

ISSN 1806-9142

Qualis B2 na tabela CAPES

Sadernio Seminal

 Dialogarts
PUBLICAÇÕES

1994 - 2011

17 anos de produção

Caderno Seminal Digital – Vol. 15 – Nº 15– (Jan/Jul - 2011). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

ISSN 1806-9142

Semestral

1. Lingüística Aplicada – Periódicos. 2. Linguagem – Periódicos. 3. Literatura -

Periódicos. I. Título: Caderno Seminal Digital. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CONSELHO CONSULTIVO

André Valente (UERJ / FACHA)

Aira Suzana Ribeiro Martins (CPII)

Claudio Cezar Henriques (UERJ / UNESA)

Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ / PUC-SP)

Edwiges Guiomar Santos Zaccur (UFF)

Eliane Meneses de Melo (UBC-SP)

Flavio Garcia (UERJ / UNISUAM)

Jayme Célio Furtado dos Santos (SEE-RJ / SME-
Macaé)

José Lemos Monteiro (UFC / UECE / UNIFOR)

José Luís Jobim (UERJ / UFF)

Magnólia B. B. do Nascimento (UFF)

Maria Geralda de Miranda (UNISUAM / UNESA)

Maria Suzatt Biembengut Santad (UMinho-PT /
FMPFM E FIMI -SP / UERJ)

Maria Teresa G. Pereira (UERJ)

Nícia Ribas d'Ávila (Paris VIII)

Regina Michelli (UERJ / UNISUAM)

Sílvio Santana Júnior (UNESP)

Vilson José Leffa (UCPel-RS)

EDITORA

Darcilia Simões

CO-EDITOR

Flavio Garcia

ASSESSOR EXECUTIVO

Cláudio Cezar Henriques

DIAGRAMAÇÃO

Elisabete de Jesus Estumano Freire(Bolsista Proatec)

Juliana Vilarinho (Bolsista de Extensão)

PROJETO DE CAPA

Carlos Henrique de Souza Pereira

LOGOTIPO

Gisela Abad

Contato:

caderno.seminal@gmail.com

publicações.dialogarts@gmail.com

Publicações Dialogarts é um Projeto Editorial de Extensão Universitária da UERJ do qual participam o Instituto de Letras (*Campus Maracanã*) e a Faculdade de Formação de Professores (*Campus São Gonçalo*). O Objetivo deste projeto é promover a circulação da produção acadêmica de qualidade, com vistas a facilitar o relacionamento entre a Universidade e o contexto sociocultural em que está inserida.

O projeto teve início em 1994 com publicações impressas pela DIGRAF/UERJ. Em 2004, impulsionado pelas dificuldades encontradas no momento, surgiram com recursos e investimentos próprios dos coordenadores do Projeto, as produções digitais com vista a recuperar a ritmo de suas publicações e ampliar a divulgação.

Visite nossa página:

<http://www.dialogarts.uerj.br>

SUMÁRIO

ALFABETIZAÇÃO E LINGUAGEM: A VIDA NA ESCOLA.	5
JUNIOR, Celso Ferrarezi	
FILHO, Marinho Celestino de Souza ²	
ENIGMA EM TIZANGARA: O FANTÁSTICO EM O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO.....	15
OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos	
UMA LEITURA DE CONTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS SOB O SIGNO DA TRANSCULTURAÇÃO.....	23
SÁ, Luiz Fernando Ferreira	
NAS FOLHAS DA CRÍTICA LITERÁRIA DOS ÚLTIMOS 40 ANOS	32
GIACON, Eliane Maria de Oliveira	
RODRIGUES, Marlon Lea, I	
A HIPÓTESE DO AGENDA-SETTING: HISTÓRICO E INTEGRAÇÃO DE CONCEITOS	50
CASTRO, Darlene Teixeira	
FUNÇÃO DO INEFÁVEL E DO INSÓLITO NA NARRATIVA: “O OVO E A GALINHA” E ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR	62
LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito	
REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO COMO EFEITO: NARRATIVA, LEITOR E SISTEMA LITERÁRIO	83
PINTO, Marcello de Oliveira	
A DESCONSTRUÇÃO DA LITERATURA FRENÉTICA EM ÁLVARO DO CARVALHAL.....	95
DA SILVA, Danielle Vitorino	
BATALHA, Maria Cristina (Orientadora):	
A OBRA DE ARTE: O COMBATE ENTRE MUNDO E TERRA	105
VELOSO, Ataíde José Mescolin	

ALFABETIZAÇÃO E LINGUAGEM: A VIDA NA ESCOLA.

JUNIOR, Celso Ferrarezi¹
FILHO, Marinho Celestino de Souza²

1. Introdução

Neste trabalho, discorreremos sobre três das muitas concepções de linguagem criadas no transcorrer da História da humanidade, após o quê, tentaremos mostrar as relações e algumas das implicações do processo de Alfabetização com a linguagem humana.

Nesse sentido, adotaremos o seguinte percurso para a construção desse texto:

Primeiro: elencaremos os métodos criados por Ferdinand Saussure para o estudo científico de uma língua;

Segundo: falaremos sobre as três fases da alfabetização, sobre alguns métodos para alfabetizar, sobre a Pedagogia e o método de alfabetização propostos por Paulo Freire.

Terceiro, teceremos algumas considerações sobre a vida e a obra de Freire e;

Por fim, teceremos as considerações finais acerca desse artigo.

2. Critérios Científicos para o estudo de uma língua: Sincronia e Diacronia.

Antes de iniciar o estudo profundo de uma língua torna-se necessário estipular critérios técnicos, científicos, que determinem os parâmetros de estudo e definam um método a ser seguido, de forma que os resultados do estudo feito possam ser comparados a resultados de estudos de outras línguas realizados nos mesmos moldes.

¹ Pós-Doutor em Semântica e Professor do Departamento das Ciências da Linguagem da UFAL – Universidade Federal de Alagoas – MG.

² Mestre em Linguística e Professor da Cadeira de Língua Portuguesa do IFRO – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia – Campus Ariquemes.

Um dos primeiros linguistas a definir parâmetros de estudo bem claros para as línguas naturais foi Ferdinand Saussure, famoso linguista franco-suíço, considerado o pai da ciência que estuda a linguagem humana, a Lingüística.

Saussure deixou claro que os estudos linguísticos poderiam ser realizados em duas perspectivas distintas, a saber, a diacrônica e a sincrônica, que Ramanzini: (1990, p.30), considera como dois tipos de Linguísticas, assim conceituadas:

“(...) a Lingüística sincrônica (do grego sin = conjunto, simultaneidade+ chronos = tempo), também chamada de estática ou descritiva, e a Lingüística diacrônica (do grego dia = através + chronos = tempo), também chamada de evolutiva ou histórica.”

De acordo com essa citação, vemos que a Linguística sincrônica procurara fazer um recorte na linguagem e estudá-la em uma determinada época. Já a Linguística diacrônica é o estudo da linguagem durante o transcorrer do tempo, isto é, a perspectiva diacrônica determina um estudo histórico da linguagem, no transcorrer de distintas épocas, visando à descrição da evolução linguística.

Essas duas perspectivas existiam antes de Saussure, mas não sistematizadas como ele as apresentou a seus alunos. Hoje, elas definem os programas de estudos dos cientistas da linguagem, marcados em dois grandes “trancos de pesquisa”: a sincrônica e a diacrônica.

Sendo assim, torna-se necessário escolher uma dessas perspectivas, pois, entre outras coisas, essa escolha influenciará a escolha do método a ser adotado.

A pergunta que cabe aqui é: a escola deve optar por qual perspectiva de estudo. Cremos que seja a perspectiva sincrônica, que permite ao estudante da educação básica enxergar sua própria linguagem no cotidiano escolar. A perspectiva diacrônica apareceria raramente, a título de incremento cultural do aluno sobre sua própria língua.

Sobre isso, Kehdi (2007, p.7) afirma: “Não julguemos, todavia que a utilização de uma ou de outra postura seja uma mera questão de escolha; sincronia e diacronia podem contrapor-se quanto a métodos e resultados.” Se o resultado desejado pela escola é a boa comunicação hoje, como português

brasileiro moderno, a sincronia parece ser a perspectiva mais adequada. Em se tratando de sincronia e diacronia, Kehdi, (2007, p.9) ainda afirma que:

“De um ponto de vista metodológico, é aconselhável, portanto, que se separem as duas posições... Acreditamos que o conhecimento dos mecanismos de funcionamento de um idioma no seu “aqui e agora” deve anteceder as explicações de caráter histórico, indiscutivelmente necessárias e esclarecedoras, mas que devem ser invocadas num segundo momento.”

Assim, acreditamos que se torna muito mais vantajoso estudar os fatos linguísticos na escola, considerando-os sob o prisma de uma visão sincrônica.

Isto posto, passemos a ver algo sobre a alfabetização e qual relação podemos estabelecer entre ela e a visão sincrônica da língua.

3. As Três fases na Alfabetização

Sabemos que, de forma geral, podem ser definidas três fases importantes no processo de aprendizagem de uma escrita alfabética, quais sejam:

pré-silábica – nesta fase, os educandos percebem diferenças entre o desenho e a escrita, identificando, assim, a posição dos símbolos, da quantidade de letras e por fim, do tamanho das palavras;

silábica - neste momento, as crianças fazem uma espécie de correspondência biunívoca entre um símbolo para cada sílaba da palavra que pronunciam, ou seja, os símbolos estão para as sílabas, assim como as palavras estão para as sentenças ou orações.

alfabética – nesta última fase, percebemos que os alunos fazem uma certa correspondência entre fonemas e grafemas, a saber, cada som está para um ou mais grafemas, assim como a cada um ou mais grafemas correspondem um determinado tipo de som, aliás, nessa fase, a criança, normalmente, faz a transcrição fonética da fala, pois acredita que a fala seja equivalente fiel da escrita.

Dessa forma, é importante que o alfabetizador respeite essas três fases por que passam as crianças. Mas, cabe ressaltar que há pequenas diferenças entre essas fases em função do método de alfabetização adotado.

Nas escolas brasileiras, historicamente, as salas de alfabetização têm sido “laboratórios” de experiências metodológicas. Nossos sistemas de ensino,

movidos por modismos, muitas vezes forçaram professores a adotar materiais e métodos que eles não dominavam, gerando distorções ao longo do processo. Vejamos, portanto, algo sobre os principais métodos de alfabetização, para compreender a dimensão desse problema.

4. A Questão dos Métodos em Alfabetização.

A construção do conhecimento sobre a língua escrita é um processo ativo. A criança deve ser considerada sujeito do processo de alfabetização, mas, isto não quer dizer que ela aprenda sozinha.

Diversos autores, especialmente Ferreiro (1993), demonstraram que as crianças já entram na escola com algumas hipóteses sobre leitura e escrita. Isso, porém, não implica que a criança lide com informações “automáticas” as quais farão com que ela leia e escreva, sem uma orientação adequada. Há todo um processamento dessas informações, porque, como percebemos, a criança procura sentido naquilo que lhe dizem e tentam ensinar-lhe.

Se o alfabetizador entende como funcionam os mecanismos complexos que envolvem a leitura e a escrita, o processo de alfabetização se tornará uma tarefa menos árdua. Por isso, não se recomenda trabalhar só com descobertas produzidas pelo acaso. É necessário planejar o trabalho para criar e estimular situações, condições adequadas que propiciem ao alfabetizando a realização de descobertas.

Todo esse planejamento demanda vasto conhecimento linguístico e didático-pedagógico. Esta é uma das principais razões para que o alfabetizador não seja “qualquer” professor, mas um profissional especialmente formado para essa finalidade, em um curso específico que faz enorme falta no Brasil: “curso de licenciatura plena em alfabetização”.

Mas, retomando a questão dos métodos, veremos a seguir, algumas concepções existentes, pois diferentes concepções do processo de alfabetização podem levar ao uso de variados métodos.

Se a alfabetização for considerada como uma associação mecânica de sons e letras, a ênfase do professor recairá no treino das percepções auditiva e visual e das habilidades motoras. É o que acontece nos métodos do tipo ABC, silábico e fônico, os mais comuns nas cartilhas brasileiras.

É certo que algumas cartilhas tentam levar os alunos à descoberta da estrutura da língua escrita, todavia, infelizmente, nelas quase não há preocupação com o conteúdo veiculado, muitas vezes ridículo até para as crianças. Dessa forma, a escrita é introduzida de modo artificial, com frases soltas, sem sentido algum para quem as lê, servindo, apenas, como exercícios de adestramento alfabético. Isso distancia a linguagem da escola da linguagem da criança. Além disso, muitas vezes os textos são antigos, com palavras desconhecidas ou mesmo fora de uso. A sincronia linguística do aluno se perde no processo e este se torna, na escola, quase que um falante de língua estrangeira. Por isso, não se forma um bom leitor/escritor, mas, quando muito; um decifrador de sinais impressos.

Considerando a escrita como uma tecnologia vinculada às atividades cognitivas, inclusive a linguagem, da própria criança, ela terá oportunidade de interagir com a escola no processo de ensino e conviver com a leitura/escrita para chegar à “compreensão” de sua estrutura. Nesta concepção, a língua não é entendida, meramente, como uma simples atividade de transcrição de sons da fala, mas, como um meio, forma, lugar de interação entre os seres humanos. Assim, a ênfase recairá na compreensão da leitura e não mais na decodificação de sinais. Aqui, aparecem métodos de alfabetização ativa - e interativa - que permitem ao aluno colocar à prova suas concepções de escrita em material da vida cotidiana e em função de sua própria linguagem. A alfabetização se dá num processo com níveis elevados de consciência e com grande foco na comunicação de conteúdos inteligentes e úteis.

Nesse processo interativo de alfabetização, reconhece-se que a criança, ao entrar na escola, já domina com muita propriedade a língua falada, interage com os adultos e ainda com outras crianças, entende o que lhe é dito e sabe se comunicar com eficiência. Nada disso pode ser esquecido ao longo da alfabetização. Pelo contrário, torna-se objeto de estudo sincrônico das linguagens da criança e pode-se, então, correlacionar toda essa experiência vivencial da criança com a língua escrita em ambiente escolar.

Cabe notar que toda esta competência no uso da língua falada, demonstrada pela criança não lhe foi “ensinada” por ninguém, mas, a aprendizagem ocorreu, porque, a criança esteve exposta à linguagem. Logo,

cabe aqui concordar com Possenti (1996), quando ele diz que só se aprende a ler lendo, e a escrever escrevendo. Em outras palavras, a escola pode e deve expor a criança de forma sistemática e ativa à escrita e à leitura dos materiais cotidianos, para que isso facilite seu aprendizado conceitual dessas duas tecnologias.

5. Sobre o Método Paulo Freire de Alfabetização.

Paulo Freire não criou um método de alfabetização para crianças. Sua preocupação era o enorme contingente de analfabetos adultos do Brasil e a necessidade de alfabetizá-los para garantir um mínimo de igualdade social. Mas, a pergunta que colocamos agora diante do leitor é: por que razão os princípios basilares do método de alfabetização de Paulo Freire não poderiam ser utilizados com crianças? Tal pergunta merece maior detimento.

Em 1958, o internacionalmente conhecido educador brasileiro, participou do Segundo Congresso em Educação de Adultos em Pernambuco e mostrou o ciclo da miséria gerado pelo analfabetismo no Brasil. Ele defendeu meios audiovisuais para alfabetização de adultos, ou seja, palavras e imagens deveriam estar juntas, de “mãos dadas”, porque, a seu ver se reforçavam mutuamente, uma vez que este processo deveria partir do educando.

Sua primeira experiência com alfabetização de adultos se iniciou no Centro Dona Olegarina, Movimento de Educação Popular de Pernambuco. Freire começou seu trabalho com 5 adultos analfabetos e os alfabetizou em, aproximadamente, 30 horas, utilizando método próprio. Pesquisando o universo vocabular dos alunos, escolhia as palavras chamadas de “palavras geradoras” as quais originavam grandes debates. Dessa forma, organizava-as de acordo com temas que interessavam aos alunos, ou melhor, temas que estavam sobremaneira, intrinsecamente, ligados à realidade de seus alunos.

Desse modo, as palavras se casavam com as imagens e desse “enlace” surgiam novas palavras subdivididas em sílabas, que ao serem reorganizadas, originavam outras palavras, ou seja, uma palavra “puxava” a outra.

Dessa maneira, Freire, na época, causou um grande impacto, uma verdadeira revolução no que tange à alfabetização de adultos, pois estes, antes, eram alfabetizados – ou, pelo menos, essa era a tentativa – utilizando-se os mesmos procedimentos didático-pedagógicos utilizados com crianças.

O método de Freire partia do princípio de que havia uma relação intrínseca entre cultura e o vocabulário dos educandos, e que, por isso, o processo de alfabetização deveria evidenciar a realidade imanente com as “palavras geradoras” nos debates por ele promovidos.

Com base nisso, Freire afirmava que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra”, deixando claro que a realidade vivida é o alicerce, a base da construção do conhecimento, devendo-se respeitar o educando, pela sua cultura, seus anseios, desejos, sonhos e não o transformando em um simples depositário da cultura dominante.

Ao longo de sua carreira de educador, Freire defendeu que, quando os homens se descobrem produtores coletivos de cultura, eles são percebidos como sujeitos do processo de ensino-aprendizagem, vendo-se, enfim, como atores e não como meros objetos de aprendizagem. É a partir da leitura de mundo de cada aluno, através de trocas dialógicas, que os alunos se descobrem e, se descobrindo, desvelam o mundo. Desvelando o mundo; constroem novos conhecimentos acerca da leitura, da escrita e do cálculo. Finalmente, desse modo, a partir do senso comum, se chega (respeitando-se cada ser humano como sujeito do seu próprio conhecimento) ao conhecimento científico.

A educação, segundo Freire (1988), deve antes libertar o oprimido do opressor, ou seja, capacitar o sujeito para a percepção das relações opressivas impostas pelos homens, transformando estes sujeitos, para que, assim, possam também transformar o mundo.

Diante do exposto, retomemos a pergunta feita no início deste subtítulo: por que razão as ideias de freire concernentes à alfabetização não podem ser aplicadas a crianças? Cremos que não haja qualquer razão plausível que justifique o “não podem”. Acreditamos que as crianças também podem ser alfabetizadas compreendendo questões de suas realidades, refletindo sobre temas importantes para suas vidas e relacionando sua própria existência, por meio de palavras-chaves, objetos de escrita, ao trabalho escolar.

Teríamos, nesse caso, um processo de alfabetização infantil que levaria em conta a realidade de cada comunidade, a individualidade das crianças e suas necessidades compreensivas do mundo. Ao invés de “Vovô viu a uva”, as

crianças poderiam ser alfabetizadas a partir de temas expressos em palavras geradoras como respeito, paz, solidariedade, amor, alimento, segurança, lei, preconceito, exploração, entre tantos outros, que demandariam debates escolares maduros e, conseqüentemente ajudariam as crianças em seu amadurecimento como cidadãos completos.

É óbvio que isso deveria ser feito segundo os níveis de maturidade das crianças e com base em profundo conhecimento didático-pedagógico. Mas, certamente, o poderia ser, com enorme ganho em relação aos métodos tradicionais e às velhas cartilhas de sempre.

6. A Pedagogia da Esperança de Paulo Freire.

Para Freire (1998), a Educação como qualquer outro ato, é uma prática política, porque, toda prática pedagógica é também política. Sendo assim, aos educadores caberia construir uma prática pedagógica em conjunto com os seus alunos, tendo em vista o horizonte político-social que os cerca. Em um processo tal, os professores se tornam profissionais de uma pedagogia política, ou seja, agentes políticos e sociais da Pedagogia da Esperança.

Essa pedagogia tem como principal mérito o respeito da linguagem, da cultura e da história dos educandos, levando-os a refletir criticamente. Nessa direção, os conteúdos jamais poderão se desvincular da realidade dos educandos, ou melhor, da realidade de suas vidas.

Tanto quanto Freinet (1996), Freire cultiva a vinculação entre a escola e a vida, respeitando o educando como sujeito de sua própria. Aplicadas na educação infantil, as ideias de Freire tornam a educação muito mais densa e útil, pois estabelecem uma relação evidente para a criança de que a função da educação é fazê-la compreender seu mundo e ser capaz de agir dentro dele de modo crítico, maduro, pleno.

Por ora, guardemos as ideias de Freire e sua relação com os processos de Alfabetização. Passemos, portanto, à visão científica da linguagem.

7. Concepções de Linguagem e a Alfabetização.

Segundo Kock (1997, p.9) há três concepções básicas de linguagem no decorrer da História da humanidade:

- a. “como representação (“espelho”) do mundo e do pensamento;”

b. “como instrumento(“ferramenta”) de comunicação;”

c. “como forma (“lugar”) de ação ou interação.”

Ferrarezi (2010), defende que não é possível isolar nenhuma dessas três concepções se queremos dar conta minimamente do que seja uma língua natural. O autor defende que uma língua natural é um “sistema socializado e culturalmente determinado de representação de mundos e seus eventos”, concepção que abarca as três acima e acrescenta alguns ganhos importantes. Assim, segundo Ferrarezi, devemos respeitar todas as dimensões de uma língua natural, frisando que ela não é apenas um espelho do pensamento, mas também o espelha; não é apenas instrumento, mas também serve de instrumento, não é apenas lugar de interação, mas também é nela e por ela que os falantes interagem. Além disso, Ferrarezi acrescenta as dimensões de cultura, criatividade e representação.

Dentre as concepções acima mencionadas, podemos ver que a quarta é a que mais nos interessa para este trabalho porque, sendo ela aceita pelo alfabetizador, determinaria que o ato de alfabetizar abrange cultura e pensamento, instrumentalização, interação, em estreita relação com as ideias de Freire (1998). Assim, alfabetizar seria não só um ato puramente voltado ao ensino-aprendizado da leitura e da escrita, mas também um ato político-social.

8. Considerações Finais

Como vimos, o processo de alfabetização demanda escolhas da parte do alfabetizador. Ele deve decidir qual será sua perspectiva de abordagem da língua, mas também deve determinar de que forma essa perspectiva definirá a escolha do método de alfabetização.

Escolhido o método, o alfabetizador precisa definir sua postura diante da realidade do aluno, inclusive a realidade linguística e, ao que parece, isso se baseia na própria concepção que o alfabetizador tem do que seja uma língua natural e como ela funciona.

Todo esse conhecimento não é hoje repassado, a contento, em nenhum curso de formação de professores. A infindável lista de conhecimentos necessários para uma alfabetização libertadora e conscientizadora não é abrangida em nenhum dos cursos superiores de forma suficiente. Por essa razão cremos que é hora passada de o Brasil implementar uma política

institucionalizada de alfabetização que abranja desde a formação dos alfabetizadores até a seleção de profissionais especializados, com remuneração adequada para o exercício dessa que é a mais importante fase da educação de qualquer pessoa.

Referências Bibliográficas

COLLINS, J & MICHAELS, S. A fala e a Escrita: estratégias de discurso e aquisição da alfabetização. In: COOK-GUMPERZ, J. (Org.). **A construção social da alfabetização**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

FERRAREZI Jr., C. **Introdução à Semântica de Contextos e Cenários: de la langue á l avie**. São Paulo: Mercado de Letras, 2010.

FERREIRO, Emilia. **Reflexões sobre a Alfabetização**. São Paulo: Cortez. (Coleção Questões da Nossa Época), 1993.

FREINET. Célestin. **Pedagogia do Bom Senso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade e outros escritos**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Educação e mudança**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

KEHDI, Valter. **Morfemas do Português**. 6ed. São Paulo: Ática, 2000.

KLEIMAN, A. B. **Os significados do letramento**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

KOCK, Ingedore G. Villaça. **A Inter-ação pela linguagem**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

POSSENTI, Sírio. **Por Que (Não) Ensinar Gramática na Escola**. Campinas: Mercado de Letras – ALB, 1996.

RAMANZINI, Haroldo. **Introdução à Lingüística Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SIGNORINI, I. **Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

**ENIGMA EM TIZANGARA:
O FANTÁSTICO EM O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO**

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos

1.Introdução

Utilizando uma linguagem que se aproxima do fantástico e fazendo uma literatura de cunho engajado histórica e socialmente, o moçambicano Mia Couto representa em *O último voo do flamingo* (2000)¹, a dor, a miséria e as consequências traumáticas da guerra civil ou Guerra dos dezesseis anos que se seguiu a anticolonial. Em suas narrativas, sempre há um mapeamento dos obstáculos a serem enfrentados no processo de construção do país, levando em conta que existe um conflito peculiar à multifacetada herança colonial, assim como o confronto entre os valores modernos e os dos antepassados.

A presença de elementos que se aproximam do fantástico, que na ficção de Mia Couto atuam como fortes expressões das tradições acentuam também uma marcante resistência à opressão sofrida pela população moçambicana, cujo país é um dos mais pobres do mundo. Para isso, o escritor parte do discurso literário em Língua Portuguesa, em que se mesclam a linguagem coloquial e a cultura nativa. Evita tratar os problemas sociais de seu país de modo panfletário, prefere utilizar o lirismo narrativo que o fazer literário lhe concede para representar seus personagens, com enredos em que a ironia, a tradição e os questionamentos são a tônica.

Segundo Enilce A. Rocha (2006), a colonização portuguesa, tal como as demais européias, com o fito de defender seus interesses econômicos e para impor sua ideologia e sua cultura, fizeram tudo para minar a pluralidade cultural a fim de “impedir a construção de qualquer manifestação nacional e tornar possível a simples idéia ou sonho de uma nação moçambicana (...) [tornando desse modo] as culturas africanas (...) inferiorizadas, negadas (...)” (ROCHA: 2006, p. 46)

²Ano da primeira edição da obra em Portugal.

2. Medo e perplexidade em Tizangara

Em *O último voo do flamingo*, o leitor é direcionado a um lugar fictício, a vila de Tizangara, envolvido por uma atmosfera de mistério e de medo. Na primeira cena do romance, deparamo-nos com um fato que suscita o riso e, ao mesmo tempo, apresenta-se como insólito. Corpos de soldados das forças de paz explodem misteriosamente e os habitantes da vila encontram “pedaços” de cadáveres e o mais inusitado: um pênis decepado. Ironicamente todos querem descobrir quem é o “dono” daquele sexo separado ou avulso. “Em Tizangara, só os fatos são sobrenaturais” (COUTO: 2008, p. 15)

Ana Deusqueira, uma das prostitutas da cidade, é convocada para reconhecer de quem era aquele sexo decepado pois “ela era (...) a mais competente conhecedora de machos locais.”² (p.26)

A narrativa, por meio de ironia e da exposição de uma situação ridícula, desperta o leitor para a desfaçatez reinante naquele lugar: uma sociedade onde imperam a corrupção e a desigualdade. As autoridades são representadas como figuras burlescas e autoritárias, em especial, o administrador Estevão Jonas _ personagem que também aparece em *Terra sonâmbula* (1992), primeiro romance do autor _ e sua esposa Ermelinda, a “administratriz”, mulher arrogante e orgulhosa que vive a exibir-se com suas jóias de ouro, diante da miséria do povo do lugar.

Quando voltara da guerra anti-colonial, Estêvão Jonas era visto como um deus. Proclamara que o país seria grande com a independência. Entretanto, ao assumir o poder em Tizangara, “(...) Estêvão Jonas deixara de sonhar em grandes futuros. Morrera o quê dentro dele? (...) sua vida esqueceu-se de sua palavra. O hoje comeu o ontem.” (p. 161)

O italiano Massimo Risi, um oficial das Nações Unidas, é enviado para solucionar o mistério das explosões dos soldados, de quem só restaram os órgãos sexuais. Ana Deusqueira, numa atitude que nos remete às prostitutas da ficção de Jorge Amado (influência confessa de Mia Couto, que admira profundamente a Literatura Brasileira), _ lembremos aqui a personagem Teresa Batista e outras meretrizes que ajudaram a população de uma cidade,

² A partir dessa citação, só indicaremos o número da página do romance, visto que utilizamos a seguinte edição, COUTO, Mia. *O último vôo do flamingo*, São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

acometida por uma epidemia de varíola, fazendo assim o papel das autoridades sanitárias do lugar, que se omitiram com receio do contágio, o que sinaliza a consciência social dessas prostitutas e sua preocupação com os problemas do povo _ mostra indignação e revolta com o descaso da ONU e das autoridades presentes, perante a população de Moçambique. “Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (p. 32)

Através da fala da prostituta, a narrativa faz uma crítica contumaz à desconsideração que sofre o povo moçambicano pelos órgãos internacionais, como a ONU. A história é narrada pelo tradutor nomeado pelas autoridades de Tizangara para acompanhar o enviado das Nações Unidas. Este tradutor é um narrador-observador na narrativa e seu nome não é mencionado em nenhum momento. A missão principal de Massimo Risi não é apenas desvendar o mistério dos homens que explodiram, mas também e principalmente, revelar um enigma maior: a cultura moçambicana. Por isso, o trabalho do tradutor é fundamental para a permanência de Risi em Tizangara, pois poderá dar pistas ao italiano que possam facilitar a compreensão de valores tão diversos dos ocidentais. O italiano fala português, mas como estrangeiro é tomado pelo estranhamento diante de fatos tão insólitos que ocorrem naquela vila. “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é esse mundo daqui.” (p. 40) E mais adiante: “Sentiu-se só, com toda aquela África lhe pesando” (p. 100)

2. O fantástico em *O último voo do flamingo*

Para Bela Josef (2006), as representações da visão realista e da descrição objetiva do mundo declinam na literatura contemporânea. Há um afastamento da representação direta da realidade, direcionando-se a ficção para a criação de um mundo mágico e simbólico, uma metáfora do mundo real. “Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso.” (JOSEF: 2006, p. 181)

O fantástico em *O último voo do flamingo* possui uma conotação política, visto que é utilizado não só a fim de perenizar as tradições, mas, principalmente, para denunciar a situação de Moçambique e de todo o continente africano em relação ao resto do mundo.

O realismo fantástico se faz presente em várias páginas do romance. Inicialmente, na abertura da narrativa. “Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, (...) Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas, que é como se diz, no meio do nada?” (p. 30) De acordo com a fala de Zeca Andorinho, o feiticeiro, a “explicação” para as explosões dos soldados seria o uso de feitiços denominados “likaho”. “Fazia esse feitiço por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes. Inveja de suas riquezas, ostentadas só para fazer suas esposas tontarem. (...) castigo contra os olhares dos machos estrangeiros. “ (p. 146) Andorinho utilizava esse feitiço contra os “gafanhotos”, ou seja, os homens de capacete azul, os soldados da ONU.

A crítica mordaz ao governo de Moçambique e às Nações Unidas tem como seu principal fulcro a figura de Estêvão Jonas. No romance, esse personagem havia sido um guerrilheiro revolucionário da FRELIMO (Frente para a Libertação de Moçambique) que lutava com a população pela independência do país. Porém, quando Moçambique livrou-se das amarras do colonizador, e Estêvão assumiu a administração, só agiu em benefício próprio, enriquecendo rapidamente e deixando o povo à margem, na miséria. Essa parece ter sido a postura assumida pela FRELIMO, da qual o próprio Mia Couto fazia parte e a quem dirige abertamente suas críticas em seus romances e nas entrevistas que concede.

Retomando a questão do fantástico, de acordo com Todorov (2004), esse gênero envolve não somente a ocorrência de um fato estranho à realidade concreta, que suscita a hesitação do leitor e do herói; mas também num modo de percepção do mundo. A nosso ver, o romance de Mia Couto enquadra-se no fantástico-maravilhoso, termo cunhado pelo teórico francês de origem búlgara. “O fantástico-maravilhoso [está] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural (...) sugere-nos realmente a existência do sobrenatural” (TODOROV: 2004, p. 58)

Além do episódio dos soldados que explodem, há outros que merecem destaque, como Temporina, a “mulher escamosa”, que apresenta o rosto de

uma mulher idosa (pois fora castigada pelos espíritos) e o corpo de uma jovem sensual, cuja idade era indefinida. “(...) corpo (...) de moça polpuda e convidativa. (...) Pode uma velha com tamanha idade inspirar desejos num homem (...)?” (p.39)

A presença dessa mulher estranha, jovem e velha, não causa espanto aos habitantes de Tizangara, que a veem de modo natural, assim como encaram os outros fatos insólitos que acontecem no lugar como algo que faz parte de seu cotidiano. Apenas o italiano espanta-se com o que vê. “_Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.” (p.39)

Ainda referindo-nos à “mulher escamosa”, atentemos também para a sua tia Hortênsia. Já havia falecido, mas visitava a sobrinha e para isso, tomava a forma de um inseto. “Hortênsia, a falecida, (...) visitava a pensão em forma de louva-a-deus (...) iria visitar os vivos em outras formas.” (p. 62)

Isso posto, importa mencionar a relação dos vivos com os mortos no romance. É como se não houvesse uma fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Estes “convivem” com os vivos, o que faz parte da crença dos moçambicanos. O tradutor de Massimo Risi também reencontra a mãe. “Me virei: era minha mãe. (...) há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais, (...) ela surgia nas folhagens, envolta em seus panos escuros, seus habituais.” (p. 111)

A presença do elemento fantástico dá-se também com o pai do tradutor, o velho Sulplício, cujo nome já é um indicativo de todo o sofrimento pelo qual ele e também toda a população moçambicana passaram durante as duas guerras. Sulplício possuía uma singularidade. Já falara com o filho sobre o assunto, mas este não acreditara. Pôde crer apenas depois que presenciou a transformação do pai.

(...) eu o segui espiando, a espreitar a verdade de sua fantasia de pendurar o esqueleto. Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. (...) já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esperamorto, igual uma massa suspirosa (...) só os ossos da maxilas ele conservava. Para as falas, conforme (...) explicou. (p. 211)

3. O flamingo, ícone da esperança.

A história dos flamingos surge nesse cenário pós-guerra como um ícone de esperança. Certa vez o flamingo disse: “_ Hoje farei meu último voo!” (p. 113) Reuniu-se com os outros em assembleia e afirmou que havia dois céus e que queria ultrapassar o limite entre os dois. “Querida ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz (...) Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava (...) Nascia assim o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra” (pp. 114-115)

Para os pescadores, os flamingos eram os “salva-vidas”. Quando estavam perdidos em alto-mar, eram os sons emitidos pelos flamingos que lhes orientava a direção a seguir. “ Se confirmava, na vertência do caso, a vocação salvadora dos pássaros” (pp. 132-133)

Até mesmo o italiano Massimo Risi deixa-se enredar pelas trilhas da crença e da tradição africanas, em suas últimas palavras, no capítulo final, num diálogo com o seu tradutor. (Tradutor) “_ Que vamos fazer? (...) (Massimo) _ Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro” (p. 220)

No desfecho da narrativa, os deuses fazem o país desaparecer numa imensa cratera, pois os governantes não o amavam o suficiente, fazendo a população sofrer com a penúria, com a miséria e a corrupção.

(...) a nação desaparecera naquela infinita cratera. (...) Era esse o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos. Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governavam como hienas, pensando apenas em engordar rápido. (...) Faltava gente que amasse a terra. (...) Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, a espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. (p. 216)

4. Considerações finais

A narrativa de Mia Couto traz à tona um olhar questionador sobre a realidade de seu país, além de impregnar as páginas de *O último voo do flamingo* de um caráter mágico, aproximando sua ficção do realismo fantástico, ou do fantástico-maravilhoso, segundo a terminologia de Todorov.³ O escritor

3 Op. Cit.

moçambicano conduz para o universo da representação os contrastes entre dois mundos: o de Moçambique, país jovem do continente africano, ex-colônia de Portugal, e que sofre até hoje as marcas indeléveis das guerras pelas quais passou, aqui representado pelos habitantes da Vila de Tizangara; e de outro lado, o mundo europeu, elitizado, colonizador de vários países, aqui personificado pelo estrangeiro Massimo Risi,

(...) pois na realidade todo movimento de aproximação do Ocidente com a África tem sido mediado pela violência e no sentido da diluição de suas referências. Na forma de exploração desenfreada ou sob a máscara da cooperação, o continente (...) continua sendo vítima de políticas e acordos que só vêm afastando da situação de paz necessária a sua recuperação. (CHAVES: 2005, p. 247)

As páginas do autor moçambicano mostram-nos que aqueles que se empenharam para tornar Moçambique um país livre, tornaram-se depois, inimigos do povo. Mais uma vez, as palavras da prostituta Ana Deusqueira fazem emergir a dura realidade enfrentada pela população:

A desgraça é esta: só uns poucos aprenderam a lição da humanidade (...) Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A moral aqui é assim: enriquece sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. (pp. 178-179)

Ficção que utiliza em sua tessitura elementos do fantástico para preservar as tradições e em especial, como forma de resistência à toda imposição social, econômica e cultural sofrida pelos moçambicanos, não envereda pelos caminhos da panfletagem, mas sim, por uma veia mítica e pelas sendas da tradição oral, representando aqueles que “ainda ‘ousam’ ter esperança, não obstante estarem imersos em situações de barbárie, arbitrariedades e abuso de poder, [trazendo] uma escrita que potencializa o valor dos sonhos e o seu talento para converter e regenerar a vida (...)” (OLIVEIRA: 2008, p. 89)

Encerramos nossa reflexão com as palavras do escritor⁴ que crê firmemente na reconstrução de seu país e com os dizeres de Zeca Andorinho, o feiticeiro de Tizangara, respectivamente.

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses dois mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal (...) sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e que posso (...) (pp. 224-225)

O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no maio de nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós. (p.154)

Referências Bibliográficas

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JOSEF, Bela. O fantástico e o misterioso. In: JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A; Eduel, 2006, pp. 180-190.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão S. *Ensinar a sonhar: o insólito nas páginas fantásticas de Terra sonâmbula, de Mia Couto*. In: **Anais das comunicações livres do IV Painel** "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional": Tensões entre o sólito e o insólito. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. Disponível em www.dialogarts.uerj.br/avulsos/comunicacoes_livres_IV_painel.pdf.

ROCHA, Enilce Albergaria. A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós-independência em Moçambique na escrita de Mia Couto. In: **Vozes (além) da África**. Inacio G. Delgado [et al.]. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁴ Mia Couto proferiu estas palavras por ocasião da entrega do Prêmio Mário Antônio, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001. Este discurso vem anexado ao livro *O último voo do flamingo*, no Brasil, na edição utilizada por nós.

UMA LEITURA DE CONTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS SOB O SIGNO DA TRANSCULTURAÇÃO

SÁ, Luiz Fernando Ferreira¹

Início o presente artigo citando Arguedas: “La novela, el cuento y la poesía mostraban um índio sustancialmente distinto del verdadero y no solo al índio sino todo el universo humano y geográfico de los Andes.” (1957, p. 33) Em outro momento, Arguedas repete a sua posição de maneira categórica:

Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de Juez en asuntos penales y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos ... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: ‘No yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, y yo lo he sufrido’ y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama Agua. (1969, p. 40-41)

Mostrar a verdade Andina e corrigir a forma como os escritores representaram um índio desfigurado são declarações de boa intenção como nos alerta Mario Vargas Llosa em seu artigo “Jose Maria Arguedas, Entre Sapos e Halcones”. Llosa continua: “sua obra [a obra arguediana], na medida em que é literatura, constitui uma negação radical do mundo que a inspira: uma hermosa mentira”. (1978, p. 93) No caso de Arguedas, parece-nos, sua visão de mundo e sua mentira foram muito persuasivas e se impuseram como verdade artística; ao mesmo tempo aquém e além da literatura.

Em artigo de 2001 intitulado, “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, Ángel Rama destaca a capacidade elástica que a literatura teria de incorporar diferentes línguas, visões de mundo e objetos. Voltando a Rama, Marcos Natali (2005), em artigo intitulado “José María

¹ Professor Adjunto de Literaturas de Expressão Inglesa e Literatura Comparada na FALE/UFMG. Texto apresentado, de forma resumida, no Coloquio Internacional: A herança de Arguedas aos 40 anos de sua ausência, em junho de 2010, na FALE/UFMG.

Arguedas aquém da literatura”, lista o que ele pensa ser os elementos básicos da escrita arguediana:

Se não faltam vozes dispostas a fazer a tradução de diferentes práticas discursivas a uma definição universalista de literatura, inclusive em nome dos subalternos, a voz solitária de Arguedas parece insistir no direito a não fazer literatura, no direito a não ser imediatamente reduzido à ficção, no direito a não ter que escolher entre fato e fetiche, literatura e história. (p. 127)

Na linha do pensamento de Rama e de Natali sobre a ficção de Arguedas, o presente artigo passará em revista os seguintes contos: “El Barranco”, “Orovilda”, “La Muerte de Los Arancos”, “Hijo Solo”, “El Forastero” e “Agua.”

Começamos, então, a considerar as modificações profundas da realidade e os desacatos subjetivos que Arguedas engendrou em relação a seu mundo no conto “Agua” (1958). O narrador desse conto é o menino Ernesto, um personagem que nos remete a uma agonística integração entre índios e brancos ou entre uma visão de mundo ingênua negociando com as necessidades e costumes dos trabalhadores rurais andinos. O conto trata da divisão das águas de uma lagoa pertencente à comunidade de San Juan e do rancho Ventanilla. Braulio Félix, administrador regional ou “varayok” da região de San Juan, é o encarregado de supervisionar tal operação. Os índios, por um lado, temem o poder de Braulio, mas são incitados à luta pelo músico Pantaléon. Pantaléon morre ao enfrentar Braulio, e Ernesto, o narrador menino, ataca Braulio com uma corneta matando-o. O cacique da tribo ordena a morte de Ernesto, mas o menino foge e refugia-se na comunidade de Utek Pampa, comunidade de índios livres e proprietários de terra que vive de acordo com suas próprias leis.

Mas o que há de transculturação na narrativa acima? Podemos responder a pergunta com a ajuda de Marcos Natali (2005): a transculturação literária tem a ver com a construção de pontes indispensáveis para o resgate de culturas regionais, serve para a busca de soluções artísticas que não sejam contraditórias com a herança que devem transmitir, restaura a visão regional e instaura-a, de forma bem-sucedida, no sistema global. No conto “Agua”, a ponte indispensável para o resgate ou manutenção da cultura indígena local encontra-se na descrição de comunidades indígenas submissas, no relato da

prepotência branca ou “misti”, na narrativa de desacordo e na posterior fuga do menino narrador em direção a uma comunidade indígena independente. A rebelião, por assim dizer, transmite uma herança ou possui um substrato ecológico, qual seja: o elemento líquido ou água da lagoa não se vende, pois o respeito e uso racional, ou comunal, da natureza, devem prevalecer.

Outro exemplo de transculturação ou hibridismo cultural na obra de Arguedas emerge no conto “El Forastero” (1972). O foco do enredo aí se resume a um homem sem nome que chega a uma estação de uma cidade guatemalteca sem destino/desígnio preciso e se depara com os signos de identidade (o que exatamente na estação se daria a ver como especificidade do povo que habita aquele local) e simultaneamente, com os signos de outridade (o que exatamente na estação se daria a ver como diferença a partir da visão do forasteiro). As semelhanças e as diferenças são narradas no mesmo espaço onde viventes excluídos habitam: “Percibió la gran semejanza de esos hombres recostados en el suelo, con los pies desnudos, y la musical estación de su pueblo lejanísimo, donde muchos dormían en iguales posturas, mientras (otros) tocaban quenás y charangos”. (ARGUEDAS: 1972, p. 79-80) O sentimento de pertencimento aí se dá por meio da constatação de que o forasteiro do conto e o povo local são seres excluídos ou subalternos na sociedade guatemalteca, ao mesmo tempo em que são estrangeiros ou seres diferentes na sua condição de indígenas peruanos.

A viagem narrativa desse conto ocorre quando narrador e leitor descobrem que o pertencimento será escrito como não-pertencimento e que a suposta identidade se constituirá via alteridade (de início, feminina): “--!Estás ‘bolo’, papacito! ¡Más que yo!” E María vê nele uma forma de alteridade: “--?No sabes? No pareces mexicano, ni panameño, ni de Nicaragua... A esos los conozco en seguida. ¿De dónde? –Soy del Perú.” (ARGUEDAS: 1972, p. 80) Daí em diante o forasteiro acompanha a prostituta de (codi)nome María em visita a seu filho. A essa família “bastarda” se juntam outros componentes de alteridade e hibridização: uma mulher indígena guatemalteca (prostituta separada de seu filho em razão de seu trabalho e separada da cultura indígena em razão da cultura “global” que lá se instala); o filho indígena guatemalteco (menino inocente, separado de sua mãe); um homem indígena peruano

(separado de sua terra e de sua vida autóctone pela cultura “criolla”); um velho negro afroamericano (separado de sua origem e também de sua vida autóctone pelos condicionamentos históricos e pelo homem branco).

O conto termina em chave poética e com uma pergunta retórica impossível de ser respondida, senão simbolicamente e apontando (como um índice) em direção a outra estranheza ou alteridade: “-- ? De dónde me dijo que era? Sólo recordaba un nombre, como indicio; la extraña palabra cóndor.” (ARGUEDAS: 1972, p. 89) Há, aí, uma tensão telúrica entre o forasteiro e o seu espaço de vivência, entre a possibilidade de vivência autóctone ou social e o seu local de cultura, entre sujeito híbrido e concepção mística, eco-lógica, desse mundo desterritorializado. Em suma, “El Forastero” se inscreve no contexto de migração e se insinua (de forma autobiográfica?) na obra de José María Arguedas não como um texto/sujeito aculturado, mas sim como um texto/sujeito transculturado.

É nesse processo quando culturas se chocam como resultado da presença do migrante, do sujeito híbrido ou desterritorializado, que se abrem portas para a transculturação; o espaço recuperado é também a história recuperada. Como nos adverte Fernando Ortiz (1983), pesquisador cubano, devemos estar atentos ao processo transitivo das culturas. Ortiz nos ensina que “transculturação” não definiria apenas o ato de adquirir uma cultura como era subentendido pelo termo “aculturação”, senão que, além da perda (“desaculturação”), poderia haver a criação de uma nova cultura, o que seria denominado “neoculturação”. Podemos acentuar que diante da transculturação, processo pelo qual a cultura do dominado se faz presente com a do dominador, outros temas se interligam dando suporte também para a representação do resgate cultural. Quando na narrativa, a trama desenvolve situações onde o personagem, ao estar preso a uma recordação, se volta ao passado e vem ao presente trazendo à tona seus desejos, o resgate cultural tende a se concretizar via alegrias, saudades e decepções. Não seria esta a organização estrutural do conto “Hijo Solo”?

Sim, “Hijo Solo” (1972) é a história de Singu, o pequeno servente numa fazenda de nome “Lucas Huayk’o”, que deseja manter e cuidar de um cachorro errante: “Singu buscaba un nombre. Recordaba febrilmente nombres de perros.

--! Hijo Solo! – le dijo cariñosamente --.” (ARGUEDAS: 1972, p. 62) No entanto, Singu sabe que “Lucas Huayk’o” é um inferno odioso: “? Cómo, por qué mandato ‘Hijo Solo’ había llegado hasta ese infierno odioso? ?Por qué no se había ido, de frente, por el puente, y había escapado de Lucas Huayk’o?” (ARGUEDAS: 1972, p. 64) E o menino continua: “—Gringo! !Aquí sufriremos! Pero no será de hambre – le dijo--. Comida hay, harto.” (ARGUEDAS: 1972, p. 64) Por seu lado, “Hijo Solo” parecia compreender qual era a condição de seus donos: “? Sabía también que los doños de la hacienda, los que vivían en esta y en la outra banda se odiaban a muerte? ?Había oído las historias y rumores que corrían en los pueblos sobre los señores de ‘Lucas Huayk’o’?” (ARGUEDAS: 1972, p. 66) Os “mistis” desse conto, Don Adalberto e Don Angel, dois irmãos “caínes”, se enfrentam numa guerra sem trégua, uma maldição autodestrutiva ao invés de uma luta de interesses, onde a rivalidade se dá mais por monstruosidades, como arrasar colheitas, aniquilar animais e torturar quem quer que seja.

A estratégia escritural de Arguedas em “Hijo Solo” se evidencia quando um acontecimento simples, um encontro de dois excluídos ao acaso, dá início a um conjunto de transgressões monstruosas e violentas que podem ser lidas como um deslocamento de conteúdos, quais sejam: descrição de mundos antagônicos; ações sujeitas a uma ordem de motivações cerimoniais e culturais que estão enraizadas em tradições cujo veículo comunicacional é uma linguagem fragmentada, ocupada e por demais, tencionada; estruturas verbais “em trânsito” entre o espanhol e o Quéchua; expressões que manifestam claramente o entrecruzamento de uma oralidade quebrada, fragmentada interiormente, com a possibilidade de sua materialização na construção escritural arguediana. “Hijo Solo” parece ser o espaço onde todas essas tensões se dão a ver, onde o universo de sentido é uma luta pela representação, pela voz de todo um povo.

Seguindo o pensamento de Marcos Natali, teríamos o seguinte:

é verdade que boa parte da obra de Arguedas é de fato exatamente isto: a tentativa de inscrever o mundo andino em que o autor crescera, com sua língua, sua cultura e sua religiosidade, na forma da narrativa literária moderna... O que Rama escrevera sobre a transculturação de modo geral – que nela há uma busca da reconstrução daquilo que ele chama de “cosmovisão cultural” – certamente vale para o conto. Para o

crítico uruguaio, essas obras instalam-se na intra-realidade latino-americana, cumprem a ingente tarefa de abarcar elementos contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora. (2005, p. 120)

Então, que expansão e integração, ou que tipo de transculturação estaria subscrevendo o conto “La Muerte de Los Arancos” (1972)? Em outros termos, quais marginais seriam, na realidade fictícia de “La Muerte de Los Arancos”, o centro do mundo, o eixo de rotação em torno do qual nascem as histórias nas palavras de Vargas Llosa? O motivo que passa de conto em conto, estabelecendo um denominador comum, é a imagem de seres desterritorializados forçados a dar conta dos prejuízos sócio-econômicos e culturais causados pelo homem branco.

No conto “La Muerte de Los Arancos” será o sacristão Don Jáuregui quem precipita por um despenhadeiro o cavalo “tordillo”, pertencente a um “misti”, como esconjuro contra a peste. Uma leitura do conto através da chave da transculturação não estaria equivocada, já que o texto é, essencialmente, a transformação de uma cerimônia religiosa envolta de superstição e fragmentos lingüísticos em literatura. Vejamos o final do conto:

Don Jáuregui cantó en latín una especie de responso junto al ‘trono’ de la Virgen, luego se empinó y bajó el tapaojos, de la frente del tordillo, para cegarlos.
 --! Fuera! – grito -- ! Adiós calavera! !Peste! ...
 Vimos la sangre del caballo, cerca del trono de la Virgen, en el sitio en que se dio el primer golpe.
 -- !Don Eloy, don Eloy! !Ahí está tu caballo! !Ha matado a la peste! En su propia calavera. !Santos, santos, santos! !El alma del tordillo recibid! !Nuestra alma es, salvada! !Adiós millahuay, despidillahuay...! (!Decidme adiós! !Despididme...!).
 (ARGUEDAS: 1972, p. 56-57)

E completa novamente o menino narrador: “Con las manos juntas estuvo orando un rato, el cantor, en latín, en quechua y en castellano.” (ARGUEDAS: 1972, p. 57) A juventude do narrador não apaga a luz da razão humana e parece emprestar a ela (a razão) aspectos que apontam para um exercício bem sucedido de transculturação. Dentro do muro isolante da cultura opressora, o povo Quéchua, bastante arcaizado e se defendendo via dissimulação ou simulação de sincretismos de toda ordem, segue criando futuros, senão felizes,

ao menos “extraños” em sua pluralidade lingüística e em sua multiculturalidade à distância.

“Orovilda” (1972), outro conto de Arguedas, nos fala de uma cidadela divorciada do mundo adulto onde colegas de escola (nosso pequeno narrador novamente [“alumno del primer año, un recién llegado de los Andes” (ARGUEDAS: 1972, p. 16)], Salcedo, Wilster e Gómez) se relacionam ora pela via da desconfiança ora pela hostilidade aberta e franca. “Orovilda”, o conto, inicia em chave poética, de forma bastante “extraña” em sua religiosidade tangencial [“La víbora brota de una parte especial, negada, del polvo” (ARGUEDAS: 1972, p. 17)] e com o resumo do enredo escondido numa fábula:

El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido, más de alarma que de espanto, y otros chaucatos vuelan agitadamente hacia el sitio del descubrimiento, se posan cerca, miran el suelo con simulado espanto y llaman, saltando, alborotando. (ARGUEDAS: 1972, p. 15)

O eixo narrativo desse conto se dá também por meio de uma viagem; os meninos irão visitar uma lagoa encantada:

‘Orovilca’ significa en quechua ‘gusano sagrado.’ Es la laguna más lejana de la ciudad; está en el desierto, tras una barrera de dunas. Salcedo iba a bañarse a ‘Orovilca’ los días domingos por la tarde, en la primavera. Yo lo acompañé algunas veces. Ibamos por los caminos de chacra, porque entre la ciudad y ‘Orovilca’ no había carretera. (ARGUEDAS: 1972, p. 26)

No entanto, violência e morte fazem parte do conto e, como diz um dos personagens, “no debe(m) venir únicamente de mis entrañas, sino de alguna otra necesidad antigua”. (ARGUEDAS: 1972, p. 27) O final de “Orovilda” retoma a chave poética do início e conclui com um pássaro quase mítico que costuma habitar os fins-inícios-passados e indecidíveis futuros de Arguedas: “El mar, por el lado de ‘Orovilca’, es desierto, inútil; nadie quería buscar allí, donde solo los cóndores bajan a devorar piezas grandes. Los cóndores de la costa, vigilantes, casi familiares, despreciables.” (ARGUEDAS: 1972, p. 43-44) Esses elementos diversos parecem indicar a originalidade da narrativa arguediana e, curiosamente, apontam para uma intimidade implacável com tantas culturas formadoras, onde a morte não é término e desaparecimento, nem expressão da fatal finitude humana. Ao contrário, a morte é instância de

renovação e continuidade, de maneira também implacável, vinculada ao ritmo da vida cósmica. Há aí uma decomposição dos elementos desprezíveis que revela, de forma agitada e precisa, o local de des-cobrimento.

Último conto a ser aqui trabalhado, “El Barranco” (1972) narra o espanto e o desespero dos peões ao contar a Doña Grimalda que seu bezerro de nome Pringo caiu do barranco de K’ello-k’ello. Criatura “hermosa”, Pringo parece encarnar numa realidade encantada de criação, uma criação que se dá de forma bem humorada, onde a cultura de resistência no cenário Andino se faz visível não somente em relação à tragédia, violência e morte, mas também à comédia, rito e encenação teatral:

La vaquera lo bautizó con ese nombre desde el primer día. ‘El Pringo’, porque era blanco entero. El Mayordomo quería llamarlo ‘Misti’, porque era el más fino y el más grande de todas las crías de su edad. – Parece extranjero – decía. ... y la gente del pueblo lo llamaron ‘Pringo’. Es un nombre más cariñoso, más de indios, por eso quedó. (ARGUEDAS: 1972, p. 8-9)

A hibridização quase dicotômica de Pringo dá lugar à ritualização ou transculturação de seu corpo depois que o bezerro “cayó al barranco, rebotó varias veces entre los peñascos y llegó hasta el fondo del abismo.” (ARGUEDAS: 1972, p. 7-8) Animal humanizado ou homem animalizado, Pringo parece encarnar uma força “extraña” da natureza, um mo(vi)mento estrangeiro numa rima quase tosca; um gringo que precisa despencar de um barranco, rodopiar várias vezes, até finalmente morrer para injetar a realidade (Andina) com uma vida iluminada de novo, de diferença, de uma fração complexa.

Tensões semelhantes podem ser encontradas em textos de outros escritores identificados como exemplos de um hibridismo cultural exitoso. À guisa de conclusão e no intuito de estender os pontos aqui trabalhados, de forma tentativa e como um prolegômeno, uma mirada inicial e por isso cambiante e pouco sistemática, vale lembrar que Arguedas “no se quedaba solo.” Nossos olhos podem muito bem vislumbrar outros contos também “transculturadores”, outros contos e autores que também e tão bem relataram a complexa fração Andina. “Taita Dios Nos Señala El Camino” e “El Despenador” de Francisco Vegas Seminario e “Los Gallinazos Sin Plumas” e “Mar Afuera” de Julio Ramon Ribeyro servem de exemplos de uma mirada estrábica, de ânimos exaltados, de uma fração complexa e de eixos de rotação indecidíveis no

espaço híbrido e no tempo fragmentado do Peru Andino, indígena, espanhol e “misti”, porque simultaneamente mistificado (como numa “hermosa” mentira) e mitificado (como num “extraño” mundo de sobre-naturais redensões).

Referencias Bibliográficas

ARGUEDAS, José María. Canciones quechuas. **Américas**. Washington: Unión Panamericana, Oct. 1957, n. 9. P. 33-34.

_____. Agua. In: Estuardo Núñez, **Los Mejores Cuentos Peruanos (Tomo II)**. Peru: Latinoamericana, 1958. P. 15-43.

_____. **Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa, 1965)**. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969. P. 40-41.

_____. El Forastero. In: José María Arguedas, **El Forastero y Otros Cuentos**. Uruguay: Sandino, 1972. P. 77-89.

_____. Hijo Solo. In: José María Arguedas, **El Forastero y Otros Cuentos**. Uruguay: Sandino, 1972. P. 59-76.

_____. La Muerte de Los Arancos. In: José María Arguedas, **El Forastero y Otros Cuentos**. Uruguay: Sandino, 1972. P. 45-58.

_____. Orovilda. In: José María Arguedas, **El Forastero y Otros Cuentos**. Uruguay: Sandino, 1972. P. 13-44.

_____. El Barranco. In: José María Arguedas, **El Forastero y Otros Cuentos**. Uruguay: Sandino, 1972. P. 5-12.

LLOSA, Mario Vargas. **José María Arguedas, Entre Sapos y Halcones**. Madri: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

NATALI, Marcos Piason. José María Arguedas **aquém da literatura**. **Estudios Avanzados**, v. 19, n. 55, São Paulo, Sept/Dec 2005. P. 117-128.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana , 1983.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latinoamericana. In: Ángel Rama, **literatura e cultura na América Latina**. São Paulo, EDUSP, 2001.

NAS FOLHAS DA CRÍTICA LITERÁRIA DOS ÚLTIMOS 40 ANOS

GIACON, Eliane Maria de Oliveira¹
RODRIGUES, Marlon Lea², I

1

Quando o assunto é crítica, no Brasil, é possível dizer, que a intenção de fazer uma crítica, que leve em conta de onde partiu a obra (momento sócio-histórico) só ganhou força depois da década de 1950. Visto que os críticos de até então focavam suas preocupações em analisar a obra literária sob o ponto de vista biográfico ou muitas vezes pelo critério de afinidade/rejeição entre o autor e o crítico. A crítica “ no século XIX e primeira metade do XX, parte de “julgamentos de valor explícitos, da década de 1950 para cá novos caminhos teóricos se abriram”(MALARD, 2007,p.120) a tendências teóricas, que visam mais o texto literário do que os fatores externos . Assim o final da década de 1950 e o início da década de 1960 pode ser considerado o marco da presença da crítica universitária praticada por nomes como Lêdo Ivo.

Nos anos pós-68, forma-se por assim dizer dois blocos: um com os críticos, que pertencem a Academia Brasileira de Letras e são professores universitários das Letras; e outro que são professores universitários, mas não pertencem a ABL. A professora Letícia Malard escreveu um ensaio para a ABL, no qual ela faz um estudo sobre os 100 anos da instituição situando em cada período críticos, cujos trabalhos foram relevantes. Para efeito de localização tomar-se-á o texto a partir do período que vai entre 1967-1977 e subsequente os outros de dez em dez anos até 2007.

O crítico da década de 1967-1977 é Eduardo Portella.[...]Portella foi o primeiro crítico que defendeu uma tese universitária sobre o assunto, intitulada “Crítica literária: método e ideologia”(1970)[...]para Portella a crítica ideológica se torna precária, da mesma forma que a crítica estruturalista – que despontava entre nós, importada da França –, a qual também não dá conta do caráter artístico da obra. Eduardo se bate por

¹ Professora de Literatura da UEMS-Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Doutoranda em Literatura pela UNESP (Assis/SP) - UEMS

² Marlon Leal Rodrigues (Doutor em Linguística UNICAMP - UEMS)

uma crítica que compreenda o objeto literário como uma totalidade, o que se torna possível através do rigor de um método. (MALARD, 2007p.123-124)

Num período histórico, cujas ideologias podem significar vida ou morte, a adoção da posição de Portella quanto ao esgotamento tanto da ideologia quanto do estruturalismo, por uma crítica centrada na totalidade do objeto literário, demonstra um ponto de fuga, que irá distanciar boa parte da crítica literária brasileira da sociedade e do tempo presentes.

A próxima década entre 1977-1987, encontra José Guilherme Merquior que responde pela ABL, cuja obra não se filia a nenhuma corrente (Psicanálise, Estruturalismo ou Marxismo). A que mais ele se aproxima é a Estilística, visto que entre as preferências do ensaísta está na lírica “seu gênero literário preferido em matéria de crítica – e a erudição, não raro utilizada como fim em si. Merquior insere no texto abundantes citações do objeto criticado, o que consideramos positivo na crítica de divulgação, para dar ao leitor uma idéia melhor da obra.”(p.125), o que caracterizará não só a sua forma de escrever como também a de muitos críticos dos próximos anos, cujos textos serão composto pela via da descrição do objeto literário, bem como a sua situação ante a história, a estética e a ideologia.

A abertura política de 1982, que se arrasta até o final dessa década, não só traz de volta os exilados e as discussões sobre identidade, como também aporta na ABL como o nome de Alfredo Bosi, que da mesma geração de Portella sustenta o ofício de crítico no esteio da Cultura, no tripé do “viés histórico, da perspectiva estética e da matriz ideológica.”(p.126). No trabalho de Bosi, entre 1987-1997, figuram as maiores transformações da Literatura Brasileira no tocante ao mercado editorial, a cultura de massa e a influência dos *medias* sobre a produção literária. É possível perceber que ele mantém uma “invejável competência de adequação entre forma e conteúdo (aliás, prefere designar o conteúdo de “evento””, (Idem). O que não o furtou de escrever a *História Concisa da Literatura Brasileira* publicada pela Cultrix, cujo formato deixa muito a desejar, pois não há um aprofundamento dos estudos literários, contudo até hoje o livro está além da trigésima edição, atendendo a um público (cursinhos e de cursos de formação de professores) como “livro de cabeceira”, sem que muitas vezes haja contato desses estudantes com outras

Histórias da Literatura Brasileira. Um livro, que atendeu ao mercado consumidor.

Para o período entre 1997-2007, Letícia Malard cita uma característica que une os três nomes de Antônio Carlos Secchin, Domício Proença Filho e Ivan Junqueira, pois “sendo bons poetas os três, transmigram a própria sensibilidade para a sensibilidade alheia ao captarem as luzes e as trevas do texto em processo de crítica. Assim, não é gratuito o fato de os três preferirem escrever sobre obras do gênero lírico[...] (p.127) corroborando para o que diz Flora Süssekind com a frase “ a vingança da crítica do rodapé”

Os críticos do rodapé seguiam os ensinamentos de Machado, cuja apreciação e sensibilidade estavam acima muitas vezes dos pressupostos teóricos, logo volta a figurar na crítica praticada pela ABL, uma dimensão crítica que alia o professor universitário a sensibilidade do artista. Prevalecendo mais a apreciação sob a batuta da sensibilidade do que o aprofundamento teórico exigido aos críticos da segunda metade do século XX.

2

A partir do final dos anos 80 e da década seguintes, a crítica literária, no Brasil, não só se restringe a Academia Brasileira de Letras, mas a muitos professores universitários, que com a retomada dos congressos, encontros, simpósios, jornadas literárias, eles passam a escrever textos críticos nos anais e revistas, que passam conter estudos de nomes como Regina Zilberman, Lúcia Helena, Tânia Pellegrini, Maria Eunice Moreira. Nessa esteira seguem alguns outros nomes como Renato Franco, Walnice Nogueira Galvão, Roberto Schwartz, Silviano Santiago e Flora Süssekind, sendo a última um caso excepcional, pois na década de 1990, nas primeiras horas, ele publica em jornais estudos críticos, que pontuam a literatura daquele período.

Um deles é “Escala e Ventriloquos” publicado no Suplemento “MAIS” da *Folha de São Paulo*, em 23/07/2000. O texto, a princípio, parecia um pouco difuso, pois as informações sobre a produção literária, não eram em tempo real, no sentido de que para analisar o formato de um determinado momento histórico cabia ao crítico acompanhar as publicações e resenhas, que eram escritas, em jornais e revistas, diferente de hoje, que com as pontas dos dedos, o pesquisador pode saber tudo ou quase tudo sobre as publicações e críticas

das obras literárias. Em 2000, quando Flora publica os seus estudos sobre a produção literária, daquele período, há a questão da proximidade, que dificulta o juízo de valor, que os leitores têm ao acompanhar as posições teóricas. Com o distanciamento e acesso mais fácil aos textos críticos publicados desde então, fica mais viável ao pesquisador verificar como Flora fez um inventário para separar os tipos de publicação literária e a escala de valor dada a cada uma delas.

As publicações dos críticos literários antes do período de 1968 a 1978 figuravam nos suplementos literários. No período subsequente os suplementos literários nos jornais de grande circulação desaparecem, voltando no final da década de 1980. Contudo é interessante notar, que mesmo os que permaneceram entre 1968 e 1978 como *O Galo do Paraná* e *Suplemento Literário de Minas Gerais*, trazem em seus textos impressos, discussões críticas não votadas para autores daquele momento, mas de releitura do cânone sob a perspectiva de teorias de direita, evitando tratar de nomes como Georg Lukács, Walter Benjamin, Adorno, entre outros, cujas teorias já tinham mais de 40 anos de existência. O que é possível verificar nesse período é a predominância de estudos de autores locais tanto do Paraná como de Minas, que aparentemente não tinham conotação política em suas obras, mas sim voltados para os experimentalismos sejam linguísticos ou literários. A não opção pelos estudos dos romances daquele período não se justifica pela pouca publicação, pois o romance foi um dos meios, que menos sofreu pressão da Ditadura de 1964.

Das revistas literárias, que iniciam no período citado, ou antes, e continuam até hoje foram selecionadas a *Revista de Letras* da Universidade Federal do Paraná, *Revista de Letras* da UNESP, *Letras de Hoje* da PUC do Rio Grande do Sul. A *Revista de Letras* da Universidade Federal do Paraná, talvez seja uma das mais antigas, cuja publicação inicia em 1953, sendo anual até a edição de número 44. A partir dessa publicação, ela passa a ser semestral. Nos números pesquisados nas décadas de 1970, 1980 e 1990, verificam-se duas tendências: ora de estudos que remontam a obras anteriores a 1964 que são analisadas entre as décadas de 1970 e 1980 ora há a presença de leituras de textos literários via semiótica, estilística. Ao final dos

anos 80 percebe-se que há a presença um pouco tímida da leitura historiográfica. Da década de 1990 em diante, a revista passa a ser um “regalo” para os olhos da modernidade, pois há a preferência por leituras mais contemporâneas, fixadas em nomes como Cristina Cesar, Paulo Leminsk, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Bojunga Nunes, Umberto Eco. Além dos nomes é interessante notar a versatilidade da revista. Um exemplo está na revista de número 46 de 1996, na qual há estudos de Literatura Infantil, Literatura e História, bem como outros voltados para a leitura do texto literário em busca de pressupostos da Linguística.

A fragmentação aparente da revista reflete uma ligação com o tempo presente da década de 1990, vindo à tona os descaminhos e a esfacelamento da sociedade brasileira. Além disso, é interessante notar no aumento dos artigos, que seguem a tendência de estudos de obras de escritores anteriores a 1964 , aparecendo os primeiros estudos sobre poesia de resistência em 1980 por Guacira Marcondes Machado intitulado “Uma Leitura de 26 poetas hoje”³, que inicia o artigo reportando a fala de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo*(1977):, o "estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira" (p.89). A posição da autora irá se contrapor a de Bosi, no sentido de que a tecnologia expande e não circunda o saber da humanidade, contudo ao longo do texto é possível perceber que há uma leitura do livro *26 poetas hoje* de Heloísa Buarque de Hollanda, que foi publicado em 1976. Se por um lado a ficção não recebeu a mesma atenção na década entre 1968 e 1978 pela crítica universitária, o mesmo não se pode dizer do verso, pois em 1976, nomes como Antônio Carlos Secchin, Francisco Alvin, Vera Pedrosa, Antônio Carlos de Brito , compõem um primeiro esboço da Poesia Marginal.

No texto de Guacira, há a tentativa da autora de vincular os poetas citados a tradição literária brasileira, a fim de amarrar certa continuidade. Para isso ela recorre a citar Octávio Paz e Antônio Candido como a jovens críticos, que foram forjados nos anos da Ditadura. Um deles é o crítico José Guilherme Merquior. A extensão desse estudo ocorre praticamente 20 edições posteriores, quando em 2000, a revista reúne nomes como Horácio Costa e

³ Publicado na Revista de Letras número 20 de 1980, (p.89-98)

Zélia Monteiro Bora, que em seus textos em parceria ou não com outros nomes pontuam uma leitura da poesia pós-64, embora não se fixem a rótulos políticos e sim a leitura teórica dos textos e de sua representação para a formação da literatura brasileira.

A revista *Letras de Hoje* da PUC do Rio Grande do Sul inicia sua publicação, em 1968, e percorre um trajeto semelhante às outras revistas, desenvolvendo ao longo do final da década de 1990 até o presente a opção por números temáticos ou por outros que são representantes de encontros literários, sendo que a última edição de 2008, é fruto dos estudos realizados no Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, que foi realizado em junho daquele ano .

A crítica universitária do final da década de 1980, que passa a ser praticada pelos anais das duas principais associações, que nascem nesse decênio: a ABRALIC, inicia como associação voltada para a Literatura Comparada em 1986, na cidade de Porto Alegre (RS) e a ANPOLL, como associação de professores da pós-graduação em Letras e Linguística no ano de 1984, em Brasília (DF). Próximas em questão de datas, as duas associações irão reunir pesquisadores, cujos artigos funcionarão como sinalizadores e articuladores das pesquisas na área, que espalhadas pelo Brasil, representam em parte um painel das tendências da crítica universitária.

3

Se por um lado alguns nomes pontuaram a crítica universitária ensaística dos últimos 30 anos, nesse mesmo ninho alguns trabalhos de fôlego como os livros de Tânia Pellegrini, os de Flora Sussekind e o de Walnice Nogueira Galvão, de certa forma deram conta de inventariar a crítica literária desse período, sem contudo amarrar os fios, visto que pelo caráter ensaístico desse modelo de crítica, há dois processos que ocorrem simultaneamente, pois o crítico universitário escreve por adendo ou por sobreposição. No primeiro caso, ele não retoma uma análise anterior, se dispondo a apontar falhas, dúvidas e certezas sobre suas posições, a fim de reestruturar as suas análises, pelo contrário, ele começa de onde parou; no segundo caso, alguns pontos são retomados, contudo apenas como mote para recomeçar um novo artigo. Ambos os casos têm a mesma origem: “a falta de leitura por parte dos pares”.

A princípio antes da *WEB*, havia o empecilho da distância geográfica; depois com a pressão dos órgãos de fomento pela publicação, no sentido de manter a produção do professor universitário, a figura do crítico ensaísta aparece muito mais nas revistas eletrônicas e nas publicações impressas. Logo é possível encontrar um inventário parcial sob as tendências contemporâneas da crítica brasileira e nas dissertações e teses, que orientadas por professores ensaístas e submetidas às bancas formadas por professores que tenham certa relação com o tema

Por esse prisma é justamente em duas produções de fôlego, que foi possível traçar em linhas mais ou menos retas um estudo sobre o romance e a imprensa pós 1968. Os textos selecionados são os seguintes: *O poder da imprensa na construção do escritor do Brasil contemporâneo* de Alexandre Pacheco⁴ e o segundo de José Reinaldo Nonnenmacher Hilário, sob o sugestivo título de *A maçã triangular e os romances nos anos 70: violência e resistência*.⁵ O que aproxima as produções citadas se refere ao *corpus*, que tanto numa quanto noutra, os escritores tomam como ponto de referência a produção mercadológica do livro e o seu reflexo na crítica. Não é sem tempo de lembrar o que diz Walnice Nogueira Galvão em relação à crítica literária do final da década de 1970 e do início de 1980:

A crítica literária definiu(enquanto o ensaio crítico em livro cresceu); os suplementos literários desapareceram em sua maioria; o press-release, que faz parte da máquina do mercado e não da esfera da literatura, transveste a informação sobre os livros. A fórmula segura de vender obriga escritores a se repetirem, a não se arriscar[...] repetindo fórmulas usadas, [...], pois o modelo social e cultural implantado pela ditadura, solidificou sob a pressão capitalista dos mass media. Dessa forma, o retorno à democracia, traz nesse período uma nostalgia sem utopia, o que desencadeará nas décadas seguintes no encurtamento da crítica, que cada vez mais se restringe aos ensaios.(1994,p.194)

Nesse processo os jornais passam a se distanciar da crítica “acadêmica, de um modo geral, devido às transformações que estavam ocorrendo nas respectivas funções dos jornais e dos jornalistas enquanto transmissores da cultura literária diante de uma sociedade de massas a partir dos anos de 1970

4 Tese de doutoramento em sociologia pela UNESP de Araraquara-SP, defendida em 2006

5 Dissertação de mestrado defendida na UFSC, no ano de 2004

e 1980(PACHECO, 2006, p.50). O que transforma a crítica em um produto mercadológico, pois é ela que vende o livro. O processo de substituição, se assim pode chamar do momento em que os jornalistas os “focas” que vinham de formação em Letras, Direito, Ciências Sociais, enfim acadêmicos e por notoriedade influenciam a escolha do leitor, pelo jornalista de formação universitária surge gradativamente, “sobretudo a partir dos anos de 1970, da figura do jornalista que passou a se apropriar das análises sobre a literatura e o autor literário, dentro das funções do chamado jornalista personalizado “(p.51-52). O jornalista de formação que irá substituir o literato, aquele herdeiro do *scholars*, cuja formação e especialidade estava sendo sobreposta por um novo tipo de crítico: o jornalista, que muitas vezes lia partes do livro ou era convencido pela editora a avaliar positivamente ou não uma determinada obra.

Assim, de acordo com Flora Sussekind não teria ocorrido somente uma tensão metodológica que arcou os anos de 1960 e 1970, a partir das influências dessas linhas, mas teria ocorrido também uma hesitação por parte da crítica universitária subsequente a Afrânio Coutinho e Antonio Candido relacionada à produção de textos, ora próximos do tratado, ora próximos do ensaísmo.(p.95)

que por sua natureza teórica, muitas vezes afastava o leitor comum. O resultado é que a crítica especializada, formada por professores universitários enfrentasse três tipos de problemas sérios a partir da década de 1970. Por um lado a indústria cultural, avançava sobre os meios de comunicação, selecionando o que o brasileiro deveria ler, ver e ouvir. Por outro o mercado editorial mais interessado em promover os livros do que vê-los analisados sob a lua de uma cultura literária, que no Brasil já se firmara. E por fim a crítica literária teve de enfrentar uma imprensa mais preocupada em impor a partir das influências da chamada indústria cultural, um modelo de leitura de obras realizada por jornalistas de formação. “que passaram a realizar análises superficiais, generalizadoras e a estarem empenhados na sensacionalização de determinados aspectos e de certos valores contidos nas obras literárias, bem como também realizarem a sensacionalização de seus autores”(p.98). Dessa forma a crítica universitária como já analisamos anteriormente transformou-se em uma crítica ensaística e migrou para as revistas universitárias onde permanece até hoje.

Um braço se assim, pode-se dizer, a partir do final da década de 1980 , cava , nas páginas internas dos jornais, um espaço, no qual a crítica universitária produz um tipo de texto híbrido entre o ensaio e a matéria jornalística em suplementos literários⁶, que ao longo da nossa pesquisa demonstraram a inexistência de análises que abordassem a obra de escritores como é o caso de João Ubaldo Ribeiro. Na maioria desses suplementos há uma ocorrência de estudos, que ora retomam escritores canônicos, ora apresentam teóricos como Derrida, Bakhtin, os formalistas russos, Walter Benjamim, Adorno, entre outros. A maioria dos suplementos não analisa obras de escritores contemporâneos às décadas de 1980 e 1990, exceto o caso de *O Galo*. O restante aprofunda-se até nas questões de estética das artes plásticas, menos em ler os escritores brasileiros.

O meio termo entre a crítica jornalística, voltada para a exploração de todos os aspectos relativos ao autor e a publicação da obra com títulos sensacionalistas, que pretendem atrair o leitor para comprar o livro, enquanto mercadoria, e a crítica universitária dos suplementos, que tenta ser uma “pérola” no meio do jornal, oferecendo ao leitor uma visão mais catedrática das artes, mas no entanto distanciada dos acontecimentos literários do presente, está na criação de duas revistas: a *Cult* e a *Bravo*, cujas matérias transitam entre a indústria cultural e os estudos acadêmicos. No primeiro caso abre-se espaço para a produção literária, fora do mercado editorial, em cujas páginas figuram poemas, contos, capítulos de livros de novos escritores ou outros, que não figuram na mídia. Não obstante, escritores laureados pela indústria cultural e pelo mercado editorial como João Ubaldo Ribeiro e Paulo Coelho têm suas obras analisadas e apresentadas ao público. Ao lado desses há dossiês sobre Machado de Assis, Borges, Adorno, Derrida. Vence nesse caso os *integrados*. No segundo caso, a revista é mais voltada para um público, que usufrui da alta cultura como festivais de teatro, exposição das artes visuais, feiras de livros e prêmios do cinema. A esse público é oferecida uma revista com matérias e visuais muito chamativos, sem, contudo serem extravagantes, o que agrada aos olhos dos menos versados. Logo a *Bravo* constituiu um *status* de alta

cultura para os que aspiram a estarem “bem” informados e representam mais um braço dos *mass media* para os apocalípticos.

Somente um texto tão rico como o de Pacheco, faria com que após lê-lo, as asas do estudo sobre a crítica pudessem pousar além das expectativas iniciais do texto, estendendo até pontos de contato ou não entre as duas críticas: a jornalística e a universitárias, bem como os pontos de distanciamento entre elas demarcados por um momento histórico, no qual a indústria editorial do livro, a indústria cinematográfica e a indústria fonográfica reinaram sobre o mercado, quando livros eram publicados aos milhões, filmes enchiam as bilheterias dos cinemas; discos, fitas e CDs orbitavam sobre as nossas cabeças. O declínio desse período iniciou com o final da década de 1980 e a de 1990, quando os filmes passaram a serem exibidos em vídeo-cassete e as fitas cassete podiam ser gravadas em aparelhos de som. Pronto, espalhou-se sobre a terra a “pirataria” para muitos e “genéricos” para outros, mas o resultado é o mesmo, pois aqui e ali filmes e músicas eram copiados e distribuídos. Um dique foi construído com os nomes de DVD e CD, que a princípio não eram violados e graváveis, mas em menos de cinco anos, eles passaram a ser o alvo das indústrias piratas, que em feiras e camelôs vendem entretenimento a preços irrisórios. Além disso, o computador, que não era um item doméstico, nos primeiros 8 anos do século XXI passou a sê-lo. Junto a ele, os *notebooks*, os *palmtops*, os celulares, os MPs multiplicados em dois anos de 3 até o 10, hoje são celular, gravador, câmera de vídeo e fotográfica, televisão, computadores e DVD. Os filmes, músicas e canais de TV podem ser acessados e baixados. Assim como é possível fazer compras em qualquer lugar do mundo sem sair de onde a pessoas estiver.

4

E quanto ao livro? Esse anda com os dias contados, ainda não ocorreu, porque o público consumidor de livros, ainda tem aquele mesmo apego ao objeto livro, ao papel impresso, mas essa geração arraigada, aos poucos está descobrindo a *WEB* e com ela um recurso, que os atrai muito mais que o livro, o *zoom*. Isso mesmo aquele recurso que multiplica o tamanho das letras em muitas vezes e faz com que a geração dos “cansados das vistas” possa ler com mais facilidade. Outro fator também consiste na questão do protecionismo

da produção intelectual, que evita ao máximo o plágio, visto que o texto não circula como a música, que um escreve, outro coloca as notas musicais e muitos e muitos outros gravam.

No livro seja ele em prosa, verso, ensaio ou teórico, há a presença do autor, mas mesmo dessa forma nada está impedindo, que livros sejam digitalizados na íntegra com autorização das editoras ou não. Um dos métodos utilizados para burlar são os *blogs*, que por sua natureza de rizoma, onde não é possível o acesso a não ser que se adentre um a um, para encontrar um sistema, no qual boa parte dos livros estão digitalizados..Os métodos para burlar os mecanismos de proteção estão cada vez mais sofisticados com programas, que transformam qualquer texto legível no formato *Word*. Daí para frente é só copiar.

José Reinaldo Nonnenmacher em *A maçã triangular e os romances nos anos 70: violência e resistência* faz um estudo sobre o comportamento da crítica após 1964, num formato, que mais se aproxima dos estudos literários do que o texto de Pacheco, vindo a complementar tudo o que vem sendo desenvolvido ao longo deste capítulo.

Haja vista que, do mesmo modo como a literatura, a crítica literária passava por transformações importantes após o ano de 1964, que representa um verdadeiro divisor de águas da cultura nacional.[...]A crítica de esquerda, como a pretendida por Georg Lukács, em contraposição à crítica Formalista e Estruturalista, começava a tomar corpo entre nossos críticos mais destacados, e entre as principais instituições formadoras do pensamento nacional, como a USP e a PUC, novas perspectivas se abriam. A crítica assumiu francamente um papel também vinculado a uma ideologia. Apesar da difusão da crítica marxista, estudos dialéticos de maior relevância só seriam realizados após 1970. É esse “galho” da crítica, cujo broto é Antonio Candido, que nos interessa.(p.12-13)

Apesar de ser um “broto” muito importante e interessar para os nossos estudos, o que mais o aproxima do pensamento que se delineia situa-se na confirmação, que como um *orbis* Candido circunda os textos que vêm sendo construído nesta tese. Visto que o texto de Letícia Mallard, já citado, separou de alto abaixo os críticos brasileiros, de acordo com a ideologia de não posicioná-los politicamente em esquerda ou direita, mas de discutir o fazer crítico brasileiro em relação à corrente crítica assumida por cada grupo. Assim sendo à medida que um grupo era formalista, outro, estruturalista, outro aninhava o

pós-estruturalista e por fim a tendência de classificar a crítica brasileira a partir da idéia dos anos 40, século XX, sob a formação da crítica de rodapé e dos *scholars*.

A presença de dois tipos de crítica: a de rodapé e a dos *scholars*, que nos anos de 1940, se contrapuseram porque a primeira era exercida por “bacharéis” de direito e por outros formados ou não, que do final do século XIX até a década de 1940 traduziam via crítica a visão sobre a produção literária brasileira. Visto dessa forma simplista parece que não se justificaria a oposição dos *scholars*, afinal a crítica é um juízo de valor, sendo pois liberada a qualquer um, entretanto não é bem assim, pois a partir da criação das faculdades de Letras, havia a necessidade de afirmar a disciplina Literatura, por três motivos: primeiro para que essa não ficasse embutida nos estudos de Língua Portuguesa; segundo porque as teorias dos formalistas, que embora deslocada no tempo, vêm influenciar os professores e estudantes de Letras da década de 1940 em diante, pois essa crítica pedia um estudioso(crítico) especializado. E por último era uma questão de espaço na mídia(jornal), pois o território, que até então era ocupado por “bacharéis”.

No caso da crítica após 1964, ela ocorre pela presença dos escritores no jornais, pois romancistas e poetas passam a escrever nas colunas dos jornais. Na maioria, esses críticos não são formados em Letras, não são especialistas, visto dessa forma, mas têm prática no fazer literário. Com o tempo eles e outros, que são jornalistas por formação ou “focas” passam a fazer a crítica literária, voltando ao modelo do crítico de rodapé.

Com o término do período da Ditadura Militar, ao longo dos anos 80, os nomes que estavam exilados, em atividade ou no anonimato, arregimentam um exército em prol de um processo de reconstrução de um país. Reconstruir não é fácil, principalmente quando são muitas mentes pensando e o escritor, após conviver muito tempo nos jornais, assimilou as idéias de produto-venda-renda. No final do processo, o escritor, não era mais um homem de letras, mas sim um homem de mídia, que para vender o seu livro independente da qualidade ou não necessita de uma crítica de primeiras horas, que geralmente era feita por seus pares dos jornais. Muitos dos jornalistas eram de formação e quase ou anda se interavam sobre crítica literária. Dessa forma houve o aumento da

crítica de rodapé, pois os jornalistas não precisavam de uma formação em Letras para discutir uma obra, nem tão pouco de serem estudiosos do assunto, eles nem mesmo precisam ler a obra. O que interessava e ainda interessa é a editora que está publicando e se o livro possui característica como: um enredo que agrade a um determinado público, um material gráfico que atenda aos padrões mínimos e que a fórmula de *marketing* usada desde o momento de criação atenda ao mercado editorial. Logo o bom livro é aquele que: autor consagrado, modelo encomendado, linguagem de fácil acesso e enredo interessante.

Assim a crítica de rodapé, no Brasil, incorpora dois tipos de crítica: a de autores e a jornalística, enquanto que a dos *scholars*, a universitária, que demorou muito a tomar a sua posição de mediadora entre a obra e o público. O atraso custou muito, pois mais de uma geração passou após 1964 e uma cultura midiática já estava formada, restringindo o fazer crítico universitário a alguns suplementos literários como o MAIS, LEIA e Caderno de Cultura, que figuram dentro dos jornais a partir do final da década de 1980. Seria até interessante, se nesses suplementos, os críticos, na maioria professores universitários tivessem atualizado os seus tópicos de discussões sobre as obras publicadas nas décadas seguintes. Salvo raras exceções como alguns números do LEIA, que foram dedicados a autores contemporâneos, o restante evita ao máximo os nomes considerados como da “cultura de massa”.

Dois movimentos surgem desse processo: um relativo ao formato do texto crítico; outro quanto ao *status* da crítica. No primeiro caso o texto crítico se assemelha a uma nota de jornal para as obras integradas à cultura de massa e sob a batuta do mercado editorial; ou o texto crítico migra cada vez mais para o formato do ensaio e fixa nas revistas literárias das universidades. No caso das obras integradas e de seus autores são as revistas de grande circulação como a Veja, Isto é, Manchete, Época, que detêm a indução do gosto do leitor. É interessante notar que a Veja devido a sua divulgação e a sua idade, é a que mais influenciou no gosto do leitor, sendo que nomes como José Aderaldo Castelo aparecem esporadicamente na década de 1980, sendo que no decorrer dos próximos anos, a tendência da seleção dos artigos passa para a mão de nomes como de Carlos Graeb e Ney Biachi. Os jornais desse período

como O Globo, A Folha, O Estado de São Paulo seguem o mesmo padrão. Quanto aos ensaios, eles passam a se fixarem nas revistas universitárias, como já dissemos, migrando uma vez ou outra para os suplementos literários, mas sempre mantendo distância daquelas obras, que “cheiravam” a massificação. Os autores dos ensaios, na maioria das vezes assumem uma tendência apocalíptica, cujo freio parecia estar num constante retrocesso a obras canônicas ou a publicações (obras) que estivessem a margem do mercado editorial, cujos textos mais se aproximam do ideal da alta literatura.

No segundo caso quanto ao *status* da crítica delimita-se bem cada uma a partir das preferências: uma a universitária, que como um condor lança suas sombras sobre alguns autores contemporâneos, ao capturarem características que atendam em parte ou não aos requisitos da alta literatura, e a outras como Flora Sussekind classifica como sendo a de rodapé, que pressa a um compromisso editorial dita os livros, que serão os mais vendidos ou divulga aqueles que serão os mais vendidos, isso no caso dos livros de autores brasileiros. No caso do mercado estrangeiro, já há uma cópia a ser reproduzida, pois se serviu para o público dos EUA e da Europa, porque não será bom para os “tupiniquins”.

5

No decorrer dos estudos sobre a crítica entre a década de 1960 do século XX e a primeira década do século XXI, pode-se considerar um período muito extenso, que após muitas leituras, percebeu-se que não há uma linha de estruturação e nem tão pouco textos (artigos, ensaios ou livros) que abordem a temática de uma forma ampla e livre de conceitos políticos. Há ensaios como o de Regina Zilberman e Luiz da Costa Lima, que atendem a questão da divisão histórica e da percepção de uma leitura da influência tanto da indústria cultural quanto da política editorial brasileira sobre a produção literária desse período. Outros nomes como de Walnice Nogueira Galvão se situam mais na relação do mercado editorial em relação a determinados escritores. Ainda há um terceiro grupo, no qual se situam Tânia Pellegrini e Flora Sussekind.

A produção ensaística crítica de Tânia Pelegrini tende para uma avaliação da produção literária em escalas diferentes em primeiro momento

antes da abertura da década de 1970 e depois desse período numa leitura que focaliza somente as obras de autores brasileiros, na tentativa de estabelecer uma aproximação com uma História Literária Brasileira. No caso de Flora Sussekind e por seus textos figurarem entre o ensaio e o texto jornalístico, visto que muito do seu trabalho, na década de 1990 foi publicado em suplementos, talvez seja o mais próximo de uma atualização da crítica literária das três últimas décadas do século XX. Por outro lado e para finalizar há o trabalho de Letícia Mallard, já citado, que se prendeu a nomes da Academia Brasileira de Letras, que fazem parte do panteão dos imortais, sem se aprofundar em uma pesquisa crítica mais geral. Logo nem um trabalho dos citados pode ser considerado conclusivo. O que se percebe em todos os casos citados é a contribuição de cada um para um painel da crítica em aberto, pois não há uma articulação entre esses críticos. É como se cada um visse o objeto(a crítica) sob um prisma, sem perceber as outras visões que o outro poderia ter.

Portanto, a nossa ver, a crítica literária brasileira da década de 1960 até o início do século XXI, pode ser dividida de forma didática da seguinte forma.

- 1964 -1974 O crítico universitário discute as obras literárias do passado sob a luz de teorias marxistas e estruturalistas. A influência de Walter Benjamin é sentida quanto à indústria cultural e a reprodução da obra de arte, que caminha a passos largos num país chamado Brasil, cuja produção cultural sob a batuta da Ditadura de 1964, passa a importar padrões estrangeiros ou a se resguardar em alguns guetos. O que por sua vez faz com que os textos dos críticos literários desse período desloquem-se do momento presente para o passado, a fim de analisarem obras canônicas como forma de preservar a erudição em relação à avalanche da cultura de massa, que os meios de comunicação: televisão e cinema integrados à indústria cultural divulgam em seriados, novelas e os "enlatados" americanos uma forma de entretenimento, que mantêm a população pacífica, em sua casa, ligada ao sistema. No outro lado o crítico de jornalista e o artista divulgam um bom número de obras, sempre se prendendo à análise comparada entre

a obra recém publicada e alguma ligação com outras engajadas pelo viés da estrutura do texto.

- 1975-1985 - O momento histórico foi marcado, em uma década, para que em passos lentos ocorresse a abertura política e a anistia. O que trouxe de volta ao Brasil não só os exilados, mas uma forma engajada de ver a literatura, pois como o livro, era de uma circulação mínima, ele foi o único veículo, que não sofreu tanta censura, logo residia nele um novo espaço a ser explorado pelo mercado editorial. Nunca se vendeu tantos livros no Brasil como nesse período. A leitura se tornou uma forma de reencontro com o passado tanto dos que ficaram como dos que foram embora. São as histórias vividas, mitigadas, que vão do rural para o urbano; do urbano ao infante-juvenil; do romance regionalista à ficção científica. A crítica não se distanciou da posição assumida anteriormente, contudo há um bom número de teóricos como José Aderaldo Castelo, Wilson Martins, Cremilda Medina e Guilherme Merquior, que passam a fazer uma crítica literária mais atualizada em jornais e revistas, que em termos dão legitimidade a certos nomes como o de João Ubaldo Ribeiro.
- 1986- 1996- Passado a fase do engajamento e da releitura da história do passado recente, a crítica volta-se para a leitura do passado acumulado em ruínas, das quais num processo de leitura ideológica será possível ao crítico ler a obra de arte(literatura) e a sociedade brasileira. As leituras da crítica assumem dois fenômenos, que podem ser explicado pela biologia, visto que algumas obras são acasuladas e outras mumificadas. No primeiro caso, Benjamin, diz que as múltiplas leituras de um texto literário com o decorrer do tempo o transformam em outra coisa, ou seja, de larva em borboleta. No segundo, as leituras críticas mumificam um texto, a fim de que seu estado permaneça sempre o mesmo, impossibilitando qualquer outro tipo de leitura. Quando um texto é lido como engajamento, ele passa por um processo de mumificação ideológica, visto que o engajamento não restringe apenas a questão de oposição política, mas também da assimilação do mesmo a uma função histórica. Dessa forma o texto(a obra literária) mesmo não perdendo as

primeiras camadas, que lhe foram impingidas, ao longo da história literária da obra, outras leituras aderem às camadas, tornando a obra literária algo bem diferente do que ela propunha a princípio. Nesse período histórico, a crítica literária acasula, mumifica ou até utiliza dos dois processos selecionando obras, que constituirão o novo cânone, a ser lido e relido especialmente pela crítica universitária.

- 1997 até 2007 - A profissionalização do crítico científico e institucional ocorre de acordo com o local da instituição a qual ele pertença, seja o jornal, a revista ou a universidade determinará a forma com que uma obra possa ser analisada. Contudo sempre haverá um ponto em comum: a fórmula garantida, ou seja, manter o cânone estabelecido na fase anterior, salvo raras exceções quando um autor regional entra no círculo universitário ou um escritor brasileiro com *record* de vendagem, que passa a ser objeto da crítica jornalística. No caso da crítica de artista, essa diminui sua atuação quanto mais o mercado editorial passa a ficar apertado na questão de espaço de publicação. A análise da literatura passa a seguir determinadas regras, que foram sendo construídas ao longo da história daquela instituição ou por força da indústria cultural. O papel do crítico situa-se entre um reproduzidor de resenhas e um “chancelador” de autores na pesquisa universitária.

A crítica literária, no Brasil, nas últimas décadas do século XX e início de XXI, se profissionalizou com ensaios críticos, que acompanhavam a produção dos escritores: ora analisavam obras com sentido de dar certa contribuição à sociedade brasileira, ora atendiam aos anseios do mercado editorial. Independente do lado ao qual cada um dos tipos de crítica se filiou, o que é possível observar é que nunca se fez tanto juízo crítico, sem a pretensão de dizer, que estava se fazendo crítica literária. Pois ensaios, artigos, colunas nos jornais, pequenas resenhas, comentários nas laterais dos jornais ou no rodapé, as “orelhas” dos livros, espaços reservados nas revistas de grande circulação, artigos em anais de congressos, tudo contribuiu para que qualquer pesquisador de fortuna crítica encontre um vasto material, no qual o único tópico é o juízo de valor sobre determinado autor.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CAIRO, Luiz Roberto. “Nota sobre o cânone da história da Literatura Brasileira na virada dos séculos.” In: **OLIVEIRA, A M D; ESTEVES, A R. e CAIRO, R.V. (orgs)** Estudos Comparados de Literatura. Assis: FCL/ UNESP, 2005

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.-UEMS

_____. **“Preconceito e democracia.”** *Remate de Males*. São Paulo: Humanitas, 2000. Ano 1.n. 13.

_____. **Educação pela noite e outros ensaios**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8.ed São Paulo : Publifolha, 2000.

MALARD, Leticia. **110 anos de crítica literária**. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/RB52%20-%20PROSA-03.pdf> ; 2007, p.115-128.

MORIN, Edgar. A integração cultural. In: _____ **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo – I- neurose**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. **Agora sou profissional**. Literatura e Vida Literária Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. **Mais virão virão**. Folha de São Paulo: Leia São Paulo, n. 95,p.18, 09/1986.

_____. **Figurações do narrador. O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: CL, 1990.

_____. **Ficção 80: dobradiças e Vitrines..** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

_____. **A literatura brasileira dos anos 90**. Folha de São Paulo: MAIS. 23 de jul. 2000.

_____. **Escalas e ventríloquos**. Folha de São Paulo: Mais. 23/07/2000. p. 5-11.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica no século 20**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal**. Cotia: Ateliê, 2001.

A HIPÓTESE DO AGENDA-SETTING: HISTÓRICO E INTEGRAÇÃO DE CONCEITOS

CASTRO, Darlene Teixeira¹

²O primeiro estudo sobre o modelo do agenda-setting surgiu com os norte-americanos Maxwell McCombs e Donald Shaw. As primeiras bases teóricas surgiram do estudo de comunicação política, em 1968. McCombs desenvolveu um estudo da cidade de Chapel Hill, na Carolina do Norte, para verificar a correlação entre a agenda dos meios de comunicação, a agenda do público e a agenda dos candidatos nas eleições presidenciais.

Durante vinte e quatro dias, o autor aplicou um questionário a cem (100) eleitores para cobrir uma amostragem da distribuição econômica, social e racial da população. Para selecionar os entrevistados, usou uma pergunta de triagem para identificar aqueles que ainda não tinham decidido em quem votar. Também selecionou cinco jornais, duas revistas semanais e os noticiários noturnos de dois canais de televisão para identificar os principais temas da agenda da mídia. (WOLF, 2001).

McCombs percebeu que a pesquisa tinha limitações pelo número de entrevistados e o tempo destinado a ela e, em 1972, juntamente com Donald Shaw, a pesquisa foi aprofundada com a investigação na cidade de Charlotte Ville, na Carolina do Norte. O prazo foi estendido para cinco meses, com a amostra de duzentos e vinte e sete eleitores. Neste mesmo ano, o artigo que batiza a hipótese do agenda-setting foi publicado.

Após concluída a pesquisa, os autores afirmaram que embora não fosse conclusiva a evidência de que os meios de comunicação de massa alteram profundamente as atitudes de uma campanha, é muito mais forte a evidência

¹ Mestre em Ciência da Informação (PUC-Campinas), aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Doutorado (UFBA), professora da Fundação Universidade do Tocantins (UNITINS), darlenetx@gmail.com.

de que os eleitores aprendem pela imensa quantidade de informação disponível durante cada campanha. (MCCOMBS e SHAW, 1972).

Com a pesquisa, McCombs e Shaw (1972) puderam identificar que a correlação entre a ênfase dada a um determinado tópico pela mídia e a percepção do eleitor quanto à importância desse tópico, tinha comprovação. Assim, concluíram que a mídia determina a agenda para o público. Na codificação de conteúdos mais importantes, os autores classificaram em:

- televisão: qualquer notícia de quarenta e cinco segundos ou mais e/ou uma das três notícias de abertura;
- jornais: qualquer notícia que surgisse como manchete na primeira página ou em qualquer página sob um cabeçalho a três colunas em que pelo menos um terço da notícia (no mínimo de cinco parágrafos) fosse dedicado à cobertura de caráter político;
- revistas informativas: qualquer notícia com mais de uma coluna ou qualquer item que surgisse no cabeçalho no início da seção noticiosa da revista;
- cobertura da página editorial de jornais e revistas: qualquer item na posição do editorial principal (o canto superior esquerdo da página editorial), mais todos os itens em que um terço (pelo menos cinco parágrafos) de um comentário editorial ou de um colunista era dedicado à cobertura de campanha política.

Mesmo antes de McCombs e Shaw aprofundarem sobre a teoria do agendamento, Walter Lippmann, em 1922, já destacava o papel da imprensa no enquadramento da atenção do público em direção a temas impostos por ela como de maior interesse coletivo.

Sem utilizar o termo “agendamento”, a hipótese de uma relação entre a agenda mediática e a agenda pública foi sugerida pelo autor, que argumentou que os *media* eram a principal ligação entre os acontecimentos no mundo e as imagens desses acontecimentos na nossa mente. (TRAQUINA, 2000).

Com relação à escolha dos temas, Weaver, McCombs e Spellman (1975) afirmam que, todos os dias, os “gatekeepers” dos sistemas dos media noticiosos têm de decidir quais os itens a deixar passar ou rejeitar. E mesmo os que passam nesse crivo (gate) são tratados de forma desigual na sua apresentação ao público. Alguns são tratados extensivamente, outros severamente cortados. Alguns são destaques, outros surgem no final. E, ainda, concluem que a tese do agendamento defende que os públicos decidem a importância de cada assunto a partir desses julgamentos veiculados pelos *media* noticiosos, incorporando na sua agenda pessoal uma escala de pesos semelhantes.

Leff, Protess e Brooks (1986) dizem que o próprio tema pode ser uma variável de explicação importante na distinção dos efeitos das diferentes reportagens de investigação. Parece que, quanto menor for a informação e a sensibilidade de um público relativamente a um tema antes da sua abordagem por parte dos *media*, maiores serão as probabilidades de as pessoas serem influenciadas pelas peças jornalísticas.

Evolução Do Conceito

A importância atribuída ao primeiro artigo de McCombs e Shaw pode ser percebida pela quantidade de citações em artigos atuais, ou seja, ele acaba sendo o ponto de partida para todo pesquisador. Cabe destacar, também, que grande parte dos artigos está em língua inglesa, com destaque especial para a Sage Publications, com os periódicos: *Communication Research*, *Communication Review* e *Communication Yearbook*.

Segundo James Conant (1951), citado por McCombs e Shaw (1993), a marca distintiva de uma teoria de sucesso é a sua capacidade de gerar continuamente novas questões e identificar novos percursos de pesquisa acadêmica. A fecundidade da metáfora do agendamento é atestada por três características:

o firme crescimento histórico da sua literatura;

a sua capacidade para, a medida que tem evoluído por quatro fases de expansão, integrar sob um único guarda-chuva teórico um conjunto de subáreas de investigação do campo da comunicação; e

a capacidade de continuar a gerar novos problemas de investigação por meio de uma variedade de cenários de comunicação.

Em outro artigo publicado em 1993, McCombs e Shaw pretendem fazer um balanço sobre a evolução da pesquisa sobre o agendamento e afirmam que os meios de comunicação, por meio da agenda, nos dizem sobre o que pensar. As notícias também nos dizem como pensar nisso. Tanto a seleção de objetos que despertam a atenção como a seleção de enquadramentos para pensar esses objetos, são papéis do agenda-setting. (MCCOMBS e SHAW, 1993).

Os autores concluem que a clássica síntese de Bernard Cohen, em 1963, em que “os *media* podem não dizer as pessoas como pensar, mas sim sobre o que pensar”, foi virada do avesso, visto que novas investigações, explorando as consequências do agenda-setting e do enquadramento dos *media*, sugerem que os *media* não só nos dizem em que pensar, mas também como pensar nisso e, conseqüentemente, o que pensar.

Nas definições de vários teóricos, como Kosicki (1993) e Scheufele (1999, 2000), percebe-se que há uma relação direta entre o conteúdo da agenda dos meios de comunicação e a percepção do público de quais temas são importantes. Pode-se afirmar que a hipótese do agenda-setting é um processo dinâmico em que as mudanças na cobertura dos meios de comunicação causam mudanças na consciência do público sobre os temas tratados.

Kosicki (1993) conceitua a hipótese do agenda-setting a partir de quatro características básicas que a diferencia das outras teorias: trabalha com a importância dos temas do público; seus tópicos são quase universalmente construídos pelos pesquisadores; possui um foco bipolar entre o conteúdo dos meios e a percepção da audiência; e tenta lidar com um alcance de temas da agenda hierarquicamente ordenados.

Scheufele (2000) diz que o modelo deve ser conceitualizado em dois níveis separados. No nível macroscópico, o modelo deve ser examinado com base na agenda dos meios de comunicação e a importância dada aos temas pelos meios. No nível microscópico, deve ser examinado com base na agenda do público e a importância que os temas possuem na memória das pessoas.

Os autores citados neste artigo, que trabalham com a hipótese do agenda-setting, apesar de sua variedade metodológica de pesquisas, não deixam de concordar com a definição básica da hipótese, e de que ela ainda se encontra em processo de evolução.

Também é importante dizer que, a correlação entre os veículos promove um consenso nos assuntos principais e, sobre as questões políticas, os eleitores tendem a compartilhar a definição dos meios de comunicação sobre o que é importante, comprovando a hipótese do agenda-setting.

Geralmente, o efeito de agendamento ocorre com pessoas que têm uma grande necessidade de obter informação sobre um determinado assunto e, devido a essa necessidade, acabam se expondo às notícias da mídia, provocando maiores efeitos de agendamento.

Kosicki (1993) reforça a necessidade da hipótese do agenda-setting abordar conexões existentes entre o trabalho da imprensa e o conteúdo da mídia para melhor entender os efeitos dos meios de comunicação no público.

O autor enfatiza que os estudos do trabalho jornalístico são cruciais para o estudo das questões públicas porque oferecem a chave para a compreensão de como questões específicas são enquadradas e oferecidas ao público.

Para reforçar essa hipótese, um fator condicionante é a importância do veículo de comunicação como pré-requisito para a influência do conteúdo das notícias sobre a audiência, bem como a pré-disposição do indivíduo para os temas tratados. Com relação à temática, cabe destacar que, quanto maior a distância dos assuntos públicos, mais forte acaba sendo o poder do agenda-setting.

McCombs et al (1997, p. 703) afirmam que

[...] através dos tempos, elementos enfatizados na agenda da mídia vieram a ser considerados com a mesma importância na agenda do público. Teoricamente, essas agendas poderiam ser compostas por qualquer conjunto de elementos. Na prática, virtualmente todas as centenas de estudos até hoje tem examinado uma programação composta de assuntos públicos. Para esses estudos, a hipótese central é de que o grau de ênfase colocada nos assuntos da mídia influenciam um “acordo de prioridade dessas questões” pelo público.

O que fica em discussão é identificar porque a atenção dada pela mídia, pelo público e pelos responsáveis pelos conteúdos, dá ênfase a certos tópicos e não outros e acaba por definir o que “fica” e o que “cai” da agenda. Tanto que, os meios de comunicação, como Rede Globo no Brasil ou New York Times nos Estados Unidos, acabam tendo papel dominante ao colocar um tópico na agenda da mídia de seus respectivos países.

Kosicki (1993) também reforça que as definições conceituais e operacionais não coincidem, causando ambiguidade no significado de muitos resultados de pesquisas. E, o que sempre ocorre é os autores reconhecerem as limitações e sugerirem novas pesquisas para ampliar o estudo em questão.

Para McCombs e Shaw (1993), se nos detivermos um momento para refletirmos sobre o termo chave desta metáfora teórica: a agenda – em termos abstratos, o seu potencial para integrar muitos outros conceitos da área da comunicação, tal como a concessão de estatuto, o estereótipo e a imagem – torna-se evidente. Encarada nessa perspectiva, a metáfora da agenda pode ser utilizada em muitos contextos.

McCombs et al (1997, p. 703) concluem que “na maioria dos estudos até hoje, a unidade de análise em cada agenda é um objeto, um assunto público. Entretanto, assuntos públicos não são somente objetos que podem ser estudados a partir da perspectiva de definição de agenda”.

Isso ocorre por que podemos considerar a comunicação como um processo, que pode ser sobre qualquer conjunto integrado de pressupostos, competindo por atenção entre os comunicadores e o público.

Integração De Conceitos

O que acaba ocorrendo também é a ampliação do modelo do agenda-setting com referências aos conceitos de *framing* e *priming*. Scheufele (2000) define *priming* como o impacto que o processo de agenda-setting pode ter na forma como os indivíduos avaliam os políticos, influenciando áreas temáticas ou assuntos que os indivíduos utilizam para construir outras avaliações. Já o *framing* pode ser considerado uma extensão do conceito de agenda-setting, seleção de um número restrito de atributos relacionados tematicamente para a inclusão de um objeto particular na agenda dos meios de comunicação.

O conceito de *framing* foi aplicado inicialmente por Erving Goffman em 1975 que considera a forma como organizamos a vida cotidiana para compreendermos e respondermos as situações sociais. No estudo das notícias, é um dispositivo interpretativo que estabelece os princípios de seleção e os códigos de ênfase na elaboração da notícia.

Scheufele (1999) afirma que a mídia constrói a realidade social através do enquadramento de imagens da realidade de maneira previsível e padronizada e esse enquadramento pode ser encontrado, principalmente, nas construções de imagens no jornalismo, nas reconstruções dos fatos em notícias.

McCombs e Shaw (1993) afirmam que existem indícios que apontam no sentido de o modo como um objeto é enquadrado na agenda pode ter consequências mensuráveis em nível comportamental. Até o nome atribuído a um assunto pode influenciar o destaque de certos pontos de vista e a distribuição da opinião pública.

Como já foi explorado anteriormente, para a hipótese do agenda-setting, o que é objeto importante para a agenda da mídia, passa a ser importante para a agenda do público. O primeiro nível do processo do agenda-setting é a transmissão da importância do objeto, e o segundo nível é a transmissão da importância dos atributos desse objeto.

Sejam quais forem os atributos de um assunto apresentado na agenda jornalística, as consequências para o comportamento da audiência são consideráveis. A maneira como um comunicador enquadra uma questão estabelece uma agenda de atributos e pode influenciar o modo como pensamos sobre a questão em foco. O agendamento é um processo que pode afetar tanto aquilo sobre o que pensamos como o modo que fazemos. (MCCOMBS e SHAW, 1993).

O pressuposto do segundo nível do agenda-setting é que existe uma forte relação entre a forma como a mídia enquadra um determinado fato e a seleção de atributos que o público se utiliza para construir uma imagem, por exemplo, de um político em período de eleição.

Isso reforça que não basta identificar se a mídia influencia ou não a opinião pública, mas como isso pode acontecer a partir dos enfoques dados às informações veiculadas. Nas coberturas das eleições ou em um fato inusitado, isso pode ser visto claramente, a partir dos enquadramentos dados ao assunto, enfatizando um ou outro ângulo.

Scheufele (1999) afirma que, apesar de o enquadramento ter sido considerado por alguns teóricos como sendo um segundo nível do agenda-setting, é importante esclarecer que, enquanto o agenda-setting se preocupa com a seleção e a importância das matérias veiculadas (objeto), o *framing* se preocupa com a seleção e a importância dos termos veiculados (atributos de transmissão). Pode-se perceber, com isso, que são conceitos diferentes que lidam com perspectivas distintas em um mesmo *corpus* teórico.

McCombs et al (1997, p. 704) enfatizam que “a seleção dos objetos para chamar atenção e a seleção dos atributos para pensar acerca desses objetos são ambos papéis poderosos na definição de agenda”. Ainda, complementam que “compreender a dinâmica da definição de agenda é essencial para o entendimento da dinâmica das eleições na democracia contemporânea pelo mundo”. (MCCOMBS ET AL, 1997, p. 704).

Com relação ao papel das imagens construídas acerca de candidatos a eleições, McCombs et al (1997, p. 706) afirmam que

[...] o papel desempenhado pela mídia não se reduz ao campo das prioridades sociais (questões de primeiro nível de agendamento), mas se estende também a seleção de características (ou atributos) específicas dos candidatos das quais os eleitores irão modelar suas próprias opiniões sobre tais candidatos. A mídia pode não ditar aos eleitores qual será sua opinião sobre os candidatos, mas pode muito bem direcionar, guiar, ou orientar o conteúdo do que o público julga valer a pena dizer sobre eles em um grau significativo.

Assim, o enquadramento acaba direcionando como temos que pensar os temas já estabelecidos pela agenda. E é por isso que a mídia utiliza esse poder para dizer como “devemos pensar o mundo” e transmitir para todos os demais.

O estudo feito por McCombs et al (1997) foi uma tentativa para expansão da teoria do agendamento, durante as eleições regionais e municipais da Espanha, sobre a influência da mídia na imagem dos eleitores

espanhóis com relação aos candidatos. Os autores relatam outros estudos que, mesmo sem atribuir o nome, também reforçam a hipótese de segundo nível, como nas eleições presidenciais de 1976 nos Estados Unidos feitos por Weaver, Grabe, McCombs e Eval (1981). Benton e Frasier (1976) também fizeram estudos voltados para a economia. Takeshita e Mikami (1995) perceberam em seus estudos ambos os efeitos de primeiro e segundo nível de definição de agenda entre os eleitores em 1993 na eleição geral do Japão.

McCombs et al (1997, p. 706) afirmam que “os atributos formando as imagens dos candidatos podem ser analisados em termos de ambas as dimensões: real e afetiva”. Entre os atributos reais, podemos exemplificar com a descrição de sua personalidade, suas posições, etc; já os atributos afetivos podem ser as descrições positivas, negativas ou neutras apresentadas pela mídia.

McCombs et al (2000) também avançam nos estudos do agendamento de atributos nas dimensões real e afetiva, durante as eleições de 1996 da Espanha, para testar a hipótese de que o agendamento de atributos da mídia influencia no agendamento de atributos dos eleitores. Empiricamente, um alto nível de correspondência foi encontrado entre o agendamento de atributos de sete diferentes mídias e o agendamento de atributos dos eleitores de cada um dos três candidatos.

No final do artigo, os autores enfatizam a importância de pesquisas futuras para examinar os atributos de agenda individuais ou mudar para saliência de atributos específicos pelo tempo. Embora a maioria das pesquisas iniciais acerca de atributos de agendamento tenha focado em atributos de candidatos políticos, pesquisas futuras utilizando estas perspectivas tendem a incluir a ênfase tradicional do agendamento nas questões do público, assim como uma variedade de outros objetos e seus atributos. (MCCOMBS ET AL, 2000).

Kiouis et al (1999) em suas pesquisas, também reforçam a hipótese de segundo nível em que o propósito foi testar, experimentalmente, como a ênfase da mídia nos atributos dos candidatos políticos afetam as impressões do público acerca dos políticos. Foi explorada, especificamente, a imagem da

personalidade do candidato e sua qualificação. Os dados sugeriram que as impressões das pessoas sobre a personalidade dos candidatos se espelham na imagem que a mídia faz dos mesmos. Entretanto, a imagem dos traços de personalidade não afeta a importância geral do candidato. Os dados também indicaram que as qualificações dos candidatos influenciam a percepção afetiva dos políticos.

Como em outras pesquisas, os autores deixam claro que, embora o estudo tenha se concentrado nos candidatos, é necessário que a pesquisa seja expandida para incluir outros atributos no cenário experimental, reforçando que o estudo possa funcionar como trampolim para futuras pesquisas, contribuindo na elaboração de agendamento de segundo nível.

Considerações Finais

O objetivo deste artigo foi apresentar uma revisão teórica da hipótese do agenda-setting, seus principais autores e os caminhos percorridos pelos mesmos. Isso é importante, visto que pode ser considerada uma das hipóteses mais importantes para o estudo dos meios de comunicação bem como os efeitos causados na opinião do público.

Conclui-se que o artigo de McCombs e Shaw foi apenas o início das investigações, e que o seu conceito é mais abrangente do que os autores imaginavam. Isso reforça a sua relevância como uma teoria da comunicação que pode gerar novas perspectivas de pesquisas acadêmicas, como se verifica nos estudos de autores contemporâneos.

Dessa forma, a representação da realidade apresentada pela mídia constitui uma importante projeção dos acontecimentos na opinião pública, e oferece temas que devem ser objeto de reflexão, formando e influenciando, em grande parte, a sua opinião.

É por isso que os estudos da hipótese do agenda-setting são relevantes, visto que a mídia tem papel fundamental na disseminação das informações na contemporaneidade.

Fazem-se necessárias mais pesquisas, que tenham como foco a hipótese do agenda-setting, que nos permitam estipular com clareza os critérios para ampliação e integração dos conceitos para as pesquisas de

teorias da comunicação, principalmente, as voltadas para aos efeitos de segundo nível.

Referências Bibliográficas

KOSICKI, Gerald. **Problems and opportunities in agenda-setting research.** *Journal of communication*, vol. 43 (2), p. 100-128, 1993.

KIOUSIS, Spiro; BANTIMAROUDIS, Philemon; BAN, Hyun. **Candidate Image Attributes: Experiments on the Substantive Dimension of Second Level Agenda Setting.** *Communication Research*, 8,; vol. 26: pp. 414 – 428, 1999.

LEFF, Donna R.; PROTESS, David L.; BROOKS, Stephen C.; *Crusading Journalism: Changing public attitudes and policy-making agendas.* *Public opinion quarterly*, vol. 50, 1986. In: TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento.** Coimbra: Minerva, 2000.

MCCOMBS, Maxwell E.; SHAW, Donald L. *The agenda-setting function of the mass media.* *Public Opinion Quarterly*, vol. 36 (2), p. 176-187, 1972. In: TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento.** Coimbra: Minerva, 2000.

_____. *The evolution of agenda-setting research: twenty five years in the marketplace of ideas.* *Journal of communication*, vol. 43, n. 2, 1993. In: TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento.** Coimbra: Minerva, 2000.

MCCOMBS, M, et al. *Candidate image* In: **Spanish elections: second-level agenda-setting effects.** *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 74 (4), p. 703-717. 1997.

MCCOMBS, M.; LOPEZ-ESCOBAR, E.; LLAMAS, J.P. *Setting the agenda of attributes in the 1996 Spanish general election.* *Journal of Communication*, Volume 50, Number 2, pp. 77-92, 2000.

SCHEUFELE, Dietram A. **Agenda-setting, priming and framing revisited: another look at cognitive effects of political communication.** *Mass Communication & Society*, vol. 3 (2&3), p. 297-316, 2000.

_____. *Framing as a theory of media effects.* *Journal of Communication*, vol. 49 (1), 101–120, 1999.

TRAQUINA, Nelson. **O poder do jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento.** Coimbra: Minerva, 2000.

WEAVER, David H.; MCCOMBS, Maxwell E.; SPELLMAN, Charles. **Watergate and the media: a case study of agenda-setting.** *American Politics Quarterly*, vol.3, n. 4, out de 1975. In: TRAQUINA, Nelson. **O poder do**

jornalismo: análise e textos da teoria do agendamento. Coimbra: Minerva, 2000.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 6.ed. Lisboa: Presença, 2001.

FUNÇÃO DO INEFÁVEL E DO INSÓLITO NA NARRATIVA: “O OVO E A GALINHA” E ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito

1. Dosagem da subversão

Lucia Helena introduz uma proposta de historicização da literatura da primeira metade do século XX baseada numa diferença de tratamento da narrativa. Há no alto modernismo brasileiro um privilégio do paradigma experimental, contra o entendimento fácil do leitor e a cartilha do realismo, da década de 20. Na década de 30 aparece o romance social, aprimorando o realismo anterior com o retrato mais consciente dos elementos ambientais, econômicos e históricos do Brasil, repudiando o experimentalismo. O protesto contra as injustiças sociais se torna “esteticamente pouco inventivo” (LAFETÁ, 2000: 34-35). Na década de 40, quando aparecem Guimarães Rosa e Clarice Lispector, há um experimentalismo que não recusa a forma narrativa, mas usa-a para a subverter com uma correlação mais ampla do regional, nacional e existencial (HELENA, 1992: 1164).

A partir daí podemos refletir que o experimentalismo não é mais visto como um valor em si, porém faz parte de uma estratégia com vistas a potencializar o questionamento reflexivo e a experiência estética do texto literário. Sabe-se que o modernismo brasileiro, nas palavras de Luiz Lafetá, possui um projeto ideológico, busca de uma expressão nacional, e um projeto estético, ruptura da linguagem tradicional (LAFETÁ, 2000, p. 20-21). Somente a partir do final dos anos 20 as melhores obras começam a sair, e os anos 30 foram os mais esteticamente felizes para essa geração. Não interessa que a experimentação resulte simplesmente no insólito, mas que o insólito seja existencialmente fundamentado. Nesse caso, importa menos o fato de as supostas estruturas tradicionais narrativas serem subvertidas ou parcialmente mantidas do que a *função de dosagem da subversão* para a exploração do potencial investigativo e epifânico da existência. O princípio de encadeamento lógico inteligível de uma narração em geral não é nem completamente

subvertido nem obedecido, porém manipulado de acordo com o desejo de embriaguez e gnose estética (BROEK, 1998: 231) por meio da linguagem que ora ordena parcialmente os acontecimentos e os argumentos, ora desarranja o todo por vezes até o extremo da radicalidade.

De qualquer forma, são obras que não chegaram a um estágio histórico posterior pós-moderno (o que para muitos é uma qualidade) de retomar modelos de inteligibilidade para subvertê-los sem violência, ou, transgredindo, fazê-lo de um modo atraente, daí o videoclip pós-moderno, por exemplo, assimilar o surrealismo com grande facilidade (ver o capítulo “Video. Surrealism Without the Unconscious”, em JAMESON, 1991: 67-96; CONNOR, 1992: 129-148). Entre os produtos totalmente mergulhados na lógica da indústria cultural e a literatura pós-moderna há um hiato visível de que no último ainda encontramos resistência, mesmo quando suave e estratégica, à estandarização, mesmo sem abrir mão do apelo ao consumo. Entre o valor estético e o valor de entretenimento várias apostas são lançadas. Podemos exemplificar aqui livros como o de Rubem Fonseca.

Os casos de Rosa e Clarice estão bem distantes deste novo paradigma, pois seu experimentalismo, se não é somente lingüístico e material, é mais amplo e abarca a relação do texto com a experiência. Por isso pode até se tornar, num certo sentido, mais intragável para o leitor semiformado pela indústria cultural, não só por motivos de inteligibilidade, mas razões, por assim dizer, psicológicas. Como afirma José Guilherme Merquior, “Caberia a mestres neomodernos como Guimarães Rosa e Clarice Lispector comprometer as letras brasileiras com a ‘participação nas trevas’” (MERQUIOR, 1980: 38), referindo-se à expressão de Adorno de *Teoria estética, Methexis am Finsteren* (MERQUIOR, 1980: 37).

Por outro lado, leitores bem preparados podem também não assimilá-los. Há muitos que vêem na densidade existencial de Clarice um fator mais piegas, subfilosófico, forçado e pretensioso do que justificado. No conto “O ovo e a galinha”, por exemplo, frases como “Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei” (LISPECTOR, 1991: 57) podem provocar repulsa pela sua inserção fragmentária e aparentemente arbitrária. Foi o que aconteceu, num primeiro momento da leitura da obra até *A paixão segundo G.*

H., com Luiz Costa Lima: "... que acolhia uma matéria já gasta, já vista, envelhecida pelo sentimentalismo romântico, mal disfarçado pelas vestes mais recentes de um jargão existencializado" (LIMA, 1966: 101). Já Benedito Nunes reconhece nesse mesmo trecho uma "paródia filosófica" (NUNES, 1989: 92; ver também PONTIERI, 1999: 214). A entrada de reflexão especulativa na literatura, que não está ausente dos princípios do romance moderno – tendo um ponto de cristalização em Dostoievski, por exemplo no capítulo "o grande inquisidor" de *Os irmãos Karamazov* (lembro a comparação de Adonias Filho do monólogo de Dostoievski e Clarice, FILHO, 1965: 81-83); em Proust e Musil passa a ter caráter de ensaio, interferindo no tempo narrativo (RICOEUR, 1984: 143-145) – chega a um ponto de negação do enredo, da ação narrativa, o que levou Assis Brasil a constatar que na obra da autora (e acrescento, principalmente no conto e no livro que analisaremos) "morre a narrativa, como narrativa 'relatada'" (BRASIL, 1969: 50) ou o que Benedito Nunes chama de "improviso": "a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes" (NUNES, 1989: 169). Rosa não sofre esse tipo de repulsa precisamente por que, na maioria das vezes, não deixa de contar "estórias", por mais herméticas que por vezes sejam, como no conto "Nenhum, nenhuma" de *Primeiras estórias*.

Contudo, é necessário, nesse caso, direcionar a análise para outros procedimentos tão narrativos quanto à ação. Se há narratividade em quase toda manifestação da linguagem humana, se encontramos estruturas narrativas em textos filosóficos (é o pressuposto da narrative turn em ciências humanas), por que não haveria na literatura experimental? A teoria da narrativa atual, ao abandonar os paradigmas estruturalistas dos anos 60 e 70, está tentando dar conta justamente do exame de questões que não aparecem apenas na análise de procedimentos textuais, mas também na relação entre texto e leitura, texto e contexto, etc. Logo, para reconhecer o lugar onde a teoria narrativa pode melhor se renovar, é necessário procurar entender o que se passa justamente nos textos em que a análise da narrativa tradicional teria pouco a dizer, sem deixar de aproveitar o próprio esforço do formalismo e do estruturalismo ao lidar com esse tipo de texto, que rendeu bons frutos em sua época, como foi o caso das análises de Gerard Genette, entre outros.

2. Texto e experiência do inefável

Em Clarice e Rosa a atividade discursiva procura dar a maior ênfase naquilo que podemos chamar de instância inefável ligada ao insólito. A dificuldade e o experimentalismo estão a serviço de tentar expressar artisticamente algo da ordem do indizível de modo não convencional. É pressuposto que o desafio da alta literatura é dizer algo mais que a filosofia por meio de seus procedimentos narrativos. Isso faz parte do lugar da literatura como meio de expressão elevado de uma cultura. Contudo, para além desse fator muito geral, uma especificidade destes dois escritores (tendo como precursor bem conhecido e internacional a epilepsia epifânica de Dostoievski) está no fato de que toda a ânsia discursiva está ligada à expressão não só do indizível em geral, mas da *experiência* do inefável. Quando digo “expressão” significa tanto um anseio dos autores (implícitos ou mesmo empíricos, mas figurados em narradores extremamente conflituosos e especulativos) por dar voz literária a suas experiências imaginadas – pressuposto da epifania-visão do primeiro Joyce comparada a de Clarice por Olga de Sá (SÁ, 1993: 192) – como suscitar, através da escrita e da leitura, tal experiência através da epifania-linguagem, incorporada e revelada na palavra. Muitos críticos, em especial Benedito Nunes e Olga de Sá, reconheceram a implicação mútua entre experiência e escritura, o que vai nos ser muito útil, mas nosso propósito é avançar a problemática.

Essa dupla faceta da íntima ligação entre texto e experiência do excesso, em que não existe ou não interessa a pré-existência de um sobre o outro, já foi pensada em abordagens desconstrucionistas. Minha contribuição ocorrerá a partir desse ponto, levando em conta dimensões que a desconstrução não explorou embora intuiu. Se ela reconheceu a dimensão da *experiência textual* (MENKE, 1998: 181-182) liberando as estratégias complexas da escritura e suas disseminações de diferença diante da fuga inapreensível de traços e rastros, que constituem a inefabilidade da differance derridiana e do real lacaniano, vamos aprofundar uma análise das possibilidades práticas de experiência do efeito da obra na vida do leitor e da dimensão prática da escrita inerente à obra. A crítica clariceana nos mostra alguns insights pouco desenvolvidos desse fenômeno, mas recai na primazia

da escritura sobre a prática, como é caso, especialmente, de Olga de Sá (mesmo levando em conta a teoria de Jauss da recepção da crítica), quando ressalta a “significação [...] dessa experiência prática da escritura” em Joyce (SÁ, 1993, p. 177).

Quando digo prática, não quero dizer no sentido político, porém no sentido das possibilidades concretas de experiência do inefável, em outras palavras, a experiência mística. Ainda que a desconstrução e a psicanálise tenham vários momentos de sugestões teóricas vagas do destino místico da experiência literária, não focaram como isso ocorre. Já que a literatura moderna produz incessantemente a crítica à religião, ideologia e metafísica, como tantas abordagens já insistiram, agora é preciso pensar como, depois da derrocada da metafísica, há nesta mesma literatura a ascensão de uma mística sem doutrina, sem sustentação religiosa oficial, enfim, uma mística moderna, uma mística da literatura moderna (WAGNER-EGELHAAF, 1989: 60). Olga de Sá está próxima dessa abordagem quando pondera que “a graça da epifania é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos” (SÁ, 1993: 201), mas a sistematização do problema foi feita de fato pela teoria da literatura francesa, com Michel Carrouges, e alemã, com Wolfgang Böhme, Wagner-Egelhaaf e Uwe Spörl (para um panorama, ver LOSSO, 2007: 281-287). A mística da literatura moderna afirma o inefável não por meio de uma positividade transcendente (entidades como Deus, idéias como o Bem, conceitos como a liberdade, crenças como vida após a morte, etc.), mas pela negatividade radical da ficcionalidade. O trabalho com a forma é, desse modo, feito não só com vistas a um objeto estético, mas a uma experiência e um saber impreciso (ou “saber imediato arraigado à percepção em estado bruto” NUNES, 1989: 123), anti-empírico, intransmissível, que chamo aqui de *gnose*, à qual tal objeto está a serviço (LAYTON, 2002: 145). A experiência e a *gnose* conduzem a uma transformação da vida ordinária, a uma espécie de vida extraordinária que a transfiguração do olhar diante do mundo poderia trazer. Se isso não é uma crença, é sem dúvida a grande *aposta* dessa mística estética. Para ver a bibliografia e uma discussão teórica sobre o assunto, remeto à minha tese (LOSSO, 2007, p. 174-309). Para tratar dessa aposta prática da escrita literária, faremos uma análise dos textos e em seguida concluiremos com o

nosso posicionamento diante do que a crítica da autora pensou a esse respeito.

3. Renegar e proteger

Não posso pensar de outra forma trechos como esse:

Sou indispensavelmente um dos que renegam. Faço parte da maçonaria dos que viram uma vez o ovo e o renegam como forma de protegê-lo. Somos agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, nós às vezes nos reconhecemos (LISPECTOR, 1991: 62).

Há no conto “O ovo e a galinha” um eu indeterminado que funciona como narrador. Sabemos vagamente ser uma personagem feminina, que trabalha com ovos, possivelmente uma cozinheira: “só entendo o ovo quebrado: quebro-o na frigideira” (LISPECTOR, 1991: 62). O grau especulativo da reflexão destoa bastante dessa possibilidade, mas a contradição faz parte da tensão narrativa, que não existe para ser coerente, mas para jogar informações e dados totalmente díspares (outra característica do “improvisado” de Benedito Nunes). Num momento a narradora afirma que é empregada e supostamente não ganha muito, mas em outro declara faceiramente que “ultimamente comprei ações da Brahma e estou rica” (LISPECTOR, 1991: 65), logo, não haveria necessidade nenhuma de continuar a trabalhar. Não há dúvida que aqui o “improvisado” quer ser dissonante, em termos de coerência, fenômeno que depois, no romance pós-moderno, será generalizado.

No entanto, esse improvisado pouco foi pensado em termos de seu efeito no leitor. A leitura que vai tentando dar coerência a tais disparidades passa a criar ela mesma a tensão textual, que com o costume de sua recorrência forma uma idéia aproximada da situação e aceita as contradições como parte do mundo textual possível. Ligações coerentes e tensões incoerentes formam então um horizonte de leitura que diferenciará suas zonas de validade, sua verossimilhança interna. A partir daí, a busca de uma fruição possível do texto se dará no uso da liberdade interpretativa que as incoerências permitem e as coerências delimitam.

No trecho acima citado, “ver o ovo” pode significar ter a experiência extraordinária, graça só reservada a poucos eleitos. Mas a “maçonaria” dos eleitos, coerente com a lógica das ordens esotéricas, não pode revelar o

mistério, deve se calar. Porém a narradora vai mais longe e diz que deve “renegar o ovo” como “forma de protegê-lo”; quase como dizer que não teve a experiência mística para melhor a fazer valer numa sociedade laica por meio da possibilidade de dizer o não-dito na literatura, ou, como se quiser, fazê-lo atravessar o literal. Há um “nós”, um mistério coletivizado extremamente enigmático para o leitor, que alterna com o “eu” da protagonista narradora (PONTIERI, 1999: 213) e o “ele” do ovo. Eles são “agentes disfarçados”, caracterização que aventa um clima de expectativa ficcional detetivesca que, porém, mantém-se sem desenvolvimento. Tais agentes ocupam “funções menos reveladoras”, até porque não podem assumir sua verdadeira função, mas se reconhecem uns aos outros. Essa modéstia que esconde um poder secreto maior justifica ironicamente um trecho anterior.

E ter apenas a própria vida é, para quem já viu o ovo, um sacrifício. Como aqueles que, no convento, varrem o chão e lavam a roupa, servindo sem a glória de função maior, meu trabalho é o de viver os meus prazeres e as minhas dores. É necessário que eu tenha a modéstia de viver (LISPECTOR, 1991: 62).

Ver o ovo é então um conhecimento secreto, gnóstico, que não só não pode ser dito, como deve ser renegado. O sacrifício e a modéstia dos agentes que “austeramente vivem todos os prazeres” (LISPECTOR, 1991: 63) é simplesmente ter, paradoxalmente, uma vida comum, sem o sofrimento dos mais desfavorecidos, nem a ascese rigorosa dos monges. A vida comum dos agentes que renegam o incomum mas o experienciam não é nada especial aos olhos comuns, mas seu sacrifício de ser comum e renegar o incomum é tão incomum quanto a vida no convento.

Nesta mística secularizada, há uma clara comparação com a mística tradicional, há semelhança com a vida do convento e com a maçonaria, mas na semelhança mesma, na incontornabilidade de a expressar por meio de alegorias da mística e da ascese religiosa já se põe o ato de diferenciação. A prática ascética ficcional proposta é claramente a de parecer ser comum, ter prazeres e dores comuns, e secretamente ser tão ou mais extraordinário que a ascese incomum do monge e do maçom. Logo, a tarefa do escritor-místico moderno é uma *ascese da ascese*, ascese de renunciar à ascese reconhecida pela sociedade na sua distinção definida do modo de vida profano e do modo

de vida sagrado, de modo a experimentar o sagrado no interior das atividades e mesmo das posições estatutárias mais profanas. Benedito Nunes faz uma importante análise da ascese do despojamento especialmente em *A paixão segundo G.H.* que evidencia o quanto as estruturas de renúncia da mística tradicional são pregnantes no obra de Clarice (NUNES, 1989: 41-42, 63-66, 72, 145). Contudo, Nunes não suspeita de que haja uma grande diferença entre a ascese tradicional e a da obra de Clarice, que haja um deslocamento considerável no processo de secularização.

No plano da forma narrativa, isso fica ainda mais claro. A suposta narradora “cozinheira” é no fundo uma agente secreta que não vai contar uma história com estrutura comum, não vai se revelar como uma personagem comum, vai dizer que comprou as ações da Brahma por puro capricho literário para confundir sua identidade, vai expor especulações exageradas, vai ser levada a flertar com o lírico, mas não vai se assumir nem como poema em prosa, nem enredo, nem como discurso filosófico.

Tal capricho não só confunde os gêneros. Há um propósito secreto para toda essa subversão: é transmitir subterraneamente, para outros agentes secretos da ascese e mística moderna (enquanto leitores implícitos), sua ligação íntima entre texto e experiência mística, que implica numa ascese em segundo grau de negar o comum, depois negar o reconhecidamente incomum, para então praticar uma vida extraordinária com status ordinário.

4. Soltura abismal

Água viva reitera também essa relação entre texto, ascese e mística.

Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmago dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal (LISPECTOR, 1973: 38).

Lembrando a relação entre seitas esotéricas e seu estudo da numerologia, desvendando o conteúdo simbólico dos números, a narradora diz que é uma “iniciada sem seita”. Esse enunciado está aqui ligado aos números secretos, e ela os revela como secretos. Ter números secretos não diminui o desejo pelo mistério, parece, ao contrário, aumentar. A ânsia pelo mistério se

efetiva na “paixão pelo âmago dos números”, algo que estaria para além de sua função meramente instrumental na matemática cotidiana.

Contudo, não vejo aqui uma relação obscura da simbologia dos números com o texto. Assim como o “it”, esse “mistério impessoal” (LISPECTOR, 1973: 35) por trás de todas as explicações, no âmago dos números a narradora encontra “seu próprio destino rígido e fatal”, um aspecto do *impessoal* e do *implacável* que é próprio desse mistério de uma iniciada sem seita. Não é preciso de seita para se iniciar ao mistério, é necessário sim uma paixão sem limites pelo âmago do impessoal, rígido, fatal, fora do universo psicológico doméstico do narrador usual, que exige um discurso parte especulativo parte poético, ou seja, um *pensamento poético* para captar o âmago misterioso do que é impessoal, de uma alteridade radical à narradora, ou, se se quiser, especuladora apaixonada. Nas palavras do admirável filósofo-poeta Alberto Pucheu: “A palavra do pensamento poético ou da poesia pensante se caracteriza por uma sensibilidade materializante do admirável” (PUCHEU, 2007: 169). Aqui a sensibilidade extrema está direcionada, ao contrário, ao mais abstrato, os números, mas que são tão impenetravelmente secretos, são tão coisa-em-si quanto à substância material; e exigem o mesmo desmembramento recíproco entre poesia e pensamento. A falta de acontecimento narrativo, mais uma vez, é substituída por uma avidez pelo impensável, inenarrável, por um inefável aqui visto como impessoal e fatal.

Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta (LISPECTOR, 1973: 39).

Tal liberdade assusta não só por não estar condicionada a um imperativo de entreter com uma intriga e seguir a máquina do encadeamento das ações. A liberação de uma estrutura narrativa reconhecível representa uma liberdade de espírito mais ampla. A epígrafe de Michel Seuphor se refere à libertação da pintura figurativa como meio de “evocar os reinos incomunicáveis do espírito” (LISPECTOR, 1973: 35). A soltura não é “arbitrária nem libertina”, quer dizer, não deixa de ter um propósito, que é a própria avidez do mistério. A liberdade das possibilidades da escrita está submetida a essa paixão pelo desconhecido, mas por isso mesmo acolhe por demais o desconhecido no

discurso e assusta pela sua soltura abismal. As regalias da escrita sem regras estão portanto ligadas à abertura da experiência para o não-vivenciado. Por isso não se dilui na mera arbitrariedade, o que tornaria o texto sem densidade existencial, nem é “libertina”, não pretende liberar toda e qualquer perversão só pelo charme de estar transgredindo (lembramos da lúcida advertência de lumna Simon ao exibicionismo anal de Waldo Motta, que diminui suas qualidades artísticas: a radicalidade excrementícia do materialismo baixo de Bundo, temos de admitir, é o sucedâneo farsesco, com o mesmo pathos, de uma tentativa de emancipação SIMON, 2004: 230).

Assim como os libertinos entre si sempre negociam o que vão permitir e como, a narradora negocia com o mistério o que vai liberar em seu ato de escrita e como. Acrescentemos: assim como a dose de herança da ascese e mística tradicional negocia com os tesouros esquecidos da mística tradicional o que vai deslocar e inverter e como. A soltura assustadora vem não da arbitrariedade do gesto experimental, mas da capacidade de esse experimentalismo alcançar reinos desconhecidos da experiência. Não saber “onde levará essa minha liberdade” é já confessar que não se domina a liberdade que se põe a serviço da avidez do mistério. Liberdade literária sem mística não é mais do que gestos vazios do narcisismo criador. Todos os movimentos literários e, até hoje, todas as cartilhas de certos escritores e críticos pretendem impor, contra o gesto vão da escrita, diferentes ascetes de escritura para dar alguma “lei do pai” ao caos narcisista da arbitrariedade. Mesmo não querendo impor nada a ninguém, cada escritor escolhe para si o que deve renunciar e o que vai explorar, constituindo assim uma ascese da escritura. Com isso sempre se arriscam a perder o potencial ignorado do que renunciaram, assim como podem ou não tirar bom proveito do que permitiram.

A estratégia de Clarice, nesse caso, é abrir mais as possibilidades não como forma “libertina” de aceitar qualquer coisa, todavia, pelo contrário, obedecer a uma ascese em que a própria soltura é a renúncia aos esquemas narrativos fáceis, em primeiro lugar, e também renúncia à liberação fácil. O critério de encaminhamento da escrita está no desejo ávido pelo mistério e na ascese que ele exige. Nesse caso, não há nem somente o despojamento ascético rumo à impessoalidade da barata e de Macabéa, como quer Benedito

Nunes, nem a epifania na linguagem como graça profana, como quer Olga de Sá, contudo, além disso, há uma ascese da escrita rumo à prática de uma experiência do indizível, há um trabalho sacrificante e sacrificial da escrita, sutilmente dosado entre a liberação e o controle, direcionado para uma transformação existencial.

O resultado textual desse rigor em torno do impreciso se cristaliza numa narradora que sempre mostra seus sentimentos, reflexões e pitadas de prosa poética como atividade da busca pessoal. Por isso, o “eu” de *Água viva* não renuncia a um certo egocentrismo auto-divinatório que, contudo, não controla a si mesmo, não controla seu encontro com a onipotência silenciosa de Deus, e tem todo medo de se perder, “Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. Sou-me” (LISPECTOR, 1973: 35). Portanto, não se trata nem de um aniquilamento absoluto do eu diante do impessoal (como sugere Benedito Nunes), nem de uma recaída no romantismo, mas, ao contrário do que pensa Merquior, o fantasma romântico da divinização do eu mantém-se mesmo no cerne do mergulho no impessoal. Quando Benedito Nunes afirma que “nada separa a narradora da personagem” em *A paixão segundo G.H.*, afirma ao mesmo tempo que “a personagem perde o seu eu e a narrativa, a sua identidade literária” (NUNES, 1989: 166). Apesar da grande acuidade e alcance filosófico do crítico, nesse momento a contemplação do inefável – que paira acima de qualquer narrativa e identidade – ofusca um exame de sua função na correlação com a posição do eu (da narradora, ou da personagem, ou de ambas) e com a estrutura narrativa, por mais que o crítico seja, justamente, um teórico da narrativa.

O mergulho no mundo, em Deus e no outro não deixa de motivar sempre o uso reiterado de uma narradora-pensadora em primeira pessoa. Se há restrição em sua liberdade de estruturação, está, para começar, no encaminhamento predominante que a narradora dá à escrita. Pensamos que o eu inevitável de *Água viva* testemunha, na sua própria atomização, o limite de um individualismo moderno que não pode fugir de si mesmo em direção à loucura sem se deparar com a sensatez relativa de seu olhar e a necessidade de compreensão do outro: “A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. [...] Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. Você me entende?”

(LISPECTOR, 1973: 35). O esforço retórico no uso de paradoxos e construções negativas, que é recorrente na chamada mística especulativa herdada pela literatura moderna (WILLER, 2007: 79), exhibe no seu excesso de linguagem, traduzido aqui por “loucura”, o “canibalismo” da narradora – atuando como sujeito da experiência. Quem canibaliza a loucura é a experiência do sujeito e toda sua riqueza e extensão só ocorre no mundo da individualidade. Ainda que Regina Pontieri insista que “o ovo é interior e também exterior” (PONTIERI, 1999: 220) e repita o gesto desconstrutivo de desmontar as oposições contra expressões como “via introspectiva” (NUNES, 1989: 168), assim como o faz o próprio Benedito Nunes e Olga de Sá, que constatam a dissolução do eu na linguagem, o fato é que o eu insiste. Se não está lá mais como soberano cartesiano nem romântico –isso é evidente – a teoria tem dificuldade em pensar como um eu parcial, limitado, não deixa de ser inevitável na obra de Clarice, em especial – e isso é o mais surpreendente – nos textos mais experimentais. O fantasma romântico, denegado por Merquior, não é uma reencarnação, mas não pára de produzir seus efeitos. Penso que a negação exagerada do eu na teoria e na crítica provavelmente é uma reação anti-romântica ainda romântica ao canto do cisne do romantismo.

Por mais que o eu queira se perder na embriaguez lúcida da linguagem – acesso privilegiado para o mistério inefável – ele só o faz nos confins de seu próprio desejo. Se ele quer o indizível, o cruel, o fatal, o rígido, o impessoal, o atemorizador, o louco, todo esse regime do inefável só é inefável para o sujeito que o deseja. De qualquer modo, só com a experiência do inefável – sua gnose inexplicável e a transmissão vaga e imprecisa do texto para o outro, o leitor – é que há algo mais para o sujeito do que a atomização social e cósmica. A loucura ameaçadora precisa ser canibalizada por um ser isolado, quer dizer, por uma, e uma só, boca. A luta contra o isolamento inevitável precisa do retorno ao entendimento, do uso parcial da razão, e mesmo do entendimento do outro, do entendimento sutil, íntimo, do que não é racional. Logo, há sempre fragmentação, soltura e depois retorno ao eu: intimidade e comunicação. Esse vai e vem quer ser também simultâneo.

Do ponto de vista do desejo do narratário, só um texto que “não é de ninguém”, que pode ser usado para saciar e incitar a experiência e a gnose do

inefável é digno de consideração: “Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar” (LISPECTOR, 1973: 100). A função (não estrutural, mas existencial) da ânsia de mistério inerente à escritura de *Água viva* é direcionada para a experiência do leitor. Em outras palavras, quer atemorizar o leitor com a possibilidade de uma experiência do excesso. Para sair da atomização social que o mundo administrado nos impõe, há de aterrorizar o enfraquecimento do sujeito coletivo com as forças perigosas da loucura canibalizada pela intimidade individual.

Textos de gozo desse tipo (retomando a expressão de Barthes) são importantes para desestabilizar a identidade narrativa (MCNAY, 2008: 102-103) do indivíduo que se configura nas micro-narrativas familiares e nas macro-narrativas de nação, gênero e status. Como se observa, não haver trama em *Água viva* e em “O ovo e a galinha” significa não dar forma ficcional a nenhuma narrativa familiar e social. O eu do narrador mantém seu macrocosmo austeramente intocado por ficções tangíveis, por nomes, personagens delineados para interagirem. No conto há uma vaga noção de padrões e agentes, no livro há uma vaga noção de um tu que não adquire grande independência, apesar de raras vezes parecer ser motivo de queixa amorosa do eu. “Mas como fazer se não enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os seus” (LISPECTOR, 1973: 99). Como esse tu se confunde com o narratário, essa rápida sugestão de ser um ente ficcional mais concreto se dissipa no mesmo narratário. Se for o caso, a narradora pede para o leitor acolher os defeitos do texto assim como o texto acolhe os defeitos, as faltas, de todo e qualquer sujeito, ou seja, do leitor em potencial. Contudo talvez esse trecho também funcione como forma de o leitor não se identificar com o tu.

Se a identidade é um discurso narrativo, a leitura e escrita da narrativa sem história que levam a uma experiência inefável é um exercício ascético de despreendimento de nossa identidade narrativa, estendendo aqui a ascese pensada por Benedito Nunes ao efeito na leitura. Narrativas da indústria cultural, ao nos evadir de nossa narrativa e nosso protagonismo diante da realidade, fazem-nos esquecer do stress e da luta diária com aventuras imaginárias da ficção. Enquanto leitores ou espectadores, identificamo-nos com

tipos ideais, ou nos envolvemos com algo que nos alivia da prisão de nossa própria história e identidade.

Mas em narrativas negativas e “perigosas” como a de Clarice, não substituímos a predominância da realidade com a do imaginário, mas com a do real: o inefável não é evasão, é uma ascese de imersão ávida no “âmago” da existência. A identidade narrativa comum é ameaçada. Curiosamente, há aqui, para quem se acostumou com tal ascese de leitura, também um alívio frente à realidade, não para dela fugir, mas para superá-la, momentaneamente, com o absurdo excesso do inefável. Mas para quem leva a sério a ascese da ascese proposta por Clarice, a experiência mística da literatura do excesso faz parte de uma outra identidade narrativa, uma narrativa ascética que quer tornar a identidade suficientemente flexível e manipulável para ir adentrando no mistério, fazer da vida um caminho sem volta e sem fim para as regiões perigosas, mas canibalizando-as com a lucidez do eu, quer dizer, com um horizonte narrativo individual. O desafio dessa identidade negativa é ser e não-ser, é, com a ascese, mover-se na narrativa da vida como a narradora se move em sua escrita: solta, leve, encarando o terror do desconhecido ao desembocar no “estado de graça”, que constitui literalmente a última parte do livro. Quando se alcança uma espécie de serenidade mística, quando a soltura se torna sinônimo de leveza, a ascese e a lucidez se tornam sinônimo de descanso.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe (LISPECTOR, 1973: 105).

No entanto, esses momentos de “epifania” profana, como quer Olga de Sá, alternam-se com sensações de mal-estar e tristeza vindas do próprio êxtase (LISPECTOR, 1973: 111). Inclusive é preciso sublinhar toda a “potência mobilizadora dos enredos” centrada no mal, “que se particulariza nas expressões sádicas”, analisada por Yudith Rosenbaum (1999: 97). Mas o final de *Água viva* termina por reforçar o estado de serenidade: “Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu” (LISPECTOR, 1973: 115).

5. Vitória do fracasso

Essa alternância perpétua entre prazer e dor ligados a intensos conflitos existenciais em busca de uma transformação da vivência cotidiana estabelecida parece encontrar ótima síntese num trecho chave de outro livro, *A paixão segundo G.H.*:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1973: 178).

A linguagem é o modo de buscar a matéria-prima da realidade, não a estabelecida socialmente, mas àquela do objeto não-idêntico de Adorno, que se furta à própria simbolização lingüística, logo, para essa busca a linguagem é um instrumento destinado ao fracasso. O verbo ser no presente, ao dizer “a linguagem é”, repetido, figura em si mesmo o quanto a busca por meio da linguagem faz da mesma o meio privilegiado do esforço existencial. Porém, da linguagem só sai o fracasso – a linguagem *não é* o inefável – mas o fracasso da linguagem é um sacrifício em prol de uma outra vitória, a da obtenção do indizível. Olga de Sá escreve acertadamente:

A linguagem fracassa, mas, sendo ainda fruto da linguagem, constitui a vitória da romancista. Porque assim a linguagem se revela falível e essencial, e a criação literária ganha sentido existencial (SÁ, 1979: 53).

Tal sacrifício é curiosamente feito a partir da “falha da construção”, como se a estrutura lingüística não fosse mais do que um instrumento, uma máquina, um “robô”, retomando a etimologia desta palavra, um escravo sacrificado. Ela é “meu esforço humano”, mas pode ser abandonada quando fracassa, isto é, meu esforço humano é maquinal e só serve para ser sacrificado em nome do seu contrário, o indizível, o que não depende de esforço, o que está no âmbito de uma espontaneidade nunca codificada, em outras palavras, de um estado de graça. Mas quem, ou o quê, sacrifica a máquina de esforço humano da linguagem e obtém o indizível? Mais uma vez, há um “eu” sem subjetividade

estável em jogo, porém que, por alguma alquimia hegeliana, absorve, “obtem” o indizível.

Rosenbaum observa acertadamente que há uma “experiência do sublime” enquanto “desmontagem dos códigos estabelecidos para que a criação se dê”. Saindo da beleza da forma e operando uma “destruição do eu familiar” a idéia é “criar a partir do informe sem apoiar-se nos critérios da falicidade” (ROSENBAUM, 1999: 173). Contudo, observamos aqui a destruição da linguagem – condição de possibilidade do eu – em nome da obtenção de outro eu, certamente não familiar, um eu estranho, *unheimlich*, reaparição de um fantasma romântico, bem ao gosto de E.T.A. Hoffmann: um eu que obtém o indizível ao se perder, uma dialética hegeliana com fim e núcleo negativo, uma dialética negativa do eu, um eu negativo. Apesar da dificuldade de pensá-lo, Rosenbaum, baseando-se na aproximação do sublime com a diferença feminina de Joel Birman (1999: 172), emprega para isso a expressão de Birman “impessoalidade singular”. Ela também cita uma passagem de Benedito Nunes de fato esclarecedora.

É o “paradoxo egológico” desse romance: a narração que acompanha o processo de desapossamento do eu, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo eu, que somente pela narração consegue reconquistar-se (NUNES, 1989: 76).

Embora ambos os críticos tenham sido nesses momentos mais felizes no apontamento do problema, falta perceber que não há renúncia do eu ao absoluto, mas há, sem dúvida, o sacrifício da linguagem e do eu familiar para alcançá-lo de algum modo estranho e indizível, certamente não fálico nem subjetivo, no entanto não menos ambicioso. A circular perda e reconquista de si mesmo (NUNES, 1989: 76) é, a meu ver, um processo incessante de busca, através da linguagem, da narrativa e da obra, de uma experiência que não se dá somente *na* linguagem, mas opera mediante a ascese da escrita. A obra da linguagem deve servir à experiência que a sacrificará. A grosso modo, o senhor, finalmente, é a experiência do inefável, inimiga da vivência cotidiana, que a aprisiona, – uma sorte de experiência mística moderna – e o escravo é a linguagem, máquina de guerra feita para fazer irromper o seu contrário: o indizível. Nesse caso, a função do inefável na narrativa não se restringe a uma

estrutura textual nem a um poder sobrenatural, por isso devemos concordar com o jovem Luiz Costa Lima.

Não se trata de postular uma função misteriosa, mágica e inefável para a palavra. A palavra é um instrumento, que se modifica de acordo com a matéria que visa atingir (LIMA, 1966: 105).

Mas se trata, sim, de examinar a função do inefável na narrativa quando todo o esforço humano da linguagem luta em prol de uma experiência do inefável. E a função não pode ser outra senão escravizar e ser escravizado pela linguagem de modo que se atinja, por meio do “drama da linguagem”, o que excede a linguagem e passa para o âmbito da experiência prática, da prática mais concreta da experiência extraordinária mais inapreensível. A função do inefável é levar a linguagem narrativa à auto-negação de modo a torná-la função do inefável, isto é, função da prática própria de uma busca mística secularizada. A função do inefável na narrativa é tornar a linguagem função do inefável.

Luiz Costa Lima foi o primeiro a perceber que a mística em Clarice se dá “ao revés”, retomada em termos de epifania por Olga de Sá, complementando o comparativismo riquíssimo porém inexato de Benedito Nunes. A intuição de Luiz Costa Lima, a retomada mais sistemática de Olga de Sá e o alcance filosófico e existencial de Benedito Nunes (relacionando a obra com teologia negativa, ascese e mística especulativa) não tiveram continuidade substancial na crítica brasileira. Regina Pontieri retomou de forma interessante a teologia negativa em “O ovo e a galinha” (PONTIERI, 1999: 216-219), mas brevemente. A comparação de Igor Rossoni com o zen budismo, em 2002, ainda que interessante, regride o debate ao pouco se preocupar em apontar as diferenças e praticar um comparatismo de semelhanças, do qual Wagner-Egelhaaf, entre outros, já tinha nos desembaraçado. Há momentos sugestivos para pensar o que penso como prática transformadora da micro-experiência. Clarice produz um “laboratório auto-reflexivo”, faz de si mesma um laboratório de investigações, evidenciando a própria individualidade, visando à experimentação pessoal (ROSSONI, 2002: 47).

O zen budismo, sendo uma prática mística tradicional, é uma tradição secular ligada à mesma busca, por isso Rossoni nos mostra correlações

instrutivas, mas no geral confunde-se autor implícito com autor empírico, simplificando os problemas ao pensar que a busca é a da autora Clarice. De fato, a função do inefável na narrativa quer sair da linguagem, mas o ponto de chegada dela certamente não é uma regressão no biografismo da busca pessoal da autora e sim no efeito da busca, determinada pela linguagem e narrativa desmembrada, na leitura; ou seja, *o que nos interessa é que o texto torna-se o ponto de encontro entre a busca do escritor e a busca do leitor, ponto esse que é o único rastro, tornado objeto, a ser analisável*. O fracasso da crítica é perceber que a dimensão prática da experiência é indeterminável e o texto é sempre a única determinação (im)possível do inefável, que fracassa diante do inefável, mas vence diante do crítico.

O perigo dessas correlações entre mística e literatura está sempre em ignorar a peculiaridade da ascese mística da escrita própria da literatura moderna. Esse é o motivo pelo qual os críticos da mística se valem para desmerecê-la: quando a falta de discernimento teórico se apossa dos estudos da mística e confunde mal o objeto com o método.

Uma grande constatação de Luiz Costa Lima em 1966 ainda não foi, a meu ver, bem dimensionada nem por ele nem por ninguém, depois disso.

Não poderemos deixar de notar que *A Paixão Segundo G.H.* problematiza não só a literatura, mas também a religião. Esta é a primeira vez, na literatura brasileira, que a religião é posta em discussão (LIMA, 1966: 125).

Seu erro foi em seguida comparar com Murilo Mendes e Jorge de Lima, que, por serem católicos, supostamente não seriam capazes de uma problematização radical, o que discordo, pois também não falta drama da linguagem e da religião nos dois poetas. Mas o nosso artigo pretende responder ao apelo do final do primeiro livro de Luiz Costa Lima, ainda que em outros termos: “a busca de incorporar o religioso à dimensão humana da práxis, do agir terreno” (LIMA, 1966: 126). Pois a questão é, justamente, que a transformação da práxis não se dá mais somente no nível político, mas da micro-experiência do instante, sendo ele político ou íntimo, nem é tal religiosidade mais ligada à “dimensão humana” nem à divindade tradicional, mas a algo inumano, inefável.

Está na hora de, pela primeira vez, pôr em discussão a religião deslocada de forma insólita pela literatura. A mística medieval já foi, no seu tempo, um impulso herético do esclarecimento no seio da religião. A mística na literatura moderna – que seculariza a mística e, no entanto, faz com que a mística reconquiste a si mesma ao se perder fora da religião – é um impulso extático do próprio esclarecimento no seio da autonomia da literatura moderna, mas que serve, mais uma vez, ao esclarecimento, por vias tortas. A *coincidentia oppositorum* entre o impulso herético da mística medieval e o impulso místico da literatura moderna está no fato de que ambas não querem só doutrinas, tradicionais ou experimentais, ambas desejam o inefável, o fora da linguagem. Por isso a obra de Clarice inocula figurações do inefável na estrutura da narrativa de forma a inscrever furos na linguagem que as potencializa para que, enfim, todo o seu esforço dê lugar à experiência do inefável; em outras palavras: a experiência mística na prática da leitura.

Referências Bibliográficas:

- BIRMAN, Joel. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BRASIL, Assis. **Clarice Lispector. Ensaio**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BROEK, Roelof van den & HANEGRAAFF, Wouter J. (org.). **Gnosis and hermeticism from Antiquity to modern times**. New York: State University of New York Press, 1998.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1992.
- FILHO, Adonias. "O conto e o monólogo". In: *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965, pp.81-83.
- HELENA, Lucia. "A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector". In **Hispania**. Volume 75. Número 5. Dec. 1992. [p. 1164-1173]
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- KAWIN, Bruce R.. **The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable**. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LAYTON, Bentley (org.). **As Escrituras Gnósticas**. Edições Loyola: São Paulo, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. **Felicidade clandestina: contos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. **Teologia negativa e Theodor Adorno. A secularização da mística na arte moderna**. 2007. Tese (doutorado em Teoria Literária)-Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MCNAY, Lois. **Against recognition**. Cambridge: Polity, 2008.

MENKE, Christoph. *The sovereignty of art. Aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge: MIT Press, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.

PUCHEU, Alberto. **A fronteira desguarnecida: poesia reunida 1993-2007**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RICOEUR, Paul. **Time and Narrative**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

ROBERTS, Tyler T.. **This Art of Transfiguration Is Philosophy: Nietzsche's Asceticism**. *The Journal of Religion*, v. 76, n. 3, jul. 1996, p. 402-427.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 1999.

ROSSONI, Igor. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: (uma literatura de vida e como vida)**. São Paulo: UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SIMON, Iumna Maria. **Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta**. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 70, nov. 2004, p. 209-233.

WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Mystik der Moderne: die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1989.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2007.

REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO COMO EFEITO: NARRATIVA, LEITOR E SISTEMA LITERÁRIO

PINTO, Marcello de Oliveira

Bob morava num apartamento de dois quartos no quarto andar de um prédio. Ele convivia com seus vizinhos, que o ajudam com a comida e com a manutenção da casa. Sua faxineira comparecia toda a semana para a limpeza e ela precisava seguir uma ordem predeterminada de atividades na casa, pois qualquer mudança de rotina irritava Bob de uma forma incontrolável. E ele acompanhava a limpeza vistoriando todo o processo. Bob morava sozinho, pois sua mãe havia se mudado para uma casa de praia e, embora ele tenha tentado, não se adaptou ao novo local e sempre sumia ou se perdia por um tempo longo, o que fez com que sua mãe o levasse de volta para o antigo apartamento. Ele ficava bem melhor por lá, embora já tivesse caído da janela de seu quarto, do que numa casa. Bob era bem metódico: todo dia acordava no mesmo horário e arranhava a porta do vizinho – responsável por sua alimentação e diversão – para que ele abrisse a casa e depois, no fim da tarde, voltava para pedir que tudo fosse fechado. E Bob falava no telefone com sua mãe. Ela sempre ligava e ele sabia apertar o botão para atender no viva-voz. As conversas eram sempre saudosas. Mas Bob não ficava triste nem solitário. Ele gostava mesmo era de ficar em casa e, se possível, sozinho. Bob viveu muito tempo assim, acho que ele chegou até os 20 anos, o que é um longo tempo. Bob é um gato.

A história acima parece tirada de algum livro de histórias fantásticas, mas é uma descrição das experiências de vida do gato Bob, ex morador do Pita, bairro de São Gonçalo, município do Rio de Janeiro, gato esse que foi vizinho de familiares durante muito tempo. Tal situação faz qualquer leitor questionar a natureza do conceito de insólito – tema central das pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa (Diretório CNPq) Estudos Literários: Literatura, outras linguagens, outros discursos – e repensar a noção de comum, corriqueiro, regular, ou ainda normal e correto, que contrasta com tal

noção. As investigações ora desenvolvidas giram em torno de como estas estruturas são construídas e de como certas marcas textuais constroem a percepção de um elemento que refuta a ótica da estabilidade representacional e referencial desafiando os alicerces do previsível e do incontestável. Seguindo esta direção, questionarei neste trabalho as relações entre o insólito e a recepção da narrativa, no intuito de refletir sobre a natureza das investigações ora propostas e sugerir caminhos de investigação que privilegiem o receptor dos textos literários.

Gostaria então de começar apresentando o cerne da nossa investigação a partir de um pressuposto: o de que a na literatura possa ser entendida como um fenômeno narrativo/representacional. No que diz respeito ao seu status como narrativa, classicamente se pode pensar numa polaridade que distingue dois tipos de estruturas de representação: uma que teria um maior comprometimento com a realidade cotidiana exterior, construída de acordo com um pressuposto baseado nas expectativas do senso comum de um contexto social, ou seja, uma “representação objetiva” do já conhecido; ou uma outra que teria em sua estrutura narratológica descrições que romperiam com expectativas de aproximação com quaisquer contextos experienciais identificáveis com o que se acredita ser a realidade cotidiana exterior. As preocupações dos membros do grupo de pesquisa *Estudos Literários: Literatura, outras linguagens, outros discursos*, grupo este liderado pelo Prof. Flávio Garcia, adjunto do Instituto de Letras da UERJ, e por mim, giram em torno de como estas estruturas são construídas e de como certas marcas textuais constroem a percepção de um elemento que refuta a ótica da estabilidade representacional e referencial desafiando os alicerces do previsível e do incontestável. Essas marcas, identificadas pela rubrica do termo *insólito*, são elementos que sugerem uma ligação com o conceito de realidade. O seu papel na estrutura narrativa está em diálogo constante com o leitor como receptor e construtor da significação do texto, pois é de acordo com e relação entre texto – leitor – realidade que o papel diferenciador do insólito é construído.

A história narrada acima é um exemplo interessante para a questão do elemento insólito na literatura especialmente se seu status como narrativa for levado em consideração. Não pretendo aqui recuperar o debate sobre o conceito de narrativa, reconstruindo das bases aristotélicas até a teoria da narratologia, mas gostaria de acentuar a redescoberta, no século passado, do narrar como um elemento fundamental para a natureza e as condições da existência humana (Bakhtin, 2003; Bauman, 1998; Maturana e Varela, 1998). É através de nossas ações narrativas que construímos e compreendemos os textos e contextos de nossa experiência. Esta noção, aqui generalizada, influencia e direciona um leque de investigações, que vão desde estudos sobre as formas pelas quais organizamos nossas memórias, intenções, estruturas sociais e relações profissionais. Este posicionamento se reforça quando a questão da linguagem – outra grande matriz do pensamento contemporâneo – é relacionada ao ato de narrar. Segundo Maturana e Varela (1998) a linguagem em uso, que, não transmite nenhuma informação, refere-se à atividade social que surge com a coordenação de ações que foram acopladas no processo de mútua adaptação pelos membros de um grupo social. Coordenamos nossas ações através de coordenações lingüísticas que funcionam como distinções lingüísticas e vivemos num domínio lingüístico (um ambiente no qual as coordenações lingüísticas acontecem). Todas as nossas narrativas são observações lingüísticas: como a história do gato Bob ou a Constituição, sem diferenças em sua natureza como linguagem. Os seres humanos se identificam e se percebem como parte de uma sociedade no evento da linguagem, e fazer parte desta coordenação de ações: é essa relação que nos possibilita descrever, imaginar ou relatar nossas experiências. Portanto, em relação à construção de padrões que possam delinear uma diferença entre ficção e realidade “perceptível”, Costa Lima (1995: 306) atesta que “o ficcional literário tem um potencial questionador enquanto as 'ficções do cotidiano' dependem de que os parceiros não as ponham em discussão”. A mimese social, ou realidade, assim sendo, esta relacionada à consolidação das normas sociais e depende de uma estabilidade. Contudo, esta não é imutável. A realidade é mutante no sentido de que novas construções adquirem, quase sem que se

perceba, legitimação social. Assim como as ficções literárias, elas se caracterizam como fatos sociais que dependem da legitimação da sociedade. O ficcional é uma decisão baseada por um acordo social, um acordo de crença/descrença que é anterior ao processo de leitura. O sentido construído é sempre parte de um processo original de recepção, inserido no espaço desse acordo, seja ele qual for. Este é o espaço das ações comunicativas, ou seja, a visão dos processos comunicacionais que parte da concepção da linguagem como peça fundamental do processo de construção de conhecimento. A sua função é a produção de campos consensuais de conduta que guiam os indivíduos na sociedade. O processo comunicativo, conseqüentemente, é oriundo da construção de campos interativos comuns e do desenvolvimento de esferas consensuais. Desta forma, os sinais da linguagem “materializam” experiências comunicativas. Eles não se referem à entidades não verbais na “realidade”, mas ao nosso conhecimento comum de possíveis outras construções.

No espaço das reflexões sobre a natureza das distinções entre estruturas narrativas, o debate sobre o que definiria a natureza da manifestação literária ganha contornos decisivos no espaço das teorias postuladas pelo Formalismo. Um dos conceitos mais importantantes deste grupo para tematizar estas esperiências é o de *ostranenie*, i.e. desfamiliarizar, sugerido por Shklovsky (1965). Segundo ele, o objetivo da arte seria construir objetos não familiares para prolongar a experiência do contato do observador com a obra de arte. Focalizando, a partir desta premissa, nos elementos que se destacam no texto quando os leitores os vivenciam como sendo diferentes ou estranhos, os formalistas russos derivaram uma teoria sobre a natureza dos textos literários e suas particularidades, ou seja, a sua literariedade, como sendo característica de sua própria estruturação. Com a guinada em direção ao leitor na segunda metade do século passado, as teorias da recepção destacaram a responsabilidade do leitor como construtor do significado ao reconhecê-los como agentes ativos que relacionam seus contextos e experiências ao processo de leitura e “completam” o significado da obra literária no processo de interpretação. Jauss (1983), por exemplo, sugeriu que

a literatura seria um processo dialético de produção e recepção no qual os leitores ativariam um conjunto de ferramentas relacionadas as suas condicionantes sociais e culturais (horizonte de expectativas) durante a leitura. Iser (1996), por outro lado, sugeriu que toda a obra literária convocaria um leitor específico (leitor implícito) que seria capaz de dar conta de todas as predisposições necessárias para que o texto fosse fruído em sua plenitude. Embora textos e leitores partilhem convenções oriundas da realidade, os textos deixam grande parte de sua configuração repletas de espaços vazios, sejam como gaps na narrativa ou como limites estruturais das representações por eles descritas. Estas indeterminações convidam o leitor a participar da construção do significado do texto.

Os esforços de destacar a figura do ato de ler como fundamental para a construção do significado texto se organizaram, no espaço dos debates da estética da recepção e do *readers response* a partir do texto e limitaram a figura do leitor aos limites do próprio texto. A tentativa mais relevante de ir além destes limites foi a apregoada pelo grupo de estudos alemão denominado NIKOL (*Nicht Konservativ Literaturwissenschaft*) que propôs a idéia de uma ciência da literatura que tematiza o fazer literário como um sistema de ações compreendidas em quatro espaços de ação específicos: a produção; a mediação; a recepção; e o pós-processamento. O primeiro papel remete aos processos de criação de um produto literário de acordo com critérios estéticos relevantes ao produtor (ou grupo de produtores). O segundo tipo, ou mediação literária, refere-se às atividades que tornam um produto literário acessível a outro ator social, como a editoração e distribuição de um livro, por exemplo. A recepção, o terceiro tipo, engloba as atividades nas quais atores atribuem significados aos produtos (ou ofertas midiáticas) que eles consideram literárias de acordo com seus critérios estéticos como, por exemplo, a compreensão de um romance ou a consagração de um texto pelo público leitor. Por fim, o pós-processamento do produto literário, último dos papéis, corresponde às atividades dos atores sociais que produzem uma oferta mediadora para um produto que eles consideram literário. Estabelece-se, destarte, uma relação entre um fenômeno alvo e resultados pós-processuais como, por exemplo, a

análise, descrição, avaliação, comentários, entre outros, contidas em interpretações, resenhas, canonizações, adaptações, etc. O pós-processamento é desempenhado por atores que são institucionalmente legitimados para exercer este papel, como por exemplo, os críticos literários ou os professores. Este paradigma, baseado em uma teoria dos sistemas sociais, sugere então que a noção sobre a natureza do literário reside em convenções articuladas num contexto histórico e que transparecem nas atividades de cada ator social não mais no texto em si. Subjacente a esta proposta está o conceito de comunicado (*Kommunikat*). O termo comunicado é uma estrutura cognitiva que contrasta com o texto-objeto, o objeto literário físico que os atores sociais aprenderam a produzir e receber como instrumentos de comunicação, materializado num produto lingüístico midiático, como um livro, um cd-rom, etc. Os indivíduos constroem comunicados a partir de um texto-objeto nos seus domínios cognitivos aplicando as normas lingüísticas, as convenções estéticas, e as convenções sociais internalizadas por eles ao longo de seus processos de socialização. Logo o ator social transforma o estímulo do objeto físico texto-objeto em sinais neuronais adaptados às suas condições internas e atribui uma estrutura cognitiva para estes estímulos. Esta representação cognitiva, ou comunicado não se constitui somente de aspectos lingüísticos. O indivíduo é estimulado/incentivado/ativado por elementos lingüísticos, intelectuais e afetivos. Assim sendo, podemos observar que as ações literárias envolvem processos auto-referenciais no sentido de que dependem sempre das construções internas dos indivíduos e de outros comunicados inclusive. Isto quer dizer que estas construções não são entendidas como um processamento de informações recebidas por um indivíduo e sim como uma construção de conhecimento. Tal pressuposição gera algumas conclusões importantes: a primeira refere-se à distinção entre texto-objeto e comunicado. A partir dela podemos afirmar que os significados de uma obra literária são dependentes do indivíduo, ou seja, são itens do seu domínio cognitivo. Conseqüentemente, não há provas objetivas de descrição de significado no texto-objeto (Schmidt, 1982). Contudo, não é incomum que atores sociais atribuam características idênticas a um mesmo texto, como, por exemplo, características sintáticas ou estilísticas,

devido às rotinas de produção, elaboração e recepção de comunicados internalizados por estes durante suas socializações, muito embora isto não garanta que os significados gerados sejam idênticos. A segunda refere-se ao processo de socialização dos indivíduos. Para que estes se percebam como integrantes do domínio social a que eles pertencem, eles precisam adequar-se aos preceitos que regulam o agir dentro dos limites deste sistema, construindo assim a sua percepção de realidade de acordo com a percepção tida como adequada pelos membros deste domínio. Assim, textos podem ativar processos de construção de significados cujos resultados pós-processuais são interpretações, opiniões, críticas literárias, entre outras. Por último, o termo recepção refere-se a um procedimento complexo ocasionado pela percepção e reconhecimento de um texto-objeto. Este ativa um processo interno ao sistema cognitivo do indivíduo e especifica a construção de um comunicado, porém não determina a sua dinâmica. Esta depende do ator social e dos elementos que fazem parte do seu domínio cognitivo, além das condições do momento da recepção.

O elemento insólito tem sido estudado recentemente ora como matriz de um impasse na história da literatura ora através de investigações das literaturas da lusofonia ou, ainda, como presença que caracteriza um novo gênero literário. A partir das análises propostas e de nossas reflexões em torno da questão, sugerimos pensar o conceito de insólito como sendo um efeito de estratégias de uma estrutura narrativa que são identificadas como insólitas ao se observar como elas se relacionam com o pano de fundo que constitui as ações comunicativas identificadas como sendo elementos da construção narrativa. Os efeitos gerados pela natureza destas relações podem ser vários, como, por exemplo a confirmação de expectativas do fluxo da narrativa pelo leitor, seja na relação de uma caracterização de gêneros – literários, textuais – enquanto discursos próprios com suas engrenagens particulares. Outro efeito possível seria a quebra destas expectativas, através de um estranhamento na “forma” da estrutura narrativa. No que diz respeito à trama, uma outra possibilidade seria a percepção de um caminho inusitado do enredo, que “surpreenderia” o leitor.

Ao levarmos estas possibilidades em consideração, entendemos o estudo do insólito como uma questão empírica e não ontológica. Isto significa dizer que, ao pensarmos o insólito na literatura através do foco na leitura de referências internas à narrativa, ou seja, pertinentes à estrutura da obra, que chamamos de efeito insólito. insólito como questão torna-se então extremamente instigante. Também por oferecer novos caminhos para se repensar nossas estratégias de investigação no campo dos estudos literários. Isto significa dizer que o questionamento sobre os caminhos de investigação se tornam também fundamentais frente a novos desafios. No que diz respeito à teoria da literatura e da narrativa, espaço no qual o debate encontra seu território, por exemplo, as investigações podem colocar em debate, ou em xeque, alguns conceitos. Um deles é o conceito de verossimilhança. Conceito fundamental para se tematizar a construção mimética, podemos resumir sua importância para a história do pensamento sobre a literatura como o elemento da construção poética relacionado ao entendimento das referências que norteiam a sua constituição. Essas referências podem ser internas a narrativa, ou seja, pertinente à estrutura da obra, seus elementos de coesão, suas engrenagens de montagem (ou uma relação lingüístico-simbólica, se preferirmos). Elas podem ser também externas, ou seja, as relações com outras referências e ordens simbólicas (outros discursos) na sociedade e na cultura onde a obra é atualizada e tem o seu modo de recepção.

No espaço dos estudos do insólito, portanto, posso sugerir que o conceito de verossimilhança não é útil para as investigações se não se tiver em mente a sua relatividade e a sua dependência das ações comunicativas no espaço sistêmico de suas realizações. Esta é uma questão empírica e não ontológica. O debate sobre a recepção dos textos aponta para mais uma questão, esta não tão próxima das práticas investigativas propostas até agora, mas, acredito extremamente importante quando pensamos em uma categoria como o insólito, que se fundamente, mormente, numa relação de observação de padrões interna e externas das ações literárias: a questão da interação. Este conceito é entendida por uma postura sistêmica como um processo de construção de campos consensuais num processo interativo que antecede a

toda comunicação, formando assim a base para comportamentos lingüísticos (são como orientações nas esferas cognitivas). O processo de comunicação passa então a ser entendido como uma etapa na qual os observadores tentam construir processos cognitivos de orientação comparáveis numa esfera comunitária (no sentido biológico do termo). Isso significa apontar para a idéia de que a comunicação – e daí a comunicação literária – não pode mais ser pensada como uma transmissão de idéias entre indivíduos, mas sim como uma sucessão de interações, entre indivíduos que tenha passado por processos de aproximação e modulação lingüística semelhante. Desta maneira, entende-se que os observadores neste processo buscam orientar-se mutuamente em função de interações dentro de seus respectivos campos cognitivos num ambiente onde um campo consensual de conduta entre sistemas verbalmente interativos é produzido (linguagem) durante o processo de desenvolvimento de um campo cooperativo. São fatores que podem ser relevantes no debate sobre a própria utilização do conceito de insólito para a investigação de determinadas manifestações e conjuntos de ações literárias através da pesquisa empírica, como por exemplo, a investigação sobre se um grupo geograficamente determinado define certos elementos como insólitos ou ainda se este grupo conscientemente produz descrições semânticas das personagens de um texto com sendo observadoras e denunciadoras de elementos insólitos (pelos próprios personagens) no espaço da narrativa.

Todas as atividades no interior do sistema literário são orientadas para e interpretadas à luz de um conhecimento cultural que inclui normas de convivência dos atores sociais, seus valores e suas emoções, adquiridas por cada indivíduo no seu processo de socialização. Além disso, estas ações são específicas ao sistema literário. De acordo com esta especificidade, pode-se caracterizar estas ações em quatro tipos ou papéis acionais que atores sociais assumem. Eles são: *produção*; *mediação*; *recepção*; *pós-processamento*. O último dos papéis nos é interessante neste momento final de minhas reflexões, pois corresponde às atividades dos atores sociais que produzem uma oferta mediadora para um produto que eles consideram literário. Eles estabelecem uma relação entre um fenômeno alvo e resultados pós-processuais como, por

exemplo, a análise, descrição, avaliação, comentários, entre outros, contidas em interpretações, resenhas, canonizações, adaptações, etc. O pós-processamento é desempenhado por atores que são institucionalmente legitimados para exercer este papel, como por exemplo, os críticos literários ou os professores. Ao refletirmos sobre o insólito na literatura, pensamos sobre o nosso próprio papel como construtores de conhecimento e atrelamos nossas idéias a um consenso razoável de um grupo de pesquisadores em relação a um modelo de mundo, que é razão e material para as investigações. Apesar deste espaço de conforto, novos olhares não contam mais com pressupostos estabelecidos e, como são construtos de uma comunidade científica, ou seja, produtos ou ações realizadas pelos participantes do sistema literário observados pelos cientistas interessados na investigação destes produtos e ações, constroem suas próprias bases e descrições sobre seus focos de estudo. Portanto, parece razoável se levarmos em consideração as propostas relativistas dos estudos das ciências humanas que definem os significados dos elementos constitutivos das suas bases epistemológica a partir e em relação a um observador e seu modelo de mundo e a partir da constante dedicação a solução de quebra-cabeças experimentais e teóricos em torno de uma matriz disciplinar compartilhada por uma comunidade científica e que comporta modelos de orientação, valores e realizações exemplares e generalizações simbólicas. Os estudos sobre o insólito caminham, portanto, para um rompimento com as estabilizações tradicionais dos estudos literários, afastando-se dos problemas e mergulhando no questionamento e sugerindo o nascimento de um outro tipo de ação que não dispõe necessariamente de uma nova teoria, mas que pode representar os passos iniciais para a construção de outra. Se ainda não significa um processo de substituição de uma certo repertório ligado a tradição literária – e, volto a insistir, os estudos propostos têm potencial e demonstram em muitos momentos solidez para ir além e abandonar conceitos enraizados – os esforços demonstram a profícua convergência de um grupo de cientistas em torno de posturas compartilhadas em relação a elementos consensuais que se orientam para a solução de

problemas considerados relevantes, implicando numa consciência permanente da natureza do ofício do cientista e da sua dimensão político-social.

Por fim, sugerimos então que a percepção do elemento insólito se constrói no leitor não como um contraste, uma oposição à realidade – plano de fundo externo que determina, no jogo de concessões e aproximações, a rede de referências do indivíduo – mas sim como um contraste a uma “realidade” comunicativa. Ou seja, um elemento no *linguagir* que acontece a despeito das expectativas construídas graças a um conjunto de articulações envolvidas na experiência literária (as experiências passadas, o repertório de contato com o que ele identifica como pertencente ao sistema literário, a percepção da estruturação narratológica que dialoga com as expectativas das ordens simbólicas e sociais, e os contratos recepcionais por ele assinado no contexto da experiência).

Em suma, a constituição de um novo enquadre teórico sobre os gêneros literários, como acima sugerido, é uma tarefa complexa que não se iguala – e nem pretende assim ser – a construção de paradigmas excludentes baseados em determinismos formais e estéticos. A meu ver, o desafio é articular uma perspectiva não representacional das experiências literárias e como elas constroem – ou não – um repertório de elementos considerados insólitos no horizonte da história das ações literárias.

Referencias Bibliograficas

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4 ed. SP: Martins Fontes, 2003

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COSTA LIMA, L. Vida e Mimesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. FOESTER, H. "Visão e Conhecimento: Disfunções de Segunda Ordem" In: SCHNITMAN, D. F. (org.) **Novos Paradigmas**, Cultura e Subjetividade. Porto Alegre: R Editora, 1996.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário** - Perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans-Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MATURANA, H., & VARELA, F. **The Tree of Knowledge**. The biological Roots of human Understanding. (revised edition). Boston: Shambhala Publications, 1998

ISER, W. **The implied reader**: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Becket. London: The Johns Hopkins University Press Ltd, 1974.

SCHMIDT, S. **Foundations for the Empirical Study of Literature**: the components of a basic theory. Buske: Hamburg, 1982.

SHKLOVSKY, V. **Art as technique**. In: LEMON, L. T.; REIS, M. J. (Eds. and Trans.).

_____. **Russian Formalist criticism**: four essays. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, (original de 1917) 1965. p. 3-24.

A DESCONSTRUÇÃO DA LITERATURA FRENÉTICA EM ÁLVARO DO CARVALHAL

DA SILVA, Danielle Vitorino
BATALHA, Maria Cristina¹
Orientadora:

Álvaro do Carvalho e A Questão Coimbrã

A Questão Coimbrã foi o primeiro sinal de renovação ideológica proveniente de um grupo de jovens escritores estudantes do século XIX, que tinham assimilado ideias novas que circulavam na Europa. Em Lisboa, Antonio Feliciano de Castilho tornou-se o padrinho oficial dos escritores mais novos, tais como Ernesto Biester, Tomás Ribeiro, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, Bulhão Pato entre outros. Antonio possuía influência e relações que lhe permitiam facilitar a vida literária dos muitos estreantes, serviço que estes lhe retribuía em elogios. Além de incentivar e orientar as carreiras literárias através da chamada “Escola de Elogio Mútuo”, nome dado ao grupo em que o academismo e o formalismo vazio das produções literárias correspondiam à hipocrisia das relações humanas, o realismo estava aí completamente ausente. Este foi o primeiro sinal de renovação literária e ideológica proveniente de um grupo de jovens escritores do século XIX, que tinham assimilado as ideias novas e demolidoras dos conceitos estabelecidos em sua época. Essa reação gerou assim uma oposição à ideia de que o homem só existe na sua realidade física. Essa concepção acabou dando início a uma guerra sem tréguas entre os vários escritores românticos.

Já em Coimbra, e mais tarde em Lisboa, o grupo chefiado por Antero de Quental é formado por Teófilo Braga, Jaime Batalha Reis, Vieira Castro, Eça de Queiros. Esse grupo apresenta-se sob o signo da revolta contra os moldes ultrapassados do Romantismo e atua de forma ativa, e muitas vezes

¹ Pesquisa realizada em I.C. PIBIC- UERJ, com a orientação da professora Dr^a Maria Cristina Batalha.

irreverente, contra o baluarte romântico representado por Lisboa. Em 1865, solicitado a apadrinhar com uma carta-posfácio ao *“Poema da Mocidade”* de Pinheiro Chagas, Castilho aproveitou-se da ocasião para, sob a forma de uma “Carta ao Editor António Maria Pereira”, censurar um grupo de jovens de Coimbra, os quais acusava de exibicionismo, de obscuridade propositada e de tratarem temas que nada tinham a ver com a poesia, criticando-os por terem também falta de bom senso e do bom gosto. Os escritores mencionados eram Teófilo Braga, autor dos poemas *“Visão dos Tempos”* e *“Tempestades Sonoras”*, escritos em 1864, Antero de Quental, que então publicara as *“Odes Modernas”* em 1865, onde fica evidente o afastamento dos ideais românticos, fazendo surgir um conceito de poesia de combate e de participação social.

Após a intervenção de muitos membros da comunidade literária, Antero de Quental encerra a Questão com a *“Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais”*, em 1865, último escrito da polémica que teve o mérito de chamar a atenção para o antagonismo romântico-realista e abalar o convencionalismo literário e social tendente para a conservação de um ideal estético degenerado, ultrapassado e decrépito. Entretanto, foi necessário esperar alguns anos para a legitimação desta nova estética. Por fim, podemos concluir que a chamada “Questão coimbrã” foi uma reação a uma literatura conservadora e de conveniência política, que tinha como temas de eleição a morte, a saudade e a visão pessimista da existência. Ela também representou um choque entre a geração conservadora que via a arte como uma expressão exagerada dos sentimentos negativos para manter a tradição e a geração dos jovens estudantes de Coimbra, que viam a arte como uma forma de liberdade, inovação, criatividade e contestação.

Em meio a esta revolução literária encontra-se Álvaro do Carvalho Souza Teles, nascido em Argeriz, no ano de 1844, e falecido em Coimbra, onde frequentava o curso de Direito, com apenas 24 anos. Iniciou cedo a sua atividade literária e quando ainda era aluno do liceu, publicou a peça *“O Castigo da Vingança”*. Foi considerado durante demasiado tempo um escritor maldito e, talvez por isso, excluído do cânone literário oitocentista. No entanto, a modernidade reconheceu que as seis narrativas recolhidas em *Contos*,

publicados postumamente, onde sobressaem o cuidadoso encadeamento das intrigas e uma linguagem inconfundível, é uma das experiências mais notáveis do romantismo tardio português.

Apesar disso, Carvalho é visto pela crítica como um autor “menor”, pois não tinha o seu nome vinculado aos grandes nomes da literatura de sua época, como por exemplo, Eça de Queiroz e Almeida Garret e outros escritores cujos nomes estavam vinculados à “Questão Coimbrã”. Em algumas Histórias da Literatura Portuguesa, Carvalho não é sequer mencionado. Os autores Antonio José Saraiva e Oscar Lopes (*História da Literatura Portuguesa* 7ª edição, Porto Editora Limitada, 1955) e Fidelino de Figueiredo (*Literatura Portuguesa* 3ª edição, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1955), o colocam na rubrica “outros autores”. Moisés Massud (*A Literatura Portuguesa* 13ª edição, editora Curtix, São Paulo, 1975), refere-se a Álvaro do Carvalho apenas como um “contista”, sem vinculá-lo a escolas ou movimentos literários de seu tempo.

Álvaro do Carvalho e o Ultra-romantismo

O chamado Ultra-romantismo foi um movimento literário que surgiu na Europa, principalmente em Portugal, e chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, através da ficção de Álvares de Azevedo. Esse movimento é caracterizado por escritores jovens que viviam a chamada “geração perdida”, aquela que levava ao exagero as normas e ideais preconizados pelo Romantismo. Destacam-se nessa escola estética, nomeadamente, a exaltação da subjetividade, do individualismo, do idealismo amoroso, da natureza e do mundo medieval que é evocado pelo gótico, cuja temática e ambientação acham-se intimamente ligados ao movimento ultra-romântico. De modo geral, os ultra-românticos geram correntes literárias de qualidade muito discutível, devido a sucessão de crimes sangrentos que descreviam e que os realistas vão caricaturar de forma feroz.

Assim, encontramos nos contos de Carvalho a presença da morbidez, do pessimismo, do negativismo e do satanismo. Essas características serão parodiadas com sarcasmo e ironia no conto “Os Canibais”, que recortamos como nosso objeto de análise. Entretanto, como afirmamos anteriormente,

pode-se perfeitamente identificar a estética ultra-romântica nos demais contos do autor que compõem a coletânea.

Literatura Gótica

Literatura Gótica ou de Horror tem início no século XVII, na Inglaterra, com a obra O Castelo de Otranto de Horace Walpole em 1764, e cujo cenário é o de um castelo gótico do século XIII, dando assim o nome a esse gênero literário. As principais características desse tipo de literatura são os cenários medievais (castelos, igrejas, florestas, ruínas), os personagens melodramáticos (donzelas, cavaleiros, vilões, os criados), e os temas e símbolos recorrentes como segredos do passado, os manuscritos escondidos, as profecias e as maldições. Este gênero literário se caracteriza por provocar no leitor a dúvida e a suspensão da credulidade, levando-o a aderir emocionalmente à atmosfera sobrenatural e deixando-o fascinado pelo terror de origem remota.

Alguns autores, como Irène Bessière (1974) sustentam que o estilo gótico era o meio de expressar o momento de um encontro de vertentes políticas e condições históricas particulares, que geravam ansiedades sobre a vida social e que encontrariam sua sumarização por meio do romance. Então, o romance gótico é um fenômeno da segunda metade do século XVIII, embora a sua influência tenha persistido no século XIX, época em que vários escritores deixaram-se contaminar pelo clima das histórias de fantasmas.

Pode-se dizer que tais romances representaram uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. Esse gênero, pelas suas características, ofereceu material temático e modalidade narrativa para alimentar a chamada literatura frenética, forma exacerbada no tratamento desse material e dessa forma de ficção, amplamente praticada pelos ultra-românticos.

Estética frenética

. Os temas do conto que causam fortes efeitos emocionais, e são responsáveis pela fragmentação da estrutura narrativa e a redução da lógica e da linearidade da trama, são elementos de uma estética conhecida como

romantismo frenético. Essa estética foi definida pelo escritor francês Charles Nodier, num artigo de *Annales de la Littérature et des Arts* (1821). A composição do frenesi romântico utiliza a retórica do excesso, caracterizada pelo acentuado uso de figuras de estilo, pela transformação da linguagem em acumulação de hipérboles e, através da emoção provocada por cenas de suspense, horror, crueldade ou manifestações sobrenaturais, a atmosfera lúgubre, o cenário de castelos, subterrâneos e calabouços, causa uma impressão geral de exagero e arrebatamento. Pelo fato de apresentar traços do melodrama e por infringir as regras da estética literária, devido aos seus excessos, é vista como sinônimo de mau gosto.

Numa análise histórica do frenesi literário, mais especificamente do frenesi romântico, conclui-se que a procura do êxtase, da exaltação das paixões e da fórmula de levar o leitor ao extremo nível de horror, apresentam forte manifestação a partir da segunda metade do século XVIII, encontrando na França o oficial precursor da estética frenética, o marquês de Sade. Após este primeiro momento, esta estética se desenvolve durante a Revolução francesa que, nos anos seguintes, devido ao grande número de cenas de crime, batalhas, decapitações e enforcamentos, oferece material farto para alimentar essa literatura.

Na Alemanha, as obras mais importantes desta expressão literária surgem no início do século XIX, com a vertente satânica da escola frenética sustentada por Goethe e seu *Fausto* (1808), seguido por E.T.A. Hoffmann com *Contos noturnos* (1817). Esta nova escola estética, marcada pelo pessimismo de Lord Byron e pelo fantástico alemão, se consolida então, dando vida a obras inquietantes, que traduzem a revolta, desencadeada por uma realidade sufocante e insatisfatória. Esse frenesi se configura de acordo com as angústias e ambições dos artistas modernos, através de produções cruéis ou fantásticas, sobretudo pela presença quase obrigatória de elementos do sobrenatural.

Literatura Fantástica

Segundo alguns autores, o fantástico existe desde os tempos de Homero e *As mil e uma noites*, mas, para a maioria dos estudiosos, o

nascimento deste gênero ocorre entre os séculos XVII e XIX. Algumas de suas características são a incerteza, a hesitação, a dúvida, ambiguidade, os elementos inverossímeis e o imaginário apoiado no sobrenatural ou na irrealidade. Este gênero integra o leitor ao mundo das personagens, fazendo com que ele se identifique com estas e, ao mesmo tempo, hesite entre uma explicação do âmbito natural ou do sobrenatural diante dos acontecimentos narrados. Esta narrativa nasce do conflito entre o natural e o sobrenatural, contrapondo dois mundos, um real e outro imaginário e ao mesmo tempo rompendo as fronteiras entre eles, proporcionando uma alternativa à rígida crença científica do mundo racionalizado.

Pois a essência do fantástico é a capacidade de expressar o sobrenatural de forma a convencer o leitor, não permitindo que ele tenha uma explicação racional acerca dos acontecimentos narrados, não lhe proporcionando a certeza daquilo que está sendo descrito na história. É o conflito entre o real e o impossível que distingue a narrativa fantástica da simples narrativa de horror e de fatos estranhos em que o sobrenatural é aceito sem ambiguidades.

A literatura fantástica, em seu sentido *stricto*, é a que nasce a partir da rejeição do pensamento teológico medieval e toda metafísica, tendo suas origens no século XVIII, durante o Iluminismo, tendo continuidade no século XIX, onde adota temáticas e motivos inspirados no romance gótico, transformando-se no século XX, quando incorpora os temas ligados às inquietações existenciais. Em seu sentido mais amplo, ela remete a textos que fogem ao realismo estrito, tomando como referência o Realismo do século do século XIX, e, neste caso, confunde-se com o maravilhoso e o estranho.

E. T. A. Hoffmann é considerado o renovador do gênero, pois ele teria apresentado em sua obra a separação entre o fantástico e o maravilhoso, que conta histórias com figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, sem, contudo, discutir a probabilidade da sua existência objetiva. A literatura fantástica utiliza-se da verossimilhança para convencer o leitor da verdade dos fatos narrados, instalando, assim, a ambiguidade e a incerteza quanto à origem desses acontecimentos.

O conto “Os Canibais”, de Álvaro do Carvalho

“Os Canibais” (1866) é um meta-conto, no qual o autor faz uma crítica ao romance gótico. O narrador deste conto dirige-se diretamente ao leitor e, ao mesmo tempo, também narra a história de Margarida, João Henrique e o Visconde de Aveleda. Esses três personagens formam o triângulo amoroso da intriga, que se constrói em um ambiente gótico, pois encontramos castelos, lugares sombrios, velas, vinho e a recorrente presença da morte.

A protagonista deste romance é Margarida que está loucamente apaixonada pelo Visconde de Aveleda, fidalgo estranho, rico e refinado. O visconde ama Margarida, mas esconde um terrível segredo que será revelado na noite de núpcias. Dom João, enamorado de Margarida, está devorado pelo ciúme. Vendo-se repudiado, profere ameaças de morte aos dois amantes. O encontro entre os três personagens ocorre em um baile, onde Dom João, conversando com um amigo, confessa a sua paixão pela jovem Margarida. Em um dado momento da festa, o Visconde entra no salão tomando todas as atenções para si. Nesse instante, Dom João o vê como “a estátua irônica de um comendador” (Carvalho, 1990, p.211), prenunciando o desfecho do conto.

Esta narrativa possui originalidade, complexidade e prende a atenção do leitor, chamando-o todo tempo para dentro do conto, através de um narrador que realiza um corte no enredo com a finalidade de confirmar a sua distância com relação à história que está sendo narrada. Como veremos neste trecho:

Escolha o leitor o capricho o local da acção, que daí lavo eu minhas mãos, contanto que se não ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalos e sotainas. (Carvalho, 1990, p.212.3).

Assim, o autor desconstrói o conto através de indagações, divagações, explicações ao leitor, que é envolvido e colocado diante de uma história cheia de mistérios que não serão desvendados no primeiro momento. Ao lado da narrativa de encaixe, a história de Margarida e Visconde de Aveleda, desenvolvem-se paralelamente aos comentários que o narrador faz sobre ela.

Uma história qualquer, que se extraiu duma crônica, deve ter necessariamente em vista, ou a propagação de acontecimentos memoráveis perdidos na variedade de muitos

factos, ou a manifestação característica dos costumes dum povo numa época marcada. (Carvalho, 1990, p.211.2).

Estamos assim na presença de dois narradores extradiegéticos no conto, ou seja, um é o narrador do conto e o outro descreve o processo de elaboração do próprio conto que é narrado. Desse modo, o autor faz uma crítica do romance gótico e das narrativas fantásticas, o que nos permite afirmar que se trata de um meta-conto que discute o processo de elaboração de um conto pertencente ao gênero. Assim são repensadas as possibilidades de escrever o conto, que possui um enredo que causa horror, servindo de desculpa para o narrador mostrar a “mentira” das histórias românticas e cheias de excessos sentimentais que as alimentavam e fazia enorme sucesso à época. Trazemos aqui um exemplo de como procede o narrador extradiegético nesse conto de Carvalho:

Não foi sem grande dor de alma que coloquei o sibilino visconde em frente de Margarida, exposto ao rir palerma dos que não sabem nada do coração e da sua linguagem, linguagem fantasiosa, que muitas vezes desdenha o presente para ir colorir-se nas eras aventurosas em que a castelã aparecia, visão aérea, por entre os tufos floridos que lhe enfeitavam o balcão, para ouvir à luz das estrelas as canções plangentes do trovador enamorado; eras, as mais sublimemente poéticas, que têm vindo. (Carvalho, 1990, p.217)

A existência de dois discursos que se desmentem mutuamente atenta para a linguagem que nutre o relato gótico, fazendo com que seja impossível para o leitor aceitar e aderir os códigos ficcionais que provocam o efeito de terror. A desconstrução do texto quebra a linearidade da narrativa, através das interferências do autor que, ao mesmo tempo, atenta para a “fragilidade” da literatura e denuncia o seu caráter puramente lúdico. Carvalho força o leitor a entrar no clima do conto e a reagir com a frieza de um crítico.

Um conto! Chama-se um conto! Dos que se dizem nos serões de Inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann! Oh, oh! (Carvalho, 1990, p.241)

A intromissão do narrador tende a destruir e a reduzir a tensão que as narrativas góticas ou de terror normalmente suscitam, anulando, assim, as

reações emocionais que o leitor deveria sentir em sua leitura. A oscilação entre a narrativa de encaixe – a história de amor entre Margarida e o Visconde – e as intervenções do narrador que se dirige diretamente ao leitor, convocando-o para entrar no conto, é uma estratégia consciente por parte do autor que, através de seu narrador, de forma irônica e sarcástica, desconstrói o efeito que a narrativa deveria despertar, como podemos observar no exemplo a seguir.

Pobre visconde de Aveleda!
 Quem sonhara, ver-te esplêndido, imponente e adorado, que
 cruel fim te reserva o avesso destino, sujeitando teu
 requeimado tronco aos apetites vorazes de famintos canibais,
 que, ainda na véspera, te abraçavam no desafogo duma
 amizade pura! (Carvalho, 1990, p.247)

Podemos dizer então que este conto não é fantástico, já que, como vimos, este tipo de ficção é nutrido pela ambiguidade, incerteza e, principalmente, pela hesitação do leitor que oscila entre uma explicação racional para os fatos inexplicáveis ou sobrenaturais e uma explicação pela via do fenômeno da sobrenaturalidade, segundo formulou Todorov (1992). Tampouco podemos afirmar que este seja um conto gótico nos moldes dos demais contos dessa coletânea do autor. Carvalho faz uma paródia do frenético, do gótico e do horror dentro de seu conto, promovendo assim a desconstrução parodística do gênero que ele mesmo pratica e que tanto sucesso angariou junto ao público leitor desse período em Portugal.

Referências Bibliográficas

BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique; la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974

CARNEIRO, M. do N. O. **O fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

CARVALHAL, Álvaro do. "Os Canibais" in **Contos**. Lisboa, Relógio d'Água s/d, p. 207- 253, 1990.

ENCICLOPÉDIA Internacional. São Paulo- Rio de Janeiro/ Brasil- p.6.932-6.935, 1995.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa** 3ª edição, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1955.

FURTADO, Felipe. **A construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

JOSÉ, Antonio Saraiva; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa** 7ª edição, Porto Editora Limitada, 1955.

LIMA, Fernanda Almeida. **Uma Estética Frenética em Champavert le Lycanthrope de Pétrus Borel; Metáfora e Grotesco**. 2006. 141f. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MOISES, Massud. **A Literatura Portuguesa** 13ª edição, São Paulo: editora Curtix, 1975.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TZVETAN, Todorov. **Introdução à Literatura Fantástica** 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1992

A OBRA DE ARTE: O COMBATE ENTRE MUNDO E TERRA

VELOSO, Ataíde José Mescolin²

1. Introdução

Desde a Grécia Antiga, a questão da verdade tem ocupado lugar de destaque nas discussões filosóficas. Já na época de Platão, a filosofia estava preocupada com algumas questões que, de certa forma, já eram anteriores ao próprio pensamento platônico: O que a arte quer dizer? É ela capaz de ensinar uma verdade a respeito do mundo?

Em todos períodos da história, indagações semelhantes continuaram a preocupar os pensadores: Qual é de fato a medida? O homem? A razão? A arte? Nas tragédias gregas, autores como Sófocles colocaram em cena personagens que, acreditando no poder e no intelecto humanos, precipitam a sua ruína. É exatamente isso o que acontece em *Édipo Rei*, uma das mais conhecidas tragédias de Sófocles.

2. Desenvolvimento

A fala inicial de Édipo já demonstra o seu elevado grau de autoconfiança. Apresenta-se como uma espécie de “salvador da *pólis*”, uma vez que foi capaz de decifrar os enigmas da esfinge, os quais ameaçavam a cidade. O seu poder é reconhecido por todos os cidadãos de Tebas e até mesmo as palavras do sacerdote contribuem para a divinização de Édipo:

ÉDIPO: (...) Não quis que outros me informassem da causa de vosso desgosto; eu próprio aqui venho, eu, o rei Édipo, a quem todos vós conheceis. (...) Quero prestar-vos todo o meu socorro, pois eu seria insensível à dor se não me condoesse de vossa angústia.

O SACERDOTE: Édipo, tu que reinas em minha pátria, bem vêes esta multidão prosternada diante dos altares de teu

²Doutor e Pós-Doutorando em Ciência da Literatura (Poética) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor auxiliar da Universidade Estácio de Sá e do Centro Universitário Augusto Motta, Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio Brigadeiro Newton Braga (Aeronáutica/RJ, Membro do Instituto de Hermenêutica Jurídica, Membro do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)

palácio. (...) Tu, que és o mais sábio dos homens, reanima esta infeliz cidade, e confirma tua glória! Esta nação, grata pelo serviço que já lhe prestaste, considera-te seu salvador. Salva de novo a cidade; restitui-nos a tranqüilidade, ó Édipo!
(SÓFOCLES: 2000, p. 13-15)

A força e a superioridade de Édipo também se fazem presentes em outros momentos da peça. Ora confirmadas pelo próprio Édipo, que se vangloria do seu poder, ora por outros personagens, que acabam por acelerar a própria queda do monarca:

ÉDIPO: (...) Se alguém, por mero temor, deixar de indicar um amigo, ou de se denunciar, eis o que ordeno que faça, e o que ele deve saber de mim: que nenhum habitante deste reino, onde exerço poder soberano, receba esse indivíduo. Eu quero que seja para sempre maldito!

(...)

CREONTE: Ora, vejamos: tu desposaste minha irmã?

ÉDIPO: É impossível responder negativamente e tal pergunta.

CREONTE: E reinas tu neste país com ela, que partilha de teu poder supremo?

ÉDIPO: Sim; e tudo o que ela deseja eu imediatamente executo. (SÓFOCLES: 2000, p. 23 e 41)

Édipo se acha tão seguro de si que, diversas vezes, chega a abusar de sua autoridade. Nem mesmo a peste que assola Tebas consegue fazer com que enxergue o abismo em direção ao qual caminha. Para ele, a consolidação do poder e a força da razão são, na verdade, a medida de todas as coisas. Em uma das discussões com Creonte, Édipo afirma, com total segurança, que somente ele sabe o que lhe convém fazer. Declara, ainda, que a despeito das circunstâncias, todos devem sempre obedecer a ele. O abuso de poder de Édipo se manifesta, de maneira ainda mais intensa, no momento em que ele manda chamar o velho pastor de Laio. Édipo não se contém: ameaça o servo de vários modos, chegando até mesmo a apresentar requintes de crueldade. As súplicas do pobre pastor não o comovem nem um pouco:

ÉDIPO: Pois se não responderes por bem, responderá à força!

O SERVO: Eu te suplico — pelos deuses! —, não faças mal a um velho!

ÉDIPO: Que um de vós lhe amarre imediatamente as mãos às costas!

O SERVO: Que desgraçado que sou! Por que me fazes isso? Que queres tu saber?

ÉDIPO: A criança de quem se trata, tu lhe entregaste?

O SERVO: Sim! Melhor fora que nesse dia eu morresse!
ÉDIPO: Pois é o que te acontecerá hoje, se não confessares a verdade! (SÓFOCLES: 2000, p. 70-72)

Édipo fica cego exatamente por pensar que o homem é a medida de todas as coisas. Descobre, então, a existência de um outro poder, poder este que transcende os limites do homem, que se manifesta através do “operar” da obra de arte. Em relação a tal descoberta, seria possível afirmar que Édipo se torna uma espécie de arquétipo de todo ser humano. É no momento em que o homem conclui que não existe uma relação dicotômica entre ele e a *physis*, mas sim uma relação de tensão de unidade como diferença.

É possível ver Édipo como o próprio ser humano como questão. Fazem-se presentes nele todas as questões com as quais o homem se acha envolvido. Édipo não escolhe as questões, elas é que o escolhem. “A concreticidade de sua realidade está no agir constante e ambíguo pelo qual busca o sentido do que ele é em meio ao enigma do real, do qual ele é participante indissolúvel.”(CASTRO: 2005, p. 22) Não há como Édipo escapar do seu destino. Ao tentar fugir do destino, mais ele o cumpre. A ambigüidade é uma característica inerente a todo agir essencial do homem: desejamos o destino e ao mesmo tempo não o desejamos.

Édipo encontra-se sempre entre o limiar do agir da sua própria vontade e o agir do saber da Moira. Édipo, assim como todo homem, encontram-se diante de dois enigmas essenciais: o que é o homem e o que é a verdade, enigmas estes apresentados pela esfinge. “A esfinge é o próprio real, o ser, no qual e pelo qual somos e não somos. O mito do homem para se realizar tem de enfrentar o mito da esfinge, ou seja, o mito do real, o mito do ser em seu sentido.” (CASTRO: 2005, p. 23)

Na era em que a ciência tem procurado determinar não só o ser como a própria verdade do real, a obra de arte ainda mantém o seu vigor. A obra de arte é sempre originária e instauradora de mundo. De todas atividades do homem é ela a mais antiga e originária. Em todas as civilizações, sempre houve e haverá maneiras diferentes de se experienciar o real através de atividades artístico-sagradas. O canto, a dança, a execução musical através de

instrumentos mágico-encantatórios e a encenação de rituais do sagrado são formas diversas de o homem aproximar-se do extraordinário da arte.

A obra de arte não representa nada: ela manifesta o real. É através dela que o real se torna real como apresentação. A tensão advinda da obra de arte é uma das formas de o real se manifestar em seu fulgor e se retrair em seu estranhamento e mistério. Surge, então, conforme explica Manuel Antônio de Castro em *A arte em questão: as questões da arte*, um desafio: abandonar os “cômodos aconchegantes da casa das teorias” e pensar “a arte como questão”. Segundo ele, esse é “um caminho que se refaz a cada interpretação e a cada resposta.” A questão nunca pode se tornar objetiva ou subjetiva.” (CASTRO: 2005, p. 8) Ela antecede a cada ser humano e, portanto, não pode ser apreendida pelo pensamento racional. A fim de aproximar-se da arte como questão, é imprescindível permitir que o exercício intelectual passe a ser uma experiência de vida.

O vocábulo “questão” origina-se do latim. Vem do verbo *quaerere*, cujo particípio é *quaestum*. Basicamente, ele tem o significado de *desejar, indagar, pensar, perguntar*. Como a arte é um enigma, ela é constituída de questões. É exatamente por isso que não pode ser explicada por meio de definições, classificações e conceitos. É necessário examinar a arte, desejá-la e indagá-la através da força do pensamento. Entregar-se aos conceitos é deixar que a resposta se sobreponha às questões. As respostas pensam que são capazes de resolver as questões por meio da exatidão e precisão do conhecimento. De fato, a maior parte dos conceitos nascem da lógica e da linguagem matemática. São eles que servem de suporte para determinadas metodologias presas a teorias: o método dedutivo, o indutivo e o experimental. Muito diferente disso, pensar a arte exige um outro tipo de abordagem: deixar-se envolver pela magnitude das questões: “As questões não dependem do pensador. Não é ele que tem ou não tem as questões. As questões é que nos têm. Nós, cada um de nós é uma doação das questões. Elas constituem o que nos é próprio. Porém, para serem apropriadas exigem uma dura e assídua experiência.” (CASTRO: 2005, p. 14)

A obra de arte debruça-se sobre si própria; entretanto, apesar de refletir-se em si mesma, como revela um mundo, “faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano”. (HAAR: 2000, p. 27) Fundamentalmente, a obra de arte não visa à alusão de algo mais além dela mesma. Ela não se refere, conforme o pensamento de muitos, a um outro mundo. Ela apresenta referências próprias.

Na obra de arte, a verdade é posta em obra. O ser do ente tem a possibilidade de aceder ao seu brilho permanente. “A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente”. (HAAR: 2000, p. 30) É possível concluir, portanto, que, na obra, não se faz presente uma reprodução do ente singular das coisas. Heidegger constata que o nosso questionamento a respeito da obra encontra-se conturbado, uma vez que não estamos interessados em indagar a respeito do operar que se manifesta na obra. Esse tipo de redução é reforçado pela Estética, pois ela vê a obra de arte “sob o domínio da interpretação tradicional de todo o ente enquanto tal”. (HAAR: 2000, p. 30) E a partir disso, tenta aproximar-se da obra através de algum tipo de paradigma, já que tudo deve se transformar em conceito para ser compreendido. *Ismos* e mais *ismos* ecoam na voz de teóricos e especialistas, que influenciados por modismos passam a enquadrar o ser humano conceitualmente. Como consequência desse olhar aprisionador, o operar da obra de arte se retrai, pois essa pretensão conceitual não permite a abertura para o aberto da arte.

A origem da obra de arte é a própria arte. E a arte passa a ser real na obra de arte. A obra abre o ser do ente, de uma maneira bem particular. De fato, nessa abertura ocorre o desocultar da verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente é posta em obra na própria obra. A arte coloca em operação a verdade, num constante velar e desocultar. O acontecimento da verdade acha-se em obra dentro da própria obra.

Em “Do caminho do criador”, uma das seções de *Assim falou Zaratustra*, Friedrich Nietzsche já se mostrava preocupado com alguns aspectos que se encontram envolvidos na criação artística. Segundo Nietzsche, o caminho que conduz à liberdade artística e pessoal deve ser trilhado em completo afastamento de qualquer noção de rebanho. Para isso, faz-se necessário que o

homem escape da obrigação de mentir em rebanho, em um estilo obrigatório a todos. (NIETZSCHE: 2000, p. 57)

“O que procura, facilmente se perde a si mesmo. Todo o isolamento é um erro”. Assim fala o rebanho. E tu pertenceste ao rebanho durante muito tempo. Em ti também ainda há de ressoar a voz do rebanho. E quando disseres: “Já não tenho uma consciência comum convosco”, isso será uma queixa e uma dor. (NIETZSCHE: 1999, p. 60 e 61)

Tal abandono somente se torna possível de três maneiras: através da procura da solidão, da superação do ressentimento e da renovação. (JARDIM: 2000, p. 1) A solidão que Nietzsche preconiza não significa simplesmente ausentar-se de maneira passiva e estática, pois isso implicaria uma inserção em um mero comportamento dogmático. “A existência dogmática vive dentro de um mundo desde sempre dado, desde sempre já feito, e não lhe ocorre pôr seriamente em dúvida este mundo”. (SARTRE apud JARDIM, 2000: p. 1 e 2) Para Nietzsche, solidão significa busca de convivência com o que não é explícito, com o obscuro. Na solidão, o homem fica à deriva de inusitadas formas de comunicação e busca transcender os limites padronizados.

A solidão é “um conviver desarmado, um confrontar-se com a experiência sem os recursos de qualquer conhecimento, um encontrar-se corpo a corpo”. (BUZZI: p.2000, p. 185) Para chegar a essa solidão, deve-se permitir que o pensamento viaje livre de preconceitos e de todo suposto saber científico. Esta é a aventura mais ousada a que o homem pode se lançar. Devido ao medo que têm da solidão, muitas pessoas não chegam a encontrar-se consigo mesmas e muito menos com os outros. Mas o conselho de Zaratustra é diferente:

“Foge, meu amigo, para o teu isolamento! Vejo-te aturdido pelo ruído dos grandes homens e crivado pelos ferrões dos pequenos. Dignamente sabem calar-se contigo os bosques e os penedos. Assemelha-te de novo à tua árvore querida, a árvore de forte ramagem que escuta silenciosa, pendida para o mar.

Onde cessa a solidão principia a praça pública, onde principia a praça pública começa também o ruído dos grandes cômicos e o zumbido das moscas venenosas.

(...)

As fontes profundas precisam esperar muito para saber o que caiu na profundidade.

Tudo quanto é grande passa longe da praça pública e da glória. Longe da praça pública e da glória viveram sempre os inventores de valores novos. Foge, meu amigo, para a soledade; vejo-te aqui aguilhoado por moscas venenosas.” (NIETZSCHE: 1999, p. 53 e 54)

O segundo aspecto a ser observado a fim de se chegar à liberdade é a superação do ressentimento. A busca do isolar-se não deve ser acompanhada do ressentimento. O ressentimento como ódio é fruto da moral da *doxa* e acaba por gerar ao utilitário uma espécie de subordinação de valores; portanto, torna-se incapaz de planejar o libertar-se. O ressentimento é, de fato, uma “incubação de impossibilidades e não configura movimento, não transcende e não encontra caminho algum; em geral não aponta, e se, e quando aponta, aponta em direção a um senso comum, no sentido da fixação, da estagnação, da imobilidade.” (JARDIM: 2000, p. 2)

O último aspecto a ser observado pelo criador que deseja libertar-se é o vigor do novo. A renovação é condição *sine qua non* para o libertar-se. O vigor do novo manifesta-se por meio da ambição de uma nova ordenação das ações causais, a qual garante, de fato, uma original estrutura de relações. Faz-se necessária a indagação por novos princípios e fundamentos, pois nestes

outras relações se apresentam, e nesse apresentar-se exibem e exigem um des-atrelamento ao sistema de valores vigente, uma des-crença no “com”-sagrado desde sempre, e cria a expectativa de inclusão, de modificação, e de interferência nesse “com”. A nova força é libertar-se pela operação de um re-articular-se com o mundo, a partir da possibilidade de viver a con-vivência da superação dos limites e da constante quebra dos elos, e a partir dessa possibilidade construir a passagem ao libertar-se. (JARDIM: 2000, p. 3 e 4)

Para os pensadores originários, a arte não estava ligada às noções de belo e de beleza, mas sim à *phýsis*. Os primeiros pensadores consideravam a arte próxima à *phýsis* porque o vigor existente em ambas possibilita o desabrochar e o permanecer. A *phýsis* era o nome do ser. “Nada escapava do seu domínio, nem mesmo os contrastes, uma vez que a *phýsis* era aquela unidade originária que congregava tanto aquilo que saía e brotava (movimento), quanto o que se retinha e permanecia (repouso).” (MICHELAZZO: 1999, p. 29)

Os pensadores originários não separavam o real em dois grandes blocos: o sensível e o supra-sensível. A noção de unidade era algo intrínseco ao seu modo de pensar. A realidade se apresentava a eles de maneira extraordinária, como se fosse um caleidoscópio, ao mesmo tempo que se mostrava cheia de encantamentos e perigos por todos os lados. Esses pensadores buscavam chegar à unidade oculta no interior de cada contraste. “O fundo escuro da caverna e a claridade do sol na pradaria eram, para eles, formas ou manifestações de uma única realidade, porque procediam de uma mesma fonte.” (MICHELAZZO: 1999, p. 29)

Heráclito chegou a afirmar que um para ele valia mil. Todo o seu pensamento é marcado pela preocupação com a unidade. “Auscultando não a mim mas ao Logos, é sábio concordar que tudo é um. (ANAXIMANDRO: 1999, p. 71) Heráclito faz referência ao poeta Hesíodo, considerado como o mestre de quase todos, para o qual não havia distinção entre dia e noite (uma forma de enfatizar a unidade). Uma imagem freqüentemente evocada por Heráclito é a do círculo, pois este é capaz de reunir princípio e fim na sua circunferência. Em todas as direções (para cima e para baixo), o caminho é um e o mesmo.

Heráclito via também no fogo um elemento essencial, o qual possibilita a síntese de extremos. Ao sobrevir o fogo, todas as coisas serão distintas e reunidas. A importância atribuída ao fogo é tão grande que este chega a ser comparado ao ouro. “Pelo fogo tudo se troca e por tudo, o fogo; como pelo ouro, as mercadorias e pelas mercadorias, o ouro.” (ANAXIMANDRO: 1999, p. 75)

A investigação e o pensamento eram, de fato, pontos centrais para Heráclito e os outros pensadores. É enfatizada a necessidade de que os homens sejam amantes da sabedoria, o que certamente os levará à investigação de muitas coisas. Para os pensadores originários, “pensar não era uma atividade ou faculdade em si, mas profundamente imbricada com aquilo que se apresenta, que brota”. (MICHELAZZO: 1999, p. 30) Portanto, o pensar estava intimamente ligado à própria *phýsis*. Mesmo a reflexão livre sobre qualquer coisa não é constituída por uma completa independência daquilo que

se manifesta; muito pelo contrário, mantém com ele uma conexão íntima. Todos sempre seguem de maneira reflexiva o que lhes foi apresentado.

Em Heráclito, a unidade originária entre ser e pensar é bastante evidente. “Pensar é a maior coragem, e a sabedoria, acolher a verdade e fazer com que se ausculte ao longo do vigor.” (ANAXIMANDRO: 1999, p. 89) Heráclito declara que é possível a todos os homens conhecerem-se a si próprios, conhecimento este tido como inseparável do pensar. Na verdade, “pensar reúne tudo”. (ANAXIMANDRO: 1999, p. 89)

Os pensadores originários diferem dos assim chamados “filósofos”, pois “o destino histórico de seu pensamento não provém da objetividade dos conhecimentos mas do vigor do pensamento”. (ANAXIMANDRO: 1999, p. 81) O pensamento dos primeiros pensadores gregos não deve ser pensado, empregando-se apenas os recursos da ciência e da filosofia. Ao interpretar um pensamento, se alguém se atém apenas aos textos, limitando-se ao sentido objetivo, certamente demolirá aquilo que sustenta o vigor desse pensamento. (LEÃO: 1991, p. 81)

A partir de Platão, a obra de arte começa a passar por um processo de rebaixamento e condenação. Para ele, a arte encontra-se no nível mais baixo das atividades e realizações. A obra de arte é tida como um produto grosseiro, enganador e altamente prejudicial. Não é de se admirar que o artista para ele seja um indivíduo inocente e ingênuo.

A depreciação ontológica da obra de arte é levada a cabo por Platão no décimo livro de *A República*. A fim de que se tenha uma cidade realmente perfeita, Platão propõe que não se aceite a “poesia de caráter mimético”. Para ele, todas as obras dessa espécie “afigram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiveram como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza.”(PLATÃO: 2000, p. 293)

É através da noção de *mimesis* que se desenvolve a condenação da obra de arte. A arte é vista por Platão como algo que se encontra distante da verdade, pois é um tipo de imitação, uma aparência da própria aparência. Homero, o principal responsável pela *paidéia* grega até então, passa a ser vítima de vários ataques, já que, para Platão, a poesia se acha no terceiro

nível de distanciamento em relação à verdade. O poder de influência para o bem de Homero é colocado em cheque:

“Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as atividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemônia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que Estado te aponta como um bom legislador que veio em seu auxílio? A Itália e a Sicília indicam Carondas, e nós, Sólon. E a ti, quem?” (PLATÃO: 2000, p. 298)

No pensamento de Platão, a imitação poética não está baseada em conhecimento algum. “Os poetas não sabem do que falam. Seriam incapazes de explicar o que eles imitam.” (HHAR: 2000, p. 20) Dessa forma, Platão afirma que, mesmo Homero falando sobre a educação dos cidadãos e a administração das cidades, se lhe perguntarmos sobre as técnicas envolvidas nessas atividades, ele não saberá informar os princípios que as regem. Os poetas são apresentados como indivíduos ignorantes:

Logo, quanto a estas questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se aventuram à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser. (PLATÃO: 2000, p. 301)

A partir dessa maneira de pensar, a arte é, então, excluída da *pólis*; e os poetas, expulsos, pois ambos se mostram destituídos da capacidade de enriquecimento tanto da prática, quanto da teoria. De acordo com Platão, a arte está associada à infantilidade do homem. A imitação não passa de um jogo infantil, sem seriedade alguma. “A tragédia, que nos faz ter prazer com o espetáculo da desgraça, enfraquece o elemento racional que há em nós; ela não nos ensina a permanecermos calmos e corajosos diante da infelicidade que nos atinge.” (HAAR: 2000, p. 20) O que a arte trágica, de fato, ensina é a imoralidade, além de crimes e paixões. “Esta condenação moral da arte pesou

mais severamente na tradição que sua condenação como ignorância e fabricação de ilusões.” (HAAR: 2000, P. 20)

A metafísica, o fundamento no qual está edificado todo o pensamento do Ocidente, procurou, nos diversos momentos de sua história, sempre representar o homem pelo esquecimento do Ser. Dentro dessa maneira de pensar, a arte é tida como uma atividade inferior, de segunda categoria. Heidegger, no assim chamado “Segundo Momento” de seu pensamento filosófico, procura superar a metafísica através de um movimento regressivo, “mostrando que o esquecimento em vigor na metafísica provém de uma iluminação originária da Verdade do Ser, que é a figura *epocal* da vicissitude histórica, instaurada no princípio da existência grega”. (LEÃO: 1991, p. 119)

A criação artística é vista por Heidegger como o eco de um combate originário, no qual é disputada a partilha entre o que é descoberto e aquilo que se encontra velado. A verdade da obra “advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra”. (HEIDEGGER: 1991, p. 50) A obra de arte não pode ser vista como uma fabricação arbitrária ou uma mera ficção. “Ela só é uma obra porque nela aparece a relação mundo-terra, clarão-recolhimento (manifesto-oculto), relação que constitui a essência da verdade”. (HAAR: 2000, p. 88) A verdade existente na obra de arte não é decorrência do fato de ela imitar uma determinada realidade exterior ou mesmo uma dimensão interior, mas sim porque ela encarna em um ente a relação de desocultamento.

A obra de arte realiza um combate ao instituir um mundo e produzir uma terra. A obra é a própria instigação desse combate, o qual ocorre não a fim de que ela esmague o combate e o aplane, num acordo tácito, mas sim para que o combate se fortaleça, ou seja, que o combate mostre todo o seu vigor como combate. O ser-obra da obra se constrói a partir da disputa do combate entre mundo e terra. É na intimidade que o combate atinge o apogeu e é nessa disputa que se dá a unidade da obra.

A disputa do combate é *Sammlung*, colecção definitiva e superada da mobilidade da obra. A quietação da obra chega à sua essência na intimidade do combate, descansando em si própria. A obra está em obra, está a operar a

verdade, velando e des-velando. Somente é possível ter acesso ao que está em obra na obra a partir do repouso da obra.

A constituição de um mundo e de uma terra encontra-se no ser-obra da obra. Existe entre esses dois traços uma relação de co-pertença: ambos se pertencem na unidade do ser-obra. Tal unidade é percebida no momento em que dirigimos a nossa mente para o *Insichstehen*, o estar-em-si da obra. É aí que nos voltamos para a quietação fechada do repouso em si.

Terra é o lugar para onde a obra se retira e o que ela faz ressair quando se retira. Ela é *das Hervorkommend-Bergende*, o que ressai e ao mesmo tempo oferece guarida. A terra é incansável e aí está por nada. É sobre a terra que o homem histórico inaugura o seu habitar no mundo. A obra produz terra à proporção que instala um mundo. A obra impulsiona a terra para a abertura de um mundo e é lá que ela permanece. A obra permite que a terra seja feita terra. (HEIDEGGER: 1999, p. 36)

A terra somente se revela quando é revestida de ocultamento. Assim, ela despedaça todo esforço de intromissão nela. Ela chega a esfacelar toda impertinência calculadora. Só é possível ter acesso à abertura iluminada da terra se ela for salvaguardada como aquela que é *unerschliessbar*, a insondável, que se afasta diante da exploração desmedida, a que permanece fechada. Na totalidade da terra, todas as coisas se ligam numa harmonia recíproca. Em sua essência, a terra é *Sich-Verschliessende*, a que fecha em si própria.

Produzir a terra é exatamente conduzi-la à sua abertura como o que fecha em si mesma. Tal produção é *Herstellung*, a qual permite que a obra se realize, retirando-se da terra. Não se deve aproximar do fechado da terra no rigor da uniformidade, mas sim lançando mão de uma inesgotável plenitude de formas simples. Por exemplo, o pintor emprega a tinta na criação de um quadro, contudo não permite que a cor se desgaste; ao invés disso, ela adquire brilho e luz. Da mesma maneira, o poeta faz uso da palavra, mas não a desgasta como o fazem aqueles que escrevem habitualmente. Ele recupera o vigor originário da palavra, explorando toda a sua força de ambigüidade, pois

toda poesia é por excelência ambígua. Melhor dizendo, o poeta permite que a palavra permaneça verdadeiramente uma palavra.

A terra abre a clareira daquilo sobre o qual o homem funda o seu habitar. Terra não é apenas uma massa de matéria ou a imagem meramente astronômica de um planeta. A terra é *bergen*, onde o erguer reúne aquilo que se ergue, e é nesse erguer que a terra se firma como o que dá guarida.

Um templo grego não imita nada. Ele se ergue nos vales e a construção encerra a forma do deus. O deus se faz presente no templo graças ao próprio templo. O aproximar-se do deus é o que demarca o ambiente como sagrado; entretanto, o templo não se esvai na indefinição. É o templo como obra que agrega e arrasta para junto de si as vias em sua unidade. É nesse congregar que o homem percebe o delineamento do seu destino — vitória e derrota, nascimento e morte, infelicidade e prosperidade se constroem como sentido. A amplitude resultante da abertura de relações é que constitui o mundo de um povo histórico. É somente a partir do mundo que ele regressa a si próprio a fim de cumprir o que lhe é destinado.

O edifício se encontra firme sobre o chão, chegando a resistir a toda tormenta que se aproxima dele. É o brilho que advém da sua pedra que coloca em destaque o fulgor do dia e a escuridão da noite. O templo como obra permite a abertura de um mundo e, simultaneamente, o reconduz à terra que, a partir daí, se faz notar como *heimatlich Grund*, o solo pátrio.

Em seu estar-aí, o templo apresenta aos homens uma visão de si mesmos, que se manterá aberta se a obra permanecer como obra e o deus não se afastar dela. Movimento idêntico ocorre com a obra da linguagem. Numa tragédia grega, por exemplo, é travada uma batalha entre os antigos deuses e os novos. Nada é apresentado ou representado. No momento em que a obra da linguagem emerge no dizer de um povo, ela não visa simplesmente a discorrer sobre tal luta, mas sim a revigorar o dizer de um povo, permitindo que cada palavra essencial abrace a luta e proponha uma decisão entre o que é ou não sagrado.

A instalação de uma obra (*Aufstellen*) ocorre quando ela se acomoda numa coleção. *Aufstellen* diverge, todavia, de *Erstellung*, que seria a instalação

no sentido de erguer uma estátua ou uma obra arquitetônica. *Aufstellen* tem como significado erigir no sentido de glorificar, de consagrar. Instalar, aqui, não diz respeito simplesmente a colocar. Consagrar significa abrir o sagrado como sagrado, invocando o deus através do aberto do seu advento.

A glorificação como reverência à onipotência do deus participa da consagração obra. É o respeito à dignidade e ao esplendor da divindade. Convém destacar que dignidade e esplendor não são propriedades do deus; muito pelo contrário, o advento do deus se dá na dignidade e no esplendor.

É no reflexo desse esplendor que brilha o mundo. A obra abre um mundo e o sustenta em uma permanência que domina. A manifestação da obra é um erigir que consagra e ao mesmo tempo glorifica. Erigir significa permitir a abertura do justo em relação à medida que o essencial é. O ser-obra da obra requer a glorificação. A obra no seu ser-obra é instaladora. Ser obra implica automaticamente uma instalação de mundo.

Mundo não é simplesmente a reunião das coisas que existem e nem muito menos uma moldura imaginada e representada em acréscimo ao que já existe. O mundo mundifica: ele se põe além do que é palpável e apreensível. O mundo não é um objeto que se encontra diante de nós e que pode ser apreendido: “O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser.” (HEIDEGGER: 1999, p. 35)

A amplidão a partir da qual se percebem os atos de bondade dos deuses é apresentada ou recusada no mundificar. A obra como obra permite a abertura do espaço para a amplidão. Abrir espaço significa libertar o livre do aberto e constituir este espaço do livre no grupo de traços que lhe pertencem. A obra como obra instala um mundo e mantém o aberto em sua abertura. Tal instituição de mundo se dá a partir do erigir do mundo.

O mundo é aberto da abertura dos diversos caminhos das decisões de um povo histórico. A terra é o que ressaí no vazio e se recolhe freqüentemente, oferecendo guarida. É impossível apaziguar o conflito entre o mundo e a terra. Um diverge do outro; entretanto, não podem ser separados.

O mundo instala-se na terra e a terra emerge através do mundo. A relação entre eles, todavia, não desemboca na unidade vazia da antítese. No seu repousar, o mundo anseia por sobrepujar a terra — na sua abertura, ele não permite que coisa alguma se mantenha fechada. Como aquela que recolhe e oferece guarida, a terra procura conter o mundo.

O combate no qual a terra e o mundo se encontram envolvidos é *Streit*, cuja essência geralmente é confundida com a disputa e a discórdia, numa associação quase que imediata com a destruição ou a perturbação. No combate essencial entre mundo e terra, os que participam do combate são conduzidos à afirmação das suas essências. No combate, cada um tem a preocupação de conduzir o outro para além de si mesmo. É dessa forma que o combate passa a ser mais combativo e o que é autenticamente.

Na obra, a verdade está a operar. Em toda a trajetória da metafísica, a idéia de verdade foi sempre associada à justeza de uma proposição, como se aquilo que é verdadeiro pudesse ser expresso por meio de um enunciado. Ou então, o verdadeiro é visto como oposição do que é falso, como é o caso do ouro falso. Verdadeiro é usado como sinônimo de autêntico, como aquilo que encontra uma correspondência no real e o real é o que na verdade é. Habitualmente, a verdade é vista como um ponto de convergência para o qual se dirige tudo que é verdadeiro. Para muitos, a essência da verdade está ligada a um conceito universal e genérico que representa o uno. Tal essência indiferente é, entretanto, a essência inessencial. A essência de alguma coisa consiste naquilo que o ente na verdade é. Só se consegue chegar a uma definição de essência verdadeira a partir da verdade do seu ser.

A verdade deve ser pensada partir da essência daquilo que é verdadeiro. É a desocultação do ente, *Unverborgenheit*, para os gregos, *alétheia*. Em sua essência, a verdade é não-verdade. Ela se encontra em um combate constante. A verdade é *Lichtung*, clareira, é um desvelamento que está a ocorrer. “Mas essa clareira do desvelamento do ente não é cena uniformemente aberta: o desvelamento só é em relação preservada com o velamento.” (DUBOIS: 2004, p. 172 e 173)

O combate entre terra e mundo não é *Riss*, um rasgão de um abismo. O combate é a intimidade que resulta da reciprocidade dos próprios combatentes, os quais são conduzidos pelo rasgão à sua unidade original a partir de um fundo único. O combate não só é *Grundriss*, um risco fundamental, mas também *Auf-riss*, um traçado que esboça os traços fundamentais do desocultar da clareira do ente. Tal rasgão conduz a contrariedade da medida e do limite a *Umriss*, contorno único que não permite que haja uma ruptura entre os adversários.

Somente é instituída a verdade como combate em um ente se o combate neste ente for aberto, de modo que ele mesmo é conduzido ao rasgão. O rasgão é *Gefüge*, a união de diâmetro e de contorno, de traçado e risco fundamental. Na obra de arte, a verdade se instala no ente, de maneira que ele mesmo passa a ocupar o aberto da verdade. Só ocorrerá esta ocupação se o rasgão se entregar ao que se fecha, àquilo que assoma no aberto.

O combate que é conduzido ao rasgão é colocado novamente na terra e, assim, ele é fixado. O ser-criado da obra é o ser estabelecido na *Gestalt*: ela é a forma, a juntura na qual o rasgão está disposto. Forma, aqui, refere-se à *Stellen*, que é o estatuir, e também à *Ge-stell*, que é, na verdade, o conjunto de tudo aquilo que estatui. É desse modo que a obra se apresenta à medida que é instalada e produz.

Faz-se necessário deixar que a obra seja uma obra, o que se denomina a salvaguarda da obra (*Bewahrung*). Aquilo que é criado não tem a possibilidade de tornar-se ser a menos que seja salvaguardado. A salvaguarda da obra é *Innestehen*, a instância na abertura do ente que ocorre na obra:

A salvaguarda da obra é a sóbria persistência no abismo de intranqüilidade da verdade que acontece na obra. (...) A salvaguarda da obra não isola os homens nas suas vivências, mas fá-los antes entrar na pertença à verdade que acontece na obra, e funda assim o ser-com-e-para-os-outros (das Für und Miteinandersein), como exposição (*Ausstehen*) histórica do ser-á a partir da sua resolução com a desocultação. Em absoluto, o saber no modo da salvaguarda nada tem a ver com aquele conhecimento do erudito que saboreia o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos. Saber, enquanto ter-

visto, é um ser-decيدido; é instância no combate que a obra dispõe no rasgão. (HEIDEGGER: 1999, p. 54 e 55)

A maneira correta de salvaguardar a obra é criada e mostrada somente pela própria obra. Em diferentes graus, a salvaguarda é proveniente do saber com diferente alcance e luminosidade. A salvaguarda da obra não está relacionada, de forma alguma, ao gozo estético puro e simples.

A arte é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A essência da arte é o pôr-em-obra da verdade. Pôr-em-obra significa colocar em andamento, permitir que o ser-obra aconteça. Sendo assim, é possível afirmar que a arte é um devir e um acontecer da verdade, que jamais pode ser vista a partir do que é meramente habitual. O aberto da abertura e a clareira do ente apenas ocorrem quando a abertura que se origina da dejectão é projetada. A respeito da verdade da obra de arte, Heidegger escreve:

Na obra está em obra o acontecer da verdade. Podemos caracterizar a criação como o deixar-emergir (*das Hervorgehenlassen*) num produto (*das Hervorgebrachtes*). O tornar-se-obra da obra (*das Werkwerden*) é um modo do passar-a-ser e de acontecer da verdade. Na essência desta reside tudo. (...) A verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação. A verdade advém, como tal, na oposição entre clareira e dupla ocultação. (...) A verdade só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem. Porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação. (HEIDEGGER:1999, p. 48 e 49)

Como velamento e des-velamento do ente, a verdade somente acontece quando se poetiza. “Toda arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia.” (HEIDEGGER: 1999, p. 58) Como a essência da arte é o pôr-em-obra da verdade, ela faz emergir um espaço aberto a partir da sua própria essência poetante no meio do ente. É neste espaço que tudo se apresenta de uma maneira diferente do habitual. A poesia é um modo do projeto de clarificação da verdade, do poeta no sentido lato; por conseguinte, todas as artes (a escultura, a arquitetura e a música) devem ser reconduzidas à poesia.

A poesia não é um inventar desvairado e nem muito menos um aventurar-se da representação no irreal. O universo da poesia não é o do

devaneio e nem o da fantasia vaga: ele é decorrente do primado da língua que, ao apresentar as coisas como são, delinea a sua aparição através do clarão. (HAAR: 2000, p.93) “O que a Poesia, enquanto projeto clarificante, desdobra na desocultação e lança no rasgão da forma, é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que, só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância.” (HEIDEGGER: 1999, P.58) É na Poesia que a arte acontece. Tal instauração se dá numa construção tripla: oferta, fundação e princípio.

O poema não comunica um determinado tipo de conteúdo. Ele faz ressoar, na verdade, uma *Grundstimmung*, um tom fundamental, uma disposição de fundo, diferentes expressões do sagrado para o qual a poesia abre as portas. Todo pensamento vem à tona através desta disposição de fundo, pois toda poesia é pensante. Tal tonalidade não se restringe à especificidade de uma época, embora ela adquira feições diferentes em cada época. (HAAR: 2000, p. 96)

A poesia é o dizer projetante. Ela é a fábula que desoculta o ente. O dizer projetante é aquele que, ao preparar o dizível, abre portas também para o indizível do mundo. É desse dizer que um povo histórico recebe as questões da sua essência e do seu pertencer à história. A obra e a sua tonalidade não são determinadas pela história. É na obra que o homem tem acesso ao esboço da configuração profunda de uma época. Os homens somente possuem uma história devido à verdade se apresentar a eles, sendo instalada em suas obras. As obras de arte não são feitas por uma época — é em torno das obras que uma época específica é configurada e reconhecida como o que ela é.

3. Conclusão

A arte é histórica e é como história que ela é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A palavra “história”, aqui, não aponta simplesmente para o desdobrar dos acontecimentos. É a historiografia que se volta para a narração e descrição dos fatos que se desenrolam. “História é o despertar de um povo para a sua tarefa, como inserção no que lhe está dado.” (HEIDEGGER: 1999, p. 62) É produzido um choque na história no momento em que a arte acontece: há um princípio e a história começa ou recomeça novamente.

Como força instauradora, a arte é essencialmente histórica, o que não significa apenas que ela possui uma história, no sentido de acontecer dentro de uma seqüência cronológica, juntamente com outros fenômenos e transformações. A arte é histórica porque funda a própria história.

Referências Bibliográficas

ANAXIMANDRO et alii. **Os pensadores originários**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999.

BUZZI, Arcângelo R. **Introdução ao pensar: o Ser, o Conhecimento e a Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CASTRO, Manuel Antônio de. **A arte em questão: as questões da arte**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

DUBOIS, Christian. Heidegger: **Introdução a uma leitura**. Trad. Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

JARDIM, Antônio. **Do caminho do criador ao caminho do libertar-se**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2000.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. (vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1991.

MICHELAZZO, José Carlos. **Do um como princípio ao dois como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real**. São Paulo: FAPESP, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". In: _____. **Os pensadores**. SP: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 1999.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **Lendo Clarice Lispector**. São Paulo: Atual, 1986.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.