjunção dos contrários - o espiritual (vertical) e o terrestre (horizontal). Daí o sentido agônico de luta e de instrumento de martírio, de vida e de morte. Em sentido ideal e simbólico estar crucificado é viver a essência do antagonismo base que constitui a existência, sua dor agônica, seu cruzamento de possibilidades e de impossibilidades, de construção e destruição.

Assim, além da simbologia ligada à tradição cristã, já mencionada anteriormente ao analisarmos a relação de Martim - o cristão - e Poti e Iracema - os pagãos, é essencial analisar uma outra personagem e sua relação com a cruz. Disséramos que, ao lado das personagens explicitamente construídas, insinuava-se, na narrativa, uma outra personagem, à sua revelia. Trata-se do narrador que, no prólogo e na carta final, assume sua identidade, a do contador da história, José de Alencar.

Temos agora outra relação pai e filho que é a relação autor/obra. Mais uma vez, a busca da identidade de um povo, de uma cultura.

o livro é cearense. (p. 9)
Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus. (p. 10)

Alencar quer resgatar o seu nome da obscuridade.

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência, entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou. (p. 10)

E o faz, utilizando-se do livro-filho, através da retomada da fonte indígena, onde "deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional (...)".

Mas, como o nome de Poti deve ser traduzido para a língua portuguesa, "o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; (...)". (p. 98)

Essa citação resume a questão da identidade de um povo, de uma literatura, de uma cultura. Alencar é fruto de uma situação histórica e personagem de seu próprio livro. De um lado a nostalgia da *raça extinta*, de outro o etnocentrismo ocidental que

tudo molda à sua imagem e semelhança. Eis a essência do antagonismo simbolizado pela cruz: destruição X construção. Ao construir suas personagens indígenas, Alencar as crucifica, ou melhor, reitera o sacrifício de que foram vítimas. Mas, sua escrita na língua civilizada, como a cruz, tem as marcas do sangue, as marcas do crime etnocidiário, e, através dessas marcas, os leitores de épocas outras podem desvendar as contradições camufladas pela falsa harmonia da superfície.¹² É que, como diz o próprio autor,

o caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho. (p. 99)

O caminho do texto, mesmo se fruto de uma tentativa do pai de traçá-lo, faz-se na ocasião da marcha. Quem o faz é o leitor. Daí os descaminhos que, desviando-se do plano original, não desmerecem a obra, antes a revelam em sua complexidade e riqueza. É que nada existe desvinculado de um contexto histórico-social. Nem a feitura da obra, nem sua leitura. Nem Alencar, nem o leitor. Nem Martim, nem Iracema, nem Poti. Ser, identificar-se é situar-se num feixe de relações, assumir papéis, nomes - frutos da representação social.

Estabelece-se aí a relação feita por Octávio Paz entre identidade e criação, quando afirma: "o que pode nos diferenciar do resto dos povos não é a sempre duvidosa originalidade de nosso caráter - fruto, talvez, das circunstâncias sempre mutantes - mas sim de nossas criações"¹³. A arte de um povo é, pois como a religião, parte da busca de integrar-se, "tentativa de restabelecer os laços"¹⁴ que o une à Criação, forma de superação da ruptura sócio-política e mítico-existencial, mas conserva em si os traços da ruptura, da contradição.

Martim/Coatiabo, Poti/Camarão, Moacir/Alencar, narrador/leitor - personagens construídas/destruídas na escrita, espelho a (des)velar conflitos e contradições de um povo em busca de uma identidade.

NOTAS

1. Ver: MUSKAT, Malvina. *Consciência e identidade*. São Paulo, Ática, 1986. p. 19 - citando M. Blondel.
2. _____. Op. cit., p. 19.
3. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 110.
4. ALENCAR, José M. de. *Itacema*. São Paulo, Ática, 1973. Todas as citações seguidas de número de página referem-se a esta edição.
5. Sobre simbologia dos elementos, consultar CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Moraes, 1984. Traduzido por Rubens E. F. Frias. CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1973.
6. CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado. Pesquisa de antropologia política*. Rio. Francisco Alves, 1978. Traduzido por Theo Santiago. p. 126.
7. Ver: GUÉRIOS, Rosário F. Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo, Ave Maria Ltda., 1981.
8. TODOROV, T. *A conquista da América - a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1983. p. 73.
9. CLASTRES, Pierre. Op. cit., p. 130.
10. MADURO, Otto. *Religião e luta de classes*. Petrópolis, Vozes, 1983. p. 31. Traduzido por C. Neotti e E. F. Alves.
11. A respeito da distinção entre a imanência das crenças primitivas e a transcendência das religiões das sociedades complexas, ver:
GURVITCH, Georges. *La magie, la religion et le droit*. In: *La vocation actuelle de la sociologie*. Tome II. Paris, PUF, 1969.
AUGÉ, Marc. "La construction de l'individu: homme païen, homme chrétien". In: _____. *Génie du paganisme*. Paris, Gallimard, 1980. p. 49-85.

12. A este respeito, escrevemos um trabalho: *Uma leitura de simbolismo da cruz na colonização indígena* - parte de pesquisas para a tese do curso de doutoramento - por isso, não publicado.
13. PAZ, Otávio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Rio, Paz e Terra, 1984. p. 14. Traduzido por Eliane Zaguri. Cumpre-me registrar que tal relação me foi lembrada pelo Prof. José Carlos Garbuglio, a quem agradeço a leitura cuidadosa e enriquecedora.
14. _____. Op. cit., p. 28.

IDENTIDADE E RUPTURA NO TEATRO DO NEGRO

RESUMO

Estudo da problemática de construção da identidade do negro revelada numa dramaturgia, cuja função estética e ideológica apresenta peculiaridades no Brasil e nos EEUU.

RESUME

Etude de la problématique de la construction de l'identité du Noir dans une dramaturgie, dont la fonction esthétique et idéologique se présente au Brésil et aux Etats-Unis d'une façon particulière.

* Professora de Teoria da Literatura da UFOP/MG.

**Texto apresentado como trabalho final da disciplina Introdução à Literatura Comparada, Doutorado em Letras, ministrada pela Profa. Dra. Eneida Maria de Souza, no II semestre de 1987.

Focalizando a tarefa do teórico da Literatura Comparada, Armand Nivelles afirma que para tal estudioso não importa tanto aclarar um fenômeno nacional, mas sim examinar sua posição em um movimento mais amplo e sobre tal base "colocar-lo dentro de este marco de referencia en un lugar diferenciado y determinar su función histórica y teórica en esta totalidad"¹.

Esta afirmação de Nivelles sintetiza a minha intenção de estudar a problemática de construção da identidade nos limites de um marco de referência, o Teatro do Negro, que desempenha uma função estética e ideológica singular no contexto teatral do Brasil e dos Estados Unidos. O lugar de referência é diferenciado: a cena teatral do negro, e o foco também particular - a questão da identidade. Lugar e foco, entretanto, não se distanciam de outras questões complexas: a formação do sujeito, as identificações, a alteridade e o descentramento, no conhecimento das quais cruzam-se, necessariamente, noções do universal e do particular, da semelhança e, sobretudo, da diferença.

A expressão Teatro do Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peças que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões. Assim tomada a expressão nos remete a uma produção singular no universo das convenções teatrais pela própria elaboração dessa macro imagem cênica, pela construção de um significante que, através da operação dos vários signos dramáticos, desenvolve questões ligadas ao preconceito racial, à formação da identidade do negro e à veiculação e/ou dessacralização dos estereótipos, buscando soluções que tentam romper com o modelo tradicional de ficcionalização do negro.

Estarei, portanto, nesta reflexão privilegiando o que singulariza essa produção, o seu estatuto de diferença, acompanhado a metamorfose cênica que aí se opera, onde se fabula o problema da descoberta e reconhecimento do Eu e do Outro.

Nesta dialética, a encenação apóia-se freqüentemente na tensão que emerge das relações inter-raciais, privilegiando a problemática de formação da identidade do negro criada pela identificação ou negação de uma imago elaborada pelo imaginário do branco.

Na apresentação de sua peça *Os Negros*, Jean Genet declara:

Numa noite um ator pediu-me que escrevesse uma peça para um elenco todo negro. Mas o que é exatamente um negro? Em primeiro lugar, qual a sua cor?²

Esta provocação de Genet suscita uma série de indagações, quanto ao sentido dos signos negro e branco na definição das diferenças raciais. Na cena social, como na cena teatral, negro e branco não seriam máscaras às quais colamos significados convencionais? Assim, saber o que é um negro, não seria decodificar a máscara que o torna negro? Construir um drama negro não seria, como faz Genet em sua peça, sobrepor máscaras? Ao se perguntar o que é um negro, Genet nos questiona também: como identificamos um negro? Como o negro se identifica? Qual a sua identidade?

Segundo André Green, "la identidad está ligada a la noción de permanência, de mantenimiento de puntos de referência fijos, constantes, que escapan a los cambios que puerder afectar al sujeto e ao objeto en el curso del tiempo"³.

No teatro brasileiro, até as primeiras décadas do século XX, o retrato do negro gera-se de uma matriz: o branco e a ideologia do embranquecimento. Não apenas por serem brancos ou autôres, mas por seu centramento numa visão de mundo antropocêntrica em que o Outro (no caso, o negro) só é reconhecível a partir de uma comparação projetada de um Eu (branco) que se encena sujeito universal, uno e absoluto.

No palco brasileiro, e freqüentemente no americano, o negro é identificado sob pontos de referência fixos, numa rede semiótica que veicula o "fetiche" da brancura. Em cena, o negro é o Outro diferente, sendo a diferença aí traduzida pelos estereótipos negativos que o identificam. As peças figuram a personagem

negra como um signo cujo poder de significância reduz-se ao paradigma. Em *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, por exemplo, podemos apontar alguns atributos colados ao personagem Pedro: réptil venenoso, presença maléfica, ladrão, mentiroso, fofoqueiro, ladino, cínico ambicioso, ingrato, etc.. Uma fala da personagem branca Eduardo é talvez mais expressiva:

Já soube de tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses répteis venenosos. Quando menos esperamos nos mordem o coração.⁴

Mesmo quando tentam figurar a personagem menos pejorativamente, os teatrólogos caem no laço dos estereótipos, ressaltando então o grau de embranquecimento cultural das personagens que assimilaram valores considerados exclusivos da raça branca. É o caso de assinalarmos o mito do Pai João, do negro submisso e dócil, que transparece em peças como *O Escravo Fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, *O Cego*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Mãe*, de Alencar e *Liberato*, de Arthur Azevedo, por exemplo.

Na manipulação dos estereótipos, o teatro brasileiro apóia-se num argumento de autoridade que estabelece, a priori, um valor negativo para a raça negra, símbolo de inferioridade. A experiência da alteridade, no caso, reduz-se à negação da diferença e a criação cênica dessa "imagem" compactua com os valores de uma sociedade racista. Numa relação especular com o imaginário social, o teatro veicula o "fetiche" da brancura e de uma ideologia racial assimilacionista.

Segundo Jurandir Freire Costa, na sociedade brasileira, a formação da identidade do sujeito negro dá-se "através da internalização compulsória e brutal de um Ideal de Ego branco", sendo que o "modelo de identificação normativo estruturante com o qual ele se defronta é o de um "fetiche": o fetiche do branco, da brancura". O autor acrescenta:

O feticchismo em que se acentua a ideologia racial faz do predicado branco, da brancura 'o sujeito universal e essencial', e do sujeito branco um predicado contingente e particular.⁵

O Teatro do Brasil até o século XIX repete a sintaxe que estrutura esse modelo social, não produzindo modificação na fun

ção das invariantes: a personagem branca vê-se como superior e ao negro como inferior. A persona negra introjeta esta caracterização e também repete o modelo em simulacro. Branco e negro, nessa estrutura binária, tornam-se signos polares e antagônicos. O signo tem assim abafado seu caráter indicial e torna-se símbolo. É lei, norma, paradigma.

Reforçando o fetiche da brancura e veiculando os paradigmas sociais ligados a noções de raça e cor, a construção das personagens ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosaíco, a máscara branca como espelho do Bem e do Belo; na periferia da cena, a máscara negra, uma caricatura da branca, um pastiche onde se desenha o Mal e o Feio.

No processo de enunciação, a fala do negro e sobre o negro produz-se num lugar fora de si mesmo, num outro lugar, no discurso do branco, senhor de um saber que se quer absoluto. A fala do negro nesse teatro nunca é sua voz e menos ainda seu discurso. O texto dramático enuncia e pereniza o paradigma do negro objeto. Segundo Flora Süssekind, a personagem negra, no teatro do século XIX, funciona "quase como um elemento do cenário, como alguém que entra e sai, responde no que se lhe é perguntado, e obedece às ordens recebidas. Rouba-se-lhe assim a possibilidade de ao menos, ficcionalmente, comportar-se como sujeito de suas ações"⁶.

Nesse panorama, a cena teatral para a personagem negra é o lugar de um discurso plural, o discurso senhorial, sinal característico, segundo Albert Memmi, da 'despersonalização do dominado'. Esse "jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo"⁷. O teatro não causa assim nenhum estranhamento no espectador que se defronta com paradigmas perfeitamente reconhecíveis e familiares.

No Brasil e nos Estados Unidos, o Teatro do Negro, que emerge principalmente na segunda metade do século XX, confronta a platéia com uma mudança de dicção fundamental. No Brasil, em 1944, Abdias do Nascimento idealiza o Teatro Experimental do Negro que, até o final da década de 60, revitaliza a cena teatral brasileira. Nos Estados Unidos, o Teatro Revolucionário do Negro, de Imamu Amiri Baraka (Le Roi Jones) atua ostensivamente na redefinição da problemática do negro elaborada pelo teatro.

Ainda que inserida formalmente na tradição teatral do ocidente, cujas convenções são reconhecíveis e reconhecidas desde

Aristóteles, o Teatro do Negro opera uma mudança muitas vezes radical no movimento cênico do signo negro. Essa ruptura provoca certo descentramento, deslocando o papel da persona negra e a função de sua fala, agora investida de uma atitude enunciadora que prima pela desmitificação de modelos sacralizados pela tradição teatral.

Na peça *Dutchman*, de Baraka, por exemplo, encenar a problemática da identidade do sujeito negro é dramatizar o discurso da negação. Deslocando-se da função de sujeito enunciado, a personagem negra apossa-se da enunciação do discurso, desrealizando sua construção estereotipada. A desconstrução do mito negro realiza-se nessa peça pela ironia crescente nas falas do negro, que ridiculariza as metáforas e símbolos com que tentam rotulá-lo, desmontando-os em sua natureza de construção imaginária, de convenção ideológica.

Côncscio do jogo da enunciação que mantém com sua antagonista branca, o protagonista Clay, emite suas falas como uma réplica que devolve à personagem branca um significante vazio. O significante, em muitos momentos da peça, flutua sem ancorar-se no significado que foi barrado, interditado. O sentido estereotipado desliza assim sem encontrar referente. Através da ironia, a personagem negra apossa-se do discurso do outro, não para introjetá-lo, assimilá-lo, mas para desrealizá-lo, devolvendo-o ao seu emissor desvestido do seu sentido original, num efeito bumerangue:

Clay: Are you going to the party with me
Lula?

Lula: (Bored and not even looking)
I don't even know you.

Clay: You said you know my type.

Lula: (Strangely irritated)
Don't get smart with me, Buster. I
know you like the palm of my hand.

Clay: The one you eat the apples with?⁸

Manipulando o caráter convencional e arbitrário do símbolo, o autor provoca ora uma hesitação no conteúdo semântico ancorado aos signos negro e branco, ora inverte este mesmo sentido, deslocando para os signos da brancura os atributos pejorativos.

Esse descentramento no nível da linguagem possibilita uma reorganização dos significantes dramáticos que constroem a per-

sona negra. Na medida em que reconhece o poder de construção e desconstrução da linguagem, a personagem negra recusa referendar um discurso que quer constituir-lo à sua revelia, alienando-o do seu desejo.

Em *Sentilência*, de Abdias do Nascimento, à recusa do estereótipo e da identidade forjada no assimilacionismo, segue-se a eleição de nova imagem de identificação para a personagem, centrada na herança africana. A recuperação, a aprendizagem de uma memória cultural, antes abafada pela amnésia da assimilação, processa-se no personagem Emanuel não apenas pela reincorporação do substrato mítico-religioso mas, fundamentalmente, pela emissão de um discurso que revela, na natureza da enunciação, o ritual de reconstrução da própria personagem, ao longo da peça.

Emanuel: ... Ainda apontam suas armas inúteis... (sorri). Não sabem que recuperarei meu tom de voz... ignoram que reencontrei minhas próprias palavras no meu Exu que resgatei.⁹

Este "tom de voz" é o que enuncia, ao nível do discurso, a nova dicção da personagem e do próprio Teatro do Negro.

Em *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues joga com o caráter convencional dos signos, chocando a platéia com a flutuação semântica das cores negro e branco. O sentido deixa de ser um pré-dado fixo, absoluto, sendo construído de acordo com a oscilação e capacidade de percepção e de apreensão da realidade por parte das personagens. A oscilação cênica dos macro-signos negro e branco desmascara a ilusão dos paradigmas (mostrando-os como ilusão mesmo) e desfaz a visão maniqueísta que vê na brancura o signo do Bem e na negrura o signo do Mal.

Na alegoria da peça, a noção de negativo e positivo desloca-se dinamicamente entre os protagonistas, Virgínia e Ismael, não se fixando em nenhum dos dois. O significado ancora-se principalmente na relação que os une e no contexto que os constitui. Assim, qualquer significado anteriormente preso às cores negro e branco torna-se ilusório, na medida em que a criação de sentido e sua veiculação, na peça, não se desvinculam da inscrição do desejo.

Em algumas de suas melhores realizações, o Teatro do Negro, no Brasil e nos Estados Unidos, opera uma ruptura, provocando um

rico estrago nas convenções cênicas tradicionais. Na desconstrução da metáfora da brancura como modelo obrigatório de identificação do negro, esse teatro realiza o que Deleuze e Guattari denominaram de "literatura menor", que "não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior", sendo "a língua aí modificada por um forte coeficiente de desterritorialização"¹⁰.

Via discurso cênico, o Teatro do Negro provoca este descenramento e postula uma nova sintaxe na fabulação do negro, criticamente diferenciada de produções anteriores. A desconstrução do modelo plasmado na supremacia da brancura adquire assim uma função política em termos de uma coletividade: a minoria negra. "Toda literatura menor é política", segundo Deleuze e Guattari. "Tudo nela tem um caráter político-coletivo de reconstrução", e de "enunciação coletiva"¹¹.

Essa função política revela-se uma marca distintiva, não apenas nas peças, como também nos textos teóricos dos ideólogos do Teatro do Negro, que fazem do teatro um veículo de disseminação de uma contra-ideologia, promovendo uma fenda estrutural na história de ficcionalização dramática do negro.

Ao publicar a primeira antologia de peças do Teatro Experimental do Negro no Brasil, em 1961, Abdias do Nascimento aponta o TEN como "um instrumento no processo da consciência negra", via do qual recusava-se a "assimilação cultural, a miscigenação compulsória, a humilhação, a miséria e a servidão"¹². Imamu Amiri Baraka, nos Estados Unidos define o seu Teatro Revolucionário como um teatro político, que deve acusar e atacar tudo o que merece ser atacado. Para este autor o Teatro do Negro deve ser:

A weapon to help the slaughter of these
dimwitted fatbellied white guys who somehow
believe that the rest of the world is here
for them to slobber on¹³.

Nessa tentativa de usar o palco como vetor de modificação da cena teatral e do imaginário social, o Teatro do Negro, em suas mais ricas realizações, encena toda a problemática da constituição do sujeito, rearticulando as noções e critérios de valor colados aos signos negro e branco. Numa atitude dialética, que rompe com a noção de sujeito absoluto e de substantivação das diferenças, esse teatro reconhece o caráter de construção e

de encenação que subjaz à formação da identidade dos sujeitos. Sua singularidade está assim em encenar a identidade enquanto um discurso, uma linguagem que, em sua articulação, na relação da rede de significantes, cria seus próprios significados. Nesse sentido, negro e branco são máscaras, convenções, efeitos de linguagem.

Assim, no Teatro do Negro, o sujeito não existe fora de um contexto, e de um processo de construção. O sujeito negro só se torna possível como elaboração, em relação a outros sujeitos, logo sua identidade é sempre rearticulada também em processo, no jogo da enunciação. Construir, portanto, uma identidade negra, quer para a personagem, quer para o teatro, é elaborar, inventar, um novo discurso, com novos centros de referência.

O Teatro do Negro encena, portanto, um sujeito em processo, cuja identidade não é paradigmática mas deslizante, de contornos deslizantes. Assim o reconhecimento de ser negro e de uma possível ou impossível individualidade advém também do reconhecimento do outro, do discurso-outro que se quer desconstruir.

A experiência de ser negro, ou de tornar-se negro, encenada por esse teatro, exige a experiência da alteridade como valor. Neste drama, o Teatro do Negro encena o que a Psicanálise e a Antropologia há muito também nos repetem: o conhecimento do Eu e a formação da identidade passam necessariamente pela descoberta do Outro e pelo reconhecimento da alteridade. Se o palco do século XIX encenava a ilusão de um sujeito branco absoluto, agente e senhor de todos os destinos, e de um sujeito negro grotesco e caricatural, o Teatro do Negro desmascara estas convicções mostrando-as como na verdade são: máscaras e modelos que podem ser remodelados e, principalmente, substituídos. Nesse teatro, fazer deslizar o significado estereotipado é construir um discurso que prima pelo deslocamento dos enunciados pré-estabelecidos e pela eleição de uma enunciação desmitificadora.

NOTAS

1. NIVELLE, Armand. Para qué sirve la literatura comparada. In: SCHMELING, Manfred, org. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Ed. Alfa, 1984. p. 208-209.
2. GENET, Jean. *The blacks: a clown show*. New York, Grove Press, INC, 1977. p. 3. (A tradução do trecho citado é da autora do artigo).
3. GREEN, André. Atomo de parentesco y relaciones edípicas. In: LÉVI-STRAUSS, Claude, org. *La identidad*. Seminário. Barcelona, Ed. Petrel S.A., 1981. p. 88.
4. ALENCAR, José de. O demônio familiar. In:____. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Ltda., 1960. p. 101-102.
5. COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. Prefácio. In: SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 3-4.
6. SÜSSEKIND, Flora. *O negro como atlequim*. Rio de Janeiro, Achiamê/Socii, 1982. p. 19.
7. MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. de Rolaud Corbisier e Marisa P. Coelho. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 69.
8. BARAKA, Imamu Amiri. Dutchman. In:____. *Selected plays and prose*. New York, William Morrow and CO., 1979. p. 31-32.
9. NASCIMENTO, Abdias do. *Sorvilégio II*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p. 133.
10. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka; por uma literatura menor*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977. p. 25.
11. Idem, p. 27.
12. NASCIMENTO, Abdias do. Prefácio. In:____ et alli. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961. p. 32.
13. BARAKA. Op. cit., p. 130-131.

SHARING THE UNSHARABLE: ANCLOSE READING OF HENRIQUETA LISBOA'S
"DO SUPÉRFLUO"

ABSTRACT

Starting from a survey of critical assessments of Henriqueta Lisboa's poetic themes, the paper moves on to a stylistic analysis of the poem "Do Supérfluo", from *Pousada do Ser*, as embodying both the poet's worldview and her artistic credo

RESUMO

Partindo de pronunciamentos críticos sobre a temática poética de Henriqueta Lisboa, o ensaio passa a uma análise estilística do poema "Do Supérfluo", de *Pousada do Ser*, como uma cristalização da cosmovisão e do credo artístico do poeta.

*Department of Foreign Languages Arizona State University

Também as cousas participam
de nossa vida. Um livro. Uma rosa.
Um trecho musical que nos devolve
a horas inaugurais. O crepúsculo
acaso visto num país
que não sendo da terra
evoca apenas a lembrança
de outra lembrança mais longínqua.
O esboço tão-somente de um gesto
de ferina intenção, a graça
de um retalho de lua
a pervagar num reposteiro.
A mesa sobre a qual me debruço
cada dia mais temerosa
de meus próprios dizeres.
Tais cousas de íntimo domínio
talvez sejam supérfluas.

No entanto
que tenho a ver contigo
se não leste o livro que li
não viste a rosa que plantei
nem contemplaste o pôr-do-sol
ã hora em que o amor se foi?
Que tens a ver comigo
se dentro em ti não prevalecem
as cousas - todavia supérfluas -
do meu intransferível patrimônio?

*Pousada do set*¹

Livia Paulini, who has surveyed research to date on Henriqueta Lisboa's poetry, finds her critics divided in specifying her principal themes.² One could be overwhelmed by the variety of motifs found central to Lisboa's verse. Blanca Lobo Filho, for instance, places love at the top of the list, while Lauro Palú sees life itself as the focal point. João Gaspar Simões

singles out death as her recurring concern - an observation he shares with a number of other critics who labelled Lisboa "the poet of death" following the publication of *Flores da morte* in 1949. Simões maintains, however, that Lisboa's preoccupation with death amounts, paradoxically, to a celebration of life, a manifestation of what he terms "her inebriation with living". One critic, Oscar Mendes, underscores Lisboa's continued, quasi-obsessive search for technical perfection, and calls this zeal her lifelong passion and, hence, the constant in her works. Maria José de Queiroz identifies instead as the leitmotif of Lisboa's verse the poet's mission of capturing for the common man no less than the ineffable, by translating the incomprehensible phenomena that constitute the outer world - the world of the senses - into expressive reality. Finally, Donald Schüller observes that Lisboa uses words like a powerful army to capture her readers and imprison them in a world all her own. This verbal fortress does more than just afford the captives a glimpse of what lies beyond its walls, that is, a look into the unknown. It is so original and autonomous, claims Schüller, that it speaks for itself and tells its own story.³

All of these observations, as diverse as they may seem, hold true for the poem "Do supérfluo", from *Pousada do set* (1982), Lisboa's final collection and, from both a conceptual and technical standpoint, unquestionably her most mature effort. This composition will be studied in detail for the purpose of supporting the notion that the poet utilizes the concept of love, with most of the universal assumptions concerning its nature, as a point of departure for articulating her worldview as well as her poetic credo. A close examination of the composition will show a poetic structure designed to lead the reader to accept love as the dichotomous, contradictory totality of love. More specifically, love is defined as an invisible yet powerful force that gives cohesion and meaning to it all. The poem suggests in fact that even the apparently superfluous and insignificant is actually and integral and important part of the whole idea of everyday reality. Within the framework of the poet's unconventional perception of the cosmos all elements of creation, not the least of which are ordinary objects, have a soul and a life of their own.⁴ We are therefore exhorted to accept this fact and recognize the spiritual bond that holds the universe

together - something that can only be accomplished if we transcend the appearance of all that surrounds us and grasp its vital essence. In the composition the poet is portrayed as one endowed with such special vision and capable of relating in an intimate way to everything, including death itself. The function of the poetic text is implicitly identified: to challenge us as readers to look beyond the superficial lexical, syntactical and phonetic features of the composition and achieve a deeper and more "realistic" understanding of its message.

There are two stanzas to the composition, each related to the other in a dialectical way. In the first part, the longer one, the poetic voice seems to be speaking on her behalf and for others, using the collective "we".⁵ Readers are reminded that even little things play an active role in our lives. She names some of those things: a book, a rose, an early morning tune, a sunset in a faraway land, someone's menacing gesture, a moonbeam floating over a curtain. The list ends with the poet's work table. Changing over to the first-person singular, the poet allies to her intimate rapport with this object. We learn that it is her silent witness, as she leans over it to confess, with increasing apprehension, her innermost feelings and thoughts. In an unexpected volte-face, the speaker suggests that the very things just cited, one's own private domain, may very well be superfluous. We as readers are then left to wonder why.

The composition abruptly changes direction in the second movement. To be sure, the second stanza, which opens with the adverbial form *nevertheless*, announces at once that this second and final portion of the poem stands somehow in opposition to the initial one. The first-person singular voice rebukes an unspecified "tu" for not having shared with her experiences connected with some of the things previously named - things vital to her. In what has all the features of a lover's quarrel, the speaker accuses her would-be lover of not having partaken with her of the reading of a certain book, the planting of a given rose, and the view of a particular sunset at the end of their romance. The composition concludes with the poetic "I" reproaching her interlocutor for not having been able to relate to those very things which, although inconsequential to others, are nonetheless full of meaning to her.

These conjectures, formulated on the basis of a superficial

appraisal of the two segments that comprise the poem, are only preliminary to a close scrutiny of its text and hence to a more accurate understanding of the cryptic, multi-level message conveyed in the poem. The more challenging and vital task facing us at this point is reaching beneath the elaborate network of ambiguities to identify the composition's statement.⁶ For here, as elsewhere in Lisboa's verse, the poet's plan is to exceed the outer configuration of things - an intimation present in the composition's very title, "Do supérfluo", - and to search for what really matters in our lives.

The most relevant clue to the unearthing of the metaphorical level of interpretation is provided by the initial statement: "Também as cousas participam de nossa vida." The adverb "também" establishes an *in medias res* narration that points to the existence of yet another, presumably, previously spoken dimension to the subject under discussion. Faced with the dilemma of having to justify an apparently incoherent or dubious title, ostensibly announcing the treatment of superfluous matters, the reader is then obliged to surmise that the missing dimension, essential though it may be as seen from one perspective, must have been omitted as unimportant and therefore "superfluous" in this case. Conversely, one is led to deduce that the poem will deal with issues that may commonly be dismissed as irrelevant, yet are vital here. Aware of the game played with the word "supérfluo", we must now examine the composition's dualistic structure and the symbolic inferences that the autonomous logic of such a structure presupposes.

The first stanza is composed of two main or independent clauses at each end appearing to form a frame that encloses seven secondary constructions. These are subordinate, directly, to the opening statement ("Também as cousas/participam de nossa vida") and, indirectly, to the end one ("Tais cousas de íntimo do múnio/talvez sejam supérfluas"). A scrutiny of the dependent constructions shows the first two to be the nouns "livro" and "rosa", which are accompanied only by their respective modifiers, the indefinite articles "um" and "uma". This arrangement would hardly qualify the pair as legitimate clauses, given the omission of the additional words necessary to make complete sentences. Yet, owing to their graphic representation in the line, they may not be regarded merely as single oppositional forms. They

do not in fact seem to be linked to the main clause in the usual way, that is, through such conventional punctuation as a colon or a comma. Instead, "Um livro."/"Uma rosa." show capitalization that normally signals beginnings of new concepts, and period marks indicating the completion of each thought. The resulting picture validates the ambivalence embodied in the poem's title - a duality which serves to express the lifeline or "love connection" binding us to our physical world and to each other. This bond is given artistic form in the game of *seeming* and *being* cleverly staged in the first two lines and characteristic of Lig^{ia} boa's poetic constructs. We see the text using the words "livro" and "rosa" in a seemingly inappropriate way - in what look like incomplete constructions. Eventually, however, we realize that each noun performs a double function, one apparent, one real, both artistically feasible. At first glance, as a result of our instinctive or natural reaction to the written word, the two nouns give the *impression* of being loose attributives or appositions to the main thought. Subsequently, however, as soon as we become aware that they are legitimate ellipses, the words' *actual* characteristics emerge and they can be viewed at last as terms with the force of condensed clauses. In this dual role, "livro" and "rosa" serve at once as *signs* and *symbols*. As such, at the most superficial level they refer to sensory perceptions: the joy of reading and the pleasurable reaction to the sight and fragrance of a beautiful flower. Concomitantly, acting in their elliptic capacity, as bona-fide clauses, they would assume symbolic proportions opening the way for new interpretations and disclosing, consequently, additional dimensions to the poem.

Before delving into the metaphorical implications of the words *book* and *rose*, let us consider the various contexts in which the other nouns that make up the remaining five secondary clauses are used. The speculation that "livro" and "rosa" are utilized in the text to intimate at once sensory perceptions is supported when one recognizes the auditory image of "trecho musical", the visual representation evoked by the word "crepúsculo" and the double visual/tactile mental picture created by the phrase "esboço de um gesto de ferina intenção". Closing this chain of sensory images are the phrases "retalho de lua" and "a mesa sobre a qual me debruço", calling to mind mental representations of the visual and tactile types. Viewed in its totality,

this imagery represents the text's effort to enable the reader to achieve a more acute perception of the phenomenological world. The poetic persona is in fact expressing here her "inebriation with living", witness her open reaction to the sights, sounds, fragrances and physical contact with her surroundings. One way to go so far as to conjecture that, from the most immediate or accessible perspective, the seven *secondary* clauses, situated strategically at the center or focal point of the stanza, constitute the poet's primary concern. Herein lies her celebration of life, as the lyric persona rejoices at being able to feel, to be physically aware of, her relationship with the outer world, even if some of the things *sensed* are indeed frightening or conducive to self-doubt and apprehension.

Having captured an overall "picture" of the middle segment of this first strophe from only a survey of its imagery, let us now direct our attention toward the second, complete, clause that serves as the stanza's outer end or "frame". It is to this closing statement that we must look further to perceive the strophe's less accessible dimensions. The last sentence ("Tais cousas de íntimo domínio/talvez sejam supérfluas") would appear to be a perfect match for the opening statement ("Também as cousas participam/de nossa vida"). Although from a structural standpoint it is, since it complements and completes the initial expression, there are numerous and substantive variants. Foremost are the following elements: the addition of the qualifiers "de íntimo domínio" and "supérfluas" describing "cousas", the substitution of the adverb "talvez" for "também" and, finally, the shift from the indicative to the subjunctive mood. Such discrepancies require a reassessment of the meanings being generated. The place to begin is the word *superfluous*, first brought up in the title and now reiterated in a more definitive way. Recalling the ludic context in which this word first appeared, the application of the modifying phrase "de íntimo domínio" to the list of things discussed, dispels at last the apparent incongruity of the title and its textual implications. The reason is that this addition substantiates our original supposition concerning the existence of two dimensions to the subject being discussed: one visible, the other invisible or intangible - the two equally pertinent. We see here, directly referred to for the first time, one of those dimensions. To wit, the text calls attention to the

subjective, spiritual half of human beings, and designates it as "our intimate domain". Then, using *perhaps* to modify or mitigate the word *superfluous*, which describes our spiritual perspective on things, the poem all but spells out with its ambiguity the dualistic structure of the whole composition. The ensuing picture provides clear evidence that the things named in the poem, while they are real and indeed take on an active role in our lives in an *objective*, tangible way - a notion articulated through the present indicative "participam" - also present another side. It is this other manifestation of our physical world, bespeaking the essence of things as convincingly expressed by the present subjunctive "sejam" - the undetectable and therefore inconsequential or "superfluous" - that the composition proposes to explore here. Consequently, given the understanding that by *superfluous* is meant that which transcends the world of the senses, it may be inferred that the text utilizes some of the most common and ordinary sensory experiences only to translate them into expressive or artistic reality. Let us proceed at this point to consider the metaphorical dimensions of the elements that make up the introductory stanza, heedful of their function as universal symbols and, most importantly, as indices of the poet's individuality.

As we now reappraise the words "livro" and "rosa", first as single entities and thereafter as elliptic constructions invested with properties and prerogatives of conventional clauses, we notice at once that they represent concepts diametrically opposed to one another in one way, yet complementary in another sense. To make its point, the text relies first on some basic notions regarding two elements that represent opposite ends of the human spectrum, the rational (books) and the intuitive (rose), then it transcends their ordinary connotations to permit new meanings to be generated. Although books are ordinarily recognized as depositories of time-tested knowledge, the emphasis is not on the content of those books but on their transcendence. The text seems to suggest in fact that if the lessons they impart are to make an impact on our lives, we must capture and preserve the spirit of our learning. This same type of animistic posture which would indicate that books acquire a life of their own in us, is reflected as well in the poem's attitude toward the rose. Traditionally the symbol of the intrinsically beauti-

ful and the sadly ephemeral, in this composition the rose is passionately referred to as an active participant in our lives. By alluding once again to our intimate, transcendental rapport with this delicate flower - a rapport which gives the flower power over us - the text makes a clear statement about the nature of the aesthetic experience. The latter may now be seen as the interaction between the work of art and its admiring beholder.

This metaphor depicting human beings as lovers at once controlled and motivated by our spiritual ties with the outer world, is continued with each additional image provided, individually and collectively, by the rest of the secondary clauses in this stanza. The first construction - the phrase "Um trecho musical que nos envolve/a horas inauguraís" - suggesting that even a simple tune overheard early in the morning can make a difference in our day, contains a number of symbolic meanings of universal sweep. Yet it also manifests variants that validate and reinforce the dualistic structure of the composition while allowing for multiple meanings. We see in fact that music, unanimously held to be man's most universal and direct form of communication, is used here in an allegorical pattern that owes its imagery to the revitalization of a number of dead metaphors, and, inversely, to the text's own mythmaking capacity. To be sure, "trecho musical", ordinarily understood in everyday Portuguese as a musical passage or a simple melody, may here best be interpreted as a rush of melodic sounds sweeping us off as we lie in bed ready to wake up. Given the polisemic nature of the verb "envolver", meaning to *envelop*, *embrace* and *involve*, new imagery surfaces when we appraise this clause against the metaphorical pattern established by the first two. The result projects two prevailing pictures. In one, music appears as a passionate lover awakening us at dawn with an embrace. An even broader interpretation can be made from the implications of the pair "horas inauguraís", now not just early morning or dawn, but as a new auspicious beginning: a time of renovation. Music functions here as a signifier pointing to the essential character of art. We see the latter depicted as an all-encompassing force, similar to love, with the capacity to revitalize us by involving us in its creative process.

Analogous statements concerning the immediate and long-range impact of the aesthetic experience are present in the ensuing

sentence which reads "O crepúsculo acaso visto num país/que não sendo da terra/evoca apenas a lembrança de outra lembrança mais longínqua". The text exploits the preestablished awareness of the nostalgic, romantic effect of the dying rays of the sun at dusk to expand on the universal image by adding an unusual touch of its own. To wit, to the familiar blend of sadness and delight traditionally associated with one's reaction to the spectacle nature provides at the end of the day, the poem adds a new dimension. It is the allusion to the impact of twilight on someone who observes it in an unfamiliar faraway land. The composition suggests that from such a perspective, though one cannot feel but sentimental, the memories that this particular twilight recalls are not the same. They are only approximations of the real thing the latter meaning those recollections evoked in the familiar surroundings of one's home country.

At the most superficial metaphorical level, the text discloses a pattern basically similar to that of the clause containing the reference to dawn. As with the allusion to daybreak, the poem plays here with very faint light and dark tones to intimate a number of symbolic images. While in both references - dawn and dusk - the transparencies of the respective images indicate the transcendence of each vision, particular attention must be paid to some all-important variants. To begin with, the promissory, cheerful mood created by the rising sun at daybreak has been replaced by the bitter-sweet image of sundown. Furthermore, the already tenuous picture of the dying sun is reduced to a mere abstraction, as we observe the adverbial form "acaso" questioning and casting doubt over the past participle "visto", the negative particle "não" denying "sendo" and, finally, "apenas" blurring even further the opaque image delineated by the phrase "evoca... a lembrança de outra lembrança mais longínqua". The ensuing overall image shows twilight filtered down to its bare essence, the result of its having been perceived through our emotional involvement as beholders who internalize what we see and interpret it in terms of what is most familiar and dear to us: our homeland and our past. Interpreted against the composition's animistic perspective, we notice this central image stratifying and developing into a whole chain of images that reinforce previous patterns while adding new dimensions to the principal message. Thus the aesthetic experience, symbolized by the

spectacle of a foreign twilight, may be understood here as an act which, though physical and temporary as an outside phenomenon, owes its immanence and permanence to our sensitivity that gives it meaning. Concomitantly, the text seems to be commenting on the dichotomy of life and art, with the poem serving as self-referring evidence. Looking beyond the surface of the succession of images in this fourth secondary clause, we in fact discover art portrayed as life distilled and preserved through form. The poem then proceeds to illustrate this idea through the performance of its very text. Further inferences about our personal identification and intimate dialogue with the work of art are derived from the symbolism embodied in the imagery depicting the unusual effect of twilight on those of us who wander away from home. It may be deduced from such a depiction that art does not reproduce objective or outer reality but moves away from it to create its own version of reality. The latter represents the artist's personal perception of the world. Like the foreign sun down - the text would indicate - the work of art, originally given life by its creator, receives new life in us the beholders who thus become co-participants in the creative act. As with the poem's implied wanderer, we too can only perceive the aesthetic experience in its essential form, that is, filtered through our own individual emotional reaction to the text. The imagery first used to suggest with the auspicious light tones of dawn the uplifting character of the aesthetic experience, is brought back here by way of the sensory representation of twilight to intimate the redemptive nature of art. Utilizing the universal symbolic implications associated with sunlight in its waning moments - imagistically representing the day at its saddest hour - the poem exhibits by its very form its own redemptive, self-renewing character. This whole process is articulated and given additional cohesion in the prosodic make-up of the five lines that comprise this section of the composition. Herein, an assonantal pattern featuring the combinations [e-a] / [a-a] / [i-a] and the consonantal sound [s], acting in concert with a total absence of punctuation throughout, results in a rhythmic *crescendo* that reproduces, at the most immediate level of reader-awareness, the silent, continuous, self-perpetuating act of artistic creation.

The next secondary clause, wherein one reads: "O esboço tão-somente de um gesto/de ferina intenção", introduces a major

variant in the familiar pattern. The outside stimulus, the source of the memorable and profound impression indicated here, is one with decidedly ugly and ominous overtones: no less than some one's gesture threatening us with brutal bodily harm. The shock ing surprise we first feel at this sudden and unexpected break with previous imagery in the composition soon vanishes, however, as we closely examine the discursive features of the text and recognize the game the latter continues to play with the reader. We notice, for instance, that we are dealing in this case not with a purely concrete situation, as it would at first appear, but with the semblance of one. Interacting in their syntactical environments, the individual forms generate images that, although suggestive for their visual/tactile effect, are tenuous at best. To be sure, by a gesture one does not visualize harm but the si mulation of it, just as an intention does not signify the execu tion of an act or the act itself, but merely its premeditation. The reference to brutal aggression at the core of this portion of the composition is further subverted and virtually nullified by two additional elements, "esboço", understood here as hint or suggestion, and "tão-somente", best rendered as *barely*. The transparency created by such a contrivance makes for a transcen dental reading that, far from being discordant with our assessment of the first four secondary clauses, at once strengthens it and contributes new meanings.

If we consider the poem's dualistic structure with its system of coordinates, we must regard this break in the continuity of bright and reassuring images as a perfectly logical opposition. It is meant in fact to represent the other extreme of the spectrum of human reaction to phenomenological experience which the composition intends to cover from its ironic perspective. Thus viewed, the thought of serious harm, perhaps even death, brought up at this point, does not clash with prior allusions to wisdom, beauty and hope. It serves instead as a counterpoint. What is introduced here is the other side of reality in a construct orchestrated to give artistic form to the contradictory and often incomprehensible totality of life - a totality the poem conceives as our perception and intimate dialogue with the outer world. In this sense the poem is making a statement about life and the antipodal ways in which it affects and shapes human beings. Having already dealt with enlightening and uplifting

experiences, the composition now justifiably switches over to the other, equally significant pole represented by the tragic and the ugly. The implication here would intimate that our natural fear of being harmed and dying could actually produce positive results, provided it be viewed in the proper light. By referring to the coordinates so far evaluated in the stanza, it is possible to conjecture that the poem is exhorting the reader not to be crushed by the inescapable reality of sorrow and tragedy. Conversely, one is encouraged to derive a spiritual benefit from such awareness. In terms of previous speculations bagged on the predictability of the text, the most recent additions would ascribe to the quiet, dignified acceptance of man's tragic legacy greater wisdom and appreciation of the physical world and all its beauty. Broader meanings may be derived if we observe how the text continues to revitalize dead metaphors, thus generating new myths of its own. The most relevant case in point is the play on the word "esboço". First interpreted as gesture or hint, as a result of an instinctive reading, the word opens the way for a host of new meanings when divested of its social connotations and restored to its original, essential significance. Reappraised as *sketch* or *drawing*, it now points to the act of artistic creation - an act of love conceived by its creator to dispell her own apprehensions which she now shares with her audience. As the emotional impact resulting from our intimate involvement with the text shows, the composition reaffirms the redemptive nature of poetry, an art-form with the power to ennoble even death and transmute the transitoriness of life into aesthetic permanence.

The next segment, comprising the clause "A graça/de um retalho de lua a pervagar num reposteiro", perpetuates the game of oppositions and ambiguities. Yet, once again it is the text's performance with its system of constants and variants that continues to intrigue. The original play with light and dark images is reiterated and strengthened with the introduction of new and surprising effects. In sharp contrast to the gripping imagery of the preceding clause, the new representation of an experience with a profound and enduring influence is a tenuous and delicate one. It is the reflection of a moonbeam shining through a curtain. At its most superficial level this image, which relies for its impact on common awareness of the quieting effect

of moonlight, also avails itself of traditional symbolism as a point of departure for a variety of allusions of a transcendental nature. Thus the dark night is used in the beginning to represent our mysterious universe, while the light of the moon functions implicitly as the magic antidote with the power to dispell all mysteries and allay our fears of the unknown. Looking beyond this traditional representation, we find however new and significant imagery intended to expand on the poem's two basic premises: one, that beneath it all there is and invisible and unspoken love-connection enabling humans to communicate with the physical world and with each other, and two, that art is its highest expression.

Three devices open the way for an understanding of the deep structure of this portion of the composition. First, there is the allegorical portrayal of the moon as the silhouette of a lovely creature swaying her way across a luminous path. Subsequently, we find the image of the moon reduced to a mere "shred" and, finally, we come to discover that the reference to the very brightness of the moon is made through metonymy, not directly. As a result of the ambiguity and the ensuing poetic space created by such contrivances, each image is invested with new and independent meanings. Consequently, moonlight stands for more than simple hope. It must be interpreted instead as deep and abiding faith, suggesting that it is through such faith that we become enlightened and are able to discern the truth shining through the barrier the world places in our way. Worth remarking is the image used here to represent objective reality with its pretensions and inconsistencies. It is the picture of an undulating curtain serving merely as ornament or complement to a room.⁷ Even more striking is the implication for this image generated by the word-symbol "graça". Evaluated on the basis of such coordinates as "rosa", "trecho musical" and "crepúsculo" - the most direct indices of the stanza's commentary on aesthetics in general and on this composition in particular - this word would allude to the creative act itself. As such, art would be represented in this segment as a reassuring, albeit tenuous, lightbeam filtered through the person of the artist. The latter would then be understood as one entrusted with falsifying or mythifying outer reality in order to present to us the world devoid at last of its frightening secrets.

The seventh and last secondary clause - "A mesa sobre a qual me debruço/cada dia mais temerosa/de meus próprios dizeres." - manifests structural and conceptual features that set it apart from the others. The most obvious variant is of a referential nature, namely the shift in poetic voice, from the collective "we" expressed only minimally at the very top of the composition ("nossa vida"/"nos envolve"), to the personal "I". From this observation it may be deduced that the poetic persona, who up to this point had remained in the background voicing common universal concerns, has now chosen, for reasons yet unknown to us, to come out of anonymity and state her particular case. Presumably, the statement constitutes the poet's personal and private thoughts expressed through her creation - the lyric "I" - who confesses to being apprehensive over the things she dares tell in her writings.

As we examine the primary imagery of this segment, we are left with the impression that this is the self-portrait of an individual at once fulfilled and troubled who wishes she did not have to expose herself by revealing unspeakable secrets. Particularly effective is the picture of the poet laboring over her desk which has become, by continuous contact, an extension of her and which she now regards as both a source of joy and anxiety.

Having accounted for the most accessible characteristics of this final clause, we must now identify the less obvious but all-important levels of interpretation. Again, we shall look for the metaphorical implications in the poetic space - in the ambiguities and paradoxes that tipify the composition as a whole. The clue is provided this time by the unexpected and puzzling break the segment makes with respect to previous imagery. In contrast to the increasingly diaphonous and suggestive images of the first six parallel clauses, the text now shows a concrete and well defined picture. In the light of the abrupt change of poetic voice, the new contrastive imagery cannot be justified in the conventional way. It can only be comprehended in terms of the composition's internal or autonomous logic presupposing a non-literal interpretation of the text. Transcending therefore the plastic imagery brought about by a crystal-clear language and, mindful of the poem's myth-making capabilities, we must look for the essential message beyond first impressions. Thus the transgression of conventional continuity

must cease to be perplexing to us and should be viewed instead as the gateway or introduction to an archetypal dimension. Herein we see the poetic persona develop into the larger-than-life figure of the poet - a figure presented as preeminent in the order of things. This entity, which up to now had remained implicit, is at last identified and its role consecrated by virtue of the referential characteristics of the first person singular voice - the most authoritative, direct, subjective and intimate form of address.

Within this spectrum, a whole array of symbolic meanings comes to the surface featuring a series of oppositions that validates and lend coherence to the stanza's binary system. We can now capture, in addition to the dualism contrasting the internal poetic persona with the universal figure, the interaction of the implied "eu" with "mesa". The two function reciprocally and emblemize the perfect communion and identification of the poet with her mission. Accordingly, the verb form "me debruço" would articulate the dialectical character of the creative act. The artist is in fact depicted as "toiling over" and yet as "being sustained" by her job which assumes here, through the mythifying power of the text, the properties of a labor of love. In turn, "dizeres", interacting with its qualifier "meus próprios", translates into two basic notions. First, it would signify those very personal secrets best kept to oneself, save for poets whose bitter-sweet task it is to tell them. Secondly, it would allude to the poet's unorthodox vision. The phrase "cada dia mais temerosa" describes the lyric "I" as well as the universal figure of the poet in a way that encompasses at once the person of the artist and the nature of her craft. Poetry is depicted as a continuous process paralleling life, and the poet as one increasingly aware of her arduous mission and of her limitations as a human being. Hence, her mounting fear of having to express the unutterable and of being obliged to put no less than the ineffable into words.

As was pointed out in the introductory remarks, the second and final stanza introduces a metamorphosis that changes the course of the composition. The key-term on which we must look for a close reading of the stanza and, ultimately, for an understanding of the total message of the entire poem, is "no entanto". Again here the text maximizes the flexibility and vitality of

language to engender new ambiguities. This time we are faced with the task of deciding between two possible functions of the aforementioned form, one adverbial, the other conjunctive. Eventually, we realize that both interpretations of "no entanto" are legitimate, thereby understanding the form to mean at once *however* and *in the meantime*, each with implications of its own. This notion leads us to see this second and final portion of the poem as related to the initial one by the [mere] fact that it functions both as an opposition and as a logical complement to it.

Bearing these considerations in mind, let us look at the format of the stanza. It is made up of a single rhetorical question subdivided into two parts whose expected answer is *nothing*. In the first part of the question, composed of a main clause - "que tenho a ver contigo" - and three parallel constructions all dependent on it, the subject is the lyric "I". The subject of the second rhetorical inquiry is instead the second person singular "tu". The division causes one to suspect that this second half of the poem is related to the first one by virtue of the breakdown of the first-person plural "nos" - at the top of the composition - into its original parts "eu"/"tu". We are therefore led to surmise that if in the beginning the poetic persona was speaking on behalf of herself and an anonymous interlocutor, she is now disclosing his identity. It is presumably a lover whom she is now addressing in a direct way only to reject him on the basis of their incompatibility. The parallel clauses that follow represent, individually and collectively, the various grounds for the disagreement and consequent rejection. The metaphorical level of interpretation is opened to us here through the ambiguity generated by the bisemic role of "no entanto". As a conjunction, this form would represent a constant reflecting the symbolism of "livro" at the start of the composition, with the poet depicted as one endowed with knowledge and wisdom. In its capacity as an adverbial form, "no entanto" (*however*) represents a variant, as evidenced by the substitution of an entire relative clause for the single noun up above, by the replacement of the indefinite article with the definite ("um livro" > "o livro") and, finally, by the shift from the affirmative to the negative ("não leste o livro que li"). Appraised against these variables, the question "Que tenho a ver con-

tigo" - *What have I to do with you* - clearly shows the poetic persona setting herself apart not just from her intra-textual addressee, but from all those who do not share in her love for learning and in her passion for capturing the essence of life. Further inferences bring back and reinforce the notion that true wisdom can only be achieved by being at one with all that surrounds us, even the supposedly insignificant things. Since we are to assume that such wisdom is a rare gift, there follows that poets, who can capture the spirit of things and relate to them the way no one else can, are indeed extraordinary people. Then, if by love is meant the ability to identify with someone or something and to establish an intimate relationship with them, poets must be the only perfect lovers in the world. Similar conclusions may be derived from the second parallel clause which reads "Não viste a rosa que plantei". Here the poet is obviously reproaching her friend for not having shared with her the joy of planting a beautiful flower. Owing to the metaphorical context established in the first stanza, it is safe to say that as a coordinate of the previously mentioned rose, this flower epitomizes at once the poet's unusual sensitivity to beauty and the masterpiece which results from the artist's love affair with life. The image of the poet planting a rose provides a variable with significant symbolism. In effect, if we regard the planting of a flower as a way of renewing and prolonging its life, and if the poetic persona is equating herself with a gardener, the allusion is clear. Like gardeners, artists also "borrow" from life those things which time would otherwise destroy and restore them to new life, granting them permanence. This is implicitly understood in the poem as an act of love and sacrifice. The phrase "Não viste" provides a perfect counterpoint for the metaphor "a rosa que plantei", for it opposes to the poet's creative ability the insensitivity of her intra-textual addressee. Extra-textually, the remarks would be directed instead to all those who fail to appreciate artistic creation, considering it unimportant or "superfluous". The love metaphor is carried one step further in the next clause, with the addition of a significant variant. The phrase reads: "Nem contemplaste o pôr-do-sol/ã hora que o amor se foi". This statement, understood at its most elementary level, would point to the speaker's break with her onetime sweetheart - an event which supposedly coincided

with the end of a day. As a coordinate of stanza one, this portion of the composition suggests an array of deeper meanings. Recalling in fact the corresponding imagery in the preceding stanza, wherein the poetic persona had likened herself to a wanderer in a foreign land, both saddened and comforted by the sight of a twilight, the present picture appears to reflect a similar experience. It is, however, a much more personal and specific situation, given the substitution of a concrete image - a particular sunset - for the vague representation of a far away twilight. Expanding on the traditional symbolism of dusk as a ritual of death and regeneration, the text reiterates with greater intensity and in more definite terms the animistic posture that serves as the composition's basic premise. As such, we are reminded here once again of the necessity of integrating with the rest of creation by allowing the daily occurrences we often take for granted to become a living part of us. Sundown with its bittersweet imagery is utilized in this instance to reflect on a number of concepts central to the main theme. Once again love is represented as a dialectical, all-encompassing force. Such a representation features a variety of oppositions, the first of which is the unlikely, yet artistically feasible spiritual union of mankind with the physical world. Defined as love, this union is equated with life itself and opposed to death. Thirdly, we see the figure of the artist portrayed as an ideal lover and opposed to the common man. This particular passage seems to imply in fact that if man were able to relate to nature and identify with its moods, then one could derive a feeling of hope from the beautiful sight of the dying sun. As a self-referring text, the passage is a further reminder of the special vision of artists, while providing direct evidence of the redemptive nature of their craft. The underlying implication in the speaker's reproach to her antagonist is that since artists are endowed with the ability to capture the spirit of things and communicate that feeling to others, their works - as the text itself proves - are the greatest gift to most of us who are short-sighted and uncommunicative. We are urged, therefore, to share in the poet's vision. Avoiding the insensitivity, ignorance and lack of wisdom ascribed to the poetic "tu", we are invited to look upon such vision as a way out of disappointments and fears.

The composition concludes with one last opposition expressed in the second portion of the rhetorical question: "Que tens a ver comigo/se dentro em ti não prevalecem/as cousas todavia supêrfluas/do meu intransferível patrimônio?" This clause, an independent one, represents a reiteration of the central thought. It also serves to complete the overall message by bringing together the various semantic planes. At the most elementary level we find the poetic persona's ecumenical, animistic vision contrasted with the narrow-minded attitude of her antagonist in the lover's quarrel. He does not share her deep feelings for the little things which in her view are so vital to our being in unison with our world. As throughout, the key to the subjacent meanings lies in the network of variants and the all-important ambiguities they generate. Assessing this parting comment against the rest of the composition, we observe that, save for four main changes, the last segment is a nearly perfect match for the tail-end of the first stanza and the opening of the second and concluding strophe. The variables on which we shall focus for an interpretation of the metaphorical significance of this final portion consist in the following: 1) the substitution of the definite article ("as cousas") for the adjective *such* ("tais cou sas") which reflected an all the indefinite articles previously used to name things; 2) the replacement of the uncertain "talvez" with "todavia" as a modifier for "supêrfluas"; 3) the use of "intransferível patrimônio" in place of "íntimo domínio" to describe the poet's treasured possessions; and, finally, 4) the referential shift from the first-person singular form "eu" ("que tenho a ver comigo") to the second, familiar voice, "tu" ("Que tens a ver comigo"). The most obvious conclusion we can reach from observations one and two is that the poem has moved from the general and vague to the specific and concrete. This phenomenon, appraised against previous textual evidence, points to the poet's switch from a position of *humility* and *subjectivity* to one of undisputed *authority* based on *strong conviction*. It is the text's way of articulating the dualistic, paradoxical position of the artist who possesses all of those prerogatives in viewing life. After all, art can deal with the most common subjects without being irrelevant, for nothing is unimportant to the the artist who is able to capture the spirit of all things. As the composition suggests, poets have no obligation to see

and express reality in an "acceptable" way. They do not have to make any compromises. This postulate, it would appear, is rooted in a tradition passed on from one generation to another. This is the poet's "intransferível patrimônio" - her inalienable heritage - and she tells us that if what she feels and tries to communicate makes no sense to some, as symbolized by her interlocutor, there is a perfect explanation for it. Art was never meant to imitate life, nor to relate to everyone. It proposed instead to understand life and pass on this awareness to those willing to share in the aesthetic experience with the creator. As this composition proves, poetry is indeed, like love, a process of identification, communication and co-participation. As with life itself, of which love is a manifestation, the work of art is viewed here as a twofold act. It involves joy and sacrifice in which we as beholders must participate equally with the artist. Having established "Do supêrfluo"'s eminent capacity to challenge our own imagination, we are certain that it will go on communicating and delighting us through its text, with every pain we take to make it a living part of us.

NOTES

1. Lisboa, Henriqueta. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p. 527-528.
2. Paulini, Livia. *Henriqueta Lisboa e sua mensagem universal*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1984.
3. _____. Op. cit., p. 23.
4. Fábio Lucas observes that the dramatic tension resulting from Lisboa's many textual oppositions derives from her non-conformist *Weltanschauung*, which causes her to transform conventional reality into a very personal conception: "Sob o ponto de vista conteudístico, podemos dizer que Henriqueta Lisboa se esmera na contemplação intimista do mundo interior: transforma objetos, lembranças, pronunciamentos, em facetas de uma sensibilidade oposta ao universo." "A poesia de Henriqueta Lisboa". *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, Nov. 30, 1985. p. 14.
5. It is worth noting here that the text, functioning not as a mere speech act but as a literary artifact, sets up an ambiguous communicative situation which unfolds in an imaginary context, with the poetic voice "we" representing an anonymous human/social totality. Keeping in mind Lisboa's practice of transmuting the objective and specific into purely aesthetic experiences of universal sweep, we should surmise that the aforementioned lyric subject may or may not include the figure of the poet. Similarly, we are dealing here with an unspecified interlocutor on the person of the reader. For an enlightening study on the subject, see 'Habla^{ntes} poéticos/Oyentes poéticos'. In Rivero, Elia na. "Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. (Toronto: University of Toronto, 1980), p. 601-605.
6. As in my study "A imagem da mulher em 'Prutescência', de Henriqueta Lisboa", also here the term "ambiguous" follows William Empson's definition that it "may mean an indecision as to what one wishes to say, the intention of meaning various

things, the probability that something has two meanings, and the fact that the same statement has various meanings". (*Seven Types of Ambiguity*. New York: Meridian, 1955), p. 8.

7. Lucas supports our view of Lisboa's animistic posture: "Uma jóia, uma ânfora, o mármore, a rosa, objetos de escala menor, transportáveis ou simplesmente ao alcance de qualquer manipulação, tornam-se foco de uma operação metafísica, ante os olhos de Henriqueta Lisboa". Fabio Lucas, "A poesia de Henriqueta Lisboa". Such is the case of "reposteiro", a word frequently used by the poet in situations ("Depois da opção" from *Mitadouro e outros poemas*, and "Condição" from *Além da imagem*) where she opposes tragedy, gloom, the dark side of human beings, symbolized by the "reposteiro" or door curtain, to everything that is good love, hope, life itself.

NORMAS GERAIS PARA A PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS EM ENSAIOS DE SEMIÓTICA

A revista ENSAIOS DE SEMIÓTICA destina-se à publicação de ensaios de Teoria da Literatura e Semiótica.

O ENSAIOS DE SEMIÓTICA estabelece as seguintes recomendações para a publicação de artigos:

1. Os trabalhos devem ser datilografados em máquina IBM, em espaço duplo, papel ofício, margem de 3 cm, citações em destaque com espaço
2. Na primeira folha deverá constar:
 - a) título do trabalho
 - b) nome do autor
 - c) resumo em português e francês ou inglês
 - d) identificação breve do autor
3. No final do trabalho, apresentar notas bibliográficas de acordo com a ABNT.
4. Caso haja ilustrações, devem ser enviados os originais.
5. Os originais recebidos pela revista não serão devolvidos.
6. A direção da revista não se responsabilizará pelas opiniões expressadas nos artigos assinados.
7. Os trabalhos devem ser enviados para o endereço da revista, como consta na 1ª. folha.
8. Além do original, remeter também uma cópia.

