

revista

Geógrafa

ANO IV - Nº 15 - 25 DE JULHO DE 2015
ISSN 2238-1414



**Uma nova geografia humana
universal - NoGeHUn**



Editorial

Em sua edição de julho de 2015, a Revista Barbante reúne, em sua primeira seção, uma série de artigos voltados para reflexões sobre a sociedade, a literatura e o ensino. Em “Uma nova geografia humana universal – NOGEHUN”, a escritora cabo-verdiana Vera Duarte, cuja obra é premiada e reconhecida internacionalmente, apresenta uma reflexão sobre as novas características da sociedade humana, e nos privilegia com a publicação de texto inédito apresentado recentemente nos Estados Unidos, em que lança a NOGEHUN. Vale conferir o que essa instigante siga quer dizer. Somam-se à seção: “Questões contemporâneas sobre o ser ou não ser da crítica literária”, de Christina Ramalho; “Um olhar sobre o poema Canção, de Cecília Meireles: em busca do sentido do texto”, de Ana Cláudia Silva Fontes; “As cartas da Sórora Alcoforado e a poesia de Bocage: reflexões sobre o amor”, de Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira; “A produção de textos em ambientes de escolarização e a questão da subjetividade: articulando posições teóricas”, de Danillo da Conceição Pereira; e “Os Lusíadas em quadrinhos (Fido Nesti) e os recursos da adaptação”, de Marta G. Barreto Lima.

Em seguida, na seção “Ensaaios”, ampliando a abertura da Barbante a outros temas, encontram-se os textos “A persistência das formas góticas na arquitetura religiosa do Rio Grande do Norte”, de Márcio de Lima Dantas; e “Escolha profissional e suas questões”, de Mirtes Veiga.

Também neste número, contamos com expressiva participação de poetas. Aqui estão poemas de Alexandra Vieira, Andrade Jorge, Carol Alexandria, Erilva Leite, Eurídice Hespanhol, Gilvânia Machado, João da Mata (Damata), Jorge Ventura, José Carlos (ZeCarlinho), José de Castro, Roberto Noir, Samuel de Souza Matos e Sérgio Gerônimo, presidente da APPERJ e colaborador constante de nossa revista, que, neste número, nos contempla com um poema bilíngue.

Na seção de crônicas, J. G. Pascale, com “Rima impossível”, e João da Mata, presença importante da literatura do RN que também nos brindou com um poema, ratificam o charme da crônica brasileira.

Os contos “A rua onde tudo podia acontecer”, do importante escritor cabo-verdiano Kaká Barbosa, que gentilmente aceitou integrar este número da Barbante; “Sem título”, de Marcio Carvalho da Silva; e “Na Cabeça”, de Tatiana Alves assinam a presença desse gênero tão apreciado.

A Literatura de Cordel também tem espaço nessa edição, que reúne “Respeito à diversidade é a nossa obrigação”, de Rosa Regis; e “O Velho, o menino e o burro”, de Gélson Pessoa, que se baseia na obra de Monteiro Lobato. Fechamos o número com o conto “O menino e o sapinho”, de Rosângela Trajano, que, marcando o hibridismo que caracteriza as produções contemporâneas, foi todo escrito em versos. São 24 quadrinhas com rimas ABCB.

As ilustrações desta edição nos foram cedidas pelo professor José Ramos Coelho, cujo talento para a fotografia é fácil de constatar! Nosso agradecimento ao fotógrafo!

Desejamos boa leitura a todos!

Christina Ramalho
Rosângela Trajano
Editoras



Sumário

SUMÁRIO

ARTIGOS

UMA NOVA GEOGRAFIA HUMANA UNIVERSAL – NOGEHUN

Vera Duarte 7

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE O SER OU NÃO SER DA CRÍTICA LITERÁRIA

Christina Ramalho 9

UM OLHAR SOBRE O POEMA CANÇÃO, DE CECÍLIA MEIRELES: EM BUSCA DE SENTIDOS NO TEXTO

Ana Cláudia Silva Fontes 21

AS CARTAS DA SÓROR ALCOFORADO E A POESIA DE BOCAGE: REFLEXÕES SOBRE O AMOR

Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira 29

A PRODUÇÃO DE TEXTO EM AMBIENTES DE ESCOLARIZAÇÃO E A QUESTÃO DA SUBJETIVIDADE: ARTICULANDO POSIÇÕES TEÓRICAS

Danillo da Conceição Pereira Silva 39

OS LUSÍADAS EM QUADRINHOS (FIDO NESTI) E OS RECURSOS DA ADAPTAÇÃO

Marta G. Barreto Lima 51

ENSAIOS

A PERSISTÊNCIA DAS FORMAS GÓTICAS NA ARQUITETURA RELIGIOSA DO SERTÃO DO RIO GRANDE DO NORTE

Márcio de Lima Dantas 71

ESCOLHA PROFISSIONAL E SUAS QUESTÕES

Mirtes Veiga 78

POESIAS

HORIZONTE - Alexandra Vieira 83

APERREIO - Carol Alexandria 84

ESPERA - Erilva Leite 85

ACEITAÇÃO – Eurídice Hespanhol 86

CANÇÃO DE AMOR PARA UM ETERNO NAMORADO – Eurídice Hespanhol 87

QUARTO CRESCENTE – Gilvânia Machado 88

VELHA FOTOGRAFIA – Gilvânia Machado 89

COSE CHE ABBIAMO IN COMUNE COM ZYGMUNT BAUMAN – João da Mata (Damata) 90

LIBERTAÇÃO – Jorge Ventura 91

INTERIORES – Jorge Ventura 92

“CAZUZA E CRISTO” – José Carlos (ZéCarlinho)	93
GÊNEROS – José de Castro	95
MULTIPLICAÇÃO – José de Castro	96
DESEJOS DIVINOS – Roberto Noir	97
CTRL+C, CTRL+V – Samuel de Souza Matos	98
MEU ERRO – Samuel de Souza Matos	99
QUIJOTE – Sérgio Gerônimo	100
QUIXOTE – Sérgio Gerônimo	101
DESENCANTO – Andrade Jorge	102
REDENÇÃO – Leonardo Bezerra	103

CRÔNICAS

DA MASTURBAÇÃO

João da Mata	115
--------------	-----

RIMA IMPOSSÍVEL

J. G. Pascale	116
---------------	-----

CONTOS

A RUA ONDE TUDO PODIA ACONTECER

Kaká Barboza	119
--------------	-----

SEM TÍTULO

Marcio Carvalho da Silva	121
--------------------------	-----

NA CABEÇA

Tatiana Alves	123
---------------	-----

LITERATURA DE CORDEL

RESPEITO À DIVERSIDADE É A NOSSA OBRIGAÇÃO

Rosa Regis	126
------------	-----

O VELHO, O MENINO E O BURRO

(Baseado na obra de Monteiro Lobato)

Gélson Pessoa	137
---------------	-----

LITERATURA INFANTIL - CONTO

O MENINO E O SAPINHO

Rosângela Trajano	145
-------------------	-----

EXPEDIENTE	151
-------------------	-----



Artigos

Uma nova geografia humana universal - NoGeHUn

A new universal human geography - NUHUG

Vera Duarte

Nos últimos tempos, o drama da imigração clandestina tem aberto telejornais, tem sido manchete de rádios e jornais, tem objetivado a realização de inúmeras reuniões em nível nacional, regional e internacional, mas, sobretudo, tem levado a morte, o sofrimento e a precariedade a um número demasiado elevado de seres humanos, oriundos, na sua grande maioria, desta nossa África, continente de condenados da terra, no dizer impressionante de Franz Fanon.

Quem não viu as fotos dilacerantes de dezenas, senão centenas, de seres humanos amontoados em precárias embarcações, tornadas navios negreiros da modernidade, que, de olhar perdido e rostos esqueléticos, procuram desembarcar nas “terras da promessa”, quando essas mesmas embarcações não se transformam em cemitérios flutuantes, sem sequer um porto aonde ancorar?

Na origem do problema, estão já identificadas causas como as guerras e outros conflitos armados, a má governação, a fome, a doença, a pobreza, a corrupção nas instituições públicas e privadas, a intolerância política e religiosa, os desastres naturais, todos fatores geradores de miséria e de falta de oportunidades de emprego nos países de origem. Os imigrantes são então atraídos pelos eldorados, onde supostamente irão encontrar salários mais altos, melhores oportunidades de emprego, saúde e educação, melhor comportamento entre as pessoas, estabilidade política, tolerância religiosa, relativa liberdade, características normalmente encontradas em países que gozam de boa reputação.

Do muito que já se disse, sem se conseguir encontrar a solução do problema, que é extremamente complexo, importa reter que os imigrantes são, em primeiro lugar e acima de tudo, seres humanos com direitos. Além disso, há duas ou três ideias que cabe realçar, pela justeza do raciocínio que lhes está subjacente: a primeira é que há que criar condições para que as pessoas não tenham de deixar a sua terra natal em busca de poder trabalhar e viver com um mínimo de dignidade; a segunda é que há que garantir o direito de ir e vir a todos, e que os países que são demandados pelos imigrantes não podem simplesmente “barricar” as suas fronteiras, mas sim definir políticas migratórias corretas que correspondam aos seus interesses económicos mas salvaguardem os direitos humanos dos imigrantes; e a terceira é que há que reprimir o crime transnacional organizado e o tráfico de pessoas que fomenta as redes de imigração clandestina, aproveitando-se da vulnerabilidade das vítimas.

A intensificação dos fluxos migratórios que tem ocorrido por razões diversas, quer económicas, políticas, humanitárias, religiosas, tem também levantado preocupações do ponto de vista dos direitos humanos, em especial a migração clandestina ou irregular, pelas violações e abusos aos direitos humanos desse grupo vulnerável a que dá azo.

Muito haveria para dizer sobre este flagelo que se exponenciou no dealbar do século XXI, mas a reflexão que eu gostaria de fazer é absolutamente outra e, dando um salto no futuro, questionar se esses desesperados que procuram por todos os meios deixar os seus países de origem para chegar às terras prometidas da Europa e da América, não serão, afinal, os pioneiros de uma nova ordem universal em que a mobilidade, enfim erigida em direito inalienável, irá determinar uma emergente comunidade mundial de maior mestiçagem, de maior tolerância,

que possa promover uma distribuição mais equitativa da riqueza dentro e entre as nações e resultar na erradicação da pobreza como um imperativo ético.

Ampliando este fenômeno para a emigração tradicional que já ocorre no mundo e para o expatriamento, de ocorrência frequente na atualidade, teríamos mais africanos na Europa, mais latinos na África, mais americanos na Ásia, mais asiáticos na África, mais europeus na Austrália, ou seja, cada continente terá uma maior percentagem de gente oriunda de outros continentes, o que irá gerar, necessariamente, um novo diálogo entre culturas e a tal nova geografia humana universal mais tolerante que ativamente desejamos.

Não seria a primeira vez que a África e os africanos protagonizariam movimentos do tipo. Relatos históricos dão-nos conta de que a África tem como singularidade absoluta o facto de os seus povos autóctones terem sido progenitores de todas as populações do planeta, o que faz do continente africano o berço da humanidade.

Segundo alguns historiadores, a população humana ancestral que deixou o continente africano pela primeira vez, há aproximadamente cem mil anos, tinha apenas dois mil indivíduos e migrou progressivamente para os outros continentes, atingindo a Ásia e a Austrália há quarenta mil anos, a Europa há cerca de trinta e cinco mil anos e, finalmente, a América há dezoito mil anos.

Outra singularidade haveria de marcar o continente africano com tremendas repercussões no seu destino e determinando a África com as vulnerabilidades que tem hoje: trata-se da escravidão racial e do tráfico transoceânico de seres humanos em grande escala.

Efetivamente, durante cerca de um milénio, o continente africano foi transformado em verdadeiro terreno de caça humana e as deportações massivas de africanos foram metodicamente organizadas desde o século VIII, primeiro pelos árabes do Médio Oriente e, a partir do século XV, pelos povos da Europa Ocidental, que realizaram, através do oceano Atlântico, um horrendo, devastador e humilhante tráfico negreiro.

O impacto negativo da escravidão e do tráfico negreiro sobre o desenvolvimento do continente foi catastrófico e está na génese de grande parte dos males com que a África se debate atualmente, maxime o drama da imigração clandestina.

Seria, no mínimo desejável que, ao menos por uma vez, se pudesse encontrar a solução para um problema que aflige a humanidade com um pouco menos de sofrimento e dor para uma parcela já muito maltratada dessa mesma humanidade na circunstância a africana.

Acreditamos, assim, que uma nova geografia humana universal está emergindo silenciosamente dos fenómenos supracitados e propugnamos ativamente que esse encontro se realize sem os preconceitos de superioridade racial, cultural e civilizacional que até agora vêm enformando as relações entre os povos.

Cada protagonista, na posse da sua língua e da sua cultura, estabelecerá um diálogo com o outro na medida de suas especificidades e em estatuto de igualdade.

Na minha concepção, esta é a nova geografia humana universal. Em consonância com a sigla NoGeHUn, somos todos UM.

Praia, 9 de Julho de 2015.

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE O SER OU NÃO SER DA CRÍTICA LITERÁRIA

Christina Ramalho (UFS)

O facto de a verdade ser, segundo Nietzsche, um 'valor que se dissolve', não pode deixar de se relacionar com o fenómeno que se designa como 'morte de Deus', uma vez que é com ele que se introduz a suspeita em relação ao sentido último, à existência de um lugar exterior ao mundo, no qual o cientista se podia colocar à semelhança de Deus, tomando o seu olhar pelo olhar deste. Surge, assim, a necessidade de se encontrar uma verdade que não seja nem objectiva, nem subjectiva, no sentido que damos a estas palavras quando falamos de uma concepção de verdade como adequação ou da verdade construída com base de projecções subjetivas. A verdade não pode partir de um olhar exterior ao mundo, mas apenas formar-se no interior deste.

(SILVINA RODRIGUES LOPES, 1994, p. 86)

O pensamento teórico-crítico acerca da literatura tem sua origem na busca por respostas a questões que estão permanentemente a pôr em xeque formulações que não conseguem e jamais conseguirão abarcar a "verdade do texto" como sentido uno e fechado em si mesmo. Não há, inclusive, motivo para a instauração de uma verdade, já que a ambiguidade é o que faz a arte ser arte, ou seja, um texto crítico, sendo metalinguagem, absorve a natureza do objeto ao qual se refere. Assim, a "verdade científica" no campo da literatura tem que se assumir ambígua, polissêmica, aberta, ainda que científica ou sistemática como forma de investigação, pois a Verdade, em si mesma, é uma abstração ilegível.

Não há, pois, uma "funcionalidade" na obtenção de respostas para as questões literárias. Há, sim, um processar de questionamentos que, por sua vez, tornam-se fontes geradoras de pensamentos tais que engrandecem ainda mais o leque de possibilidades de leitura que o texto literário oferece, indiscriminadamente, ao leitor, e que cada leitor gerencia discriminadamente a partir de seu próprio pensamento.

Aqui, relaciono algumas das questões mais comuns que a crítica literária costuma discutir, com o objetivo de propor um reprocessamento dos questionamentos de modo a possibilitar que o próprio texto crítico seja um valorizador da ambiguidade do literário. Para atingir o objetivo, relacionarei, no decorrer das reflexões, os pensamentos de diversos teóricos e críticos, nacionais e internacionais, que representam tendências relativamente recentes ou mesmo contemporâneas de abordagem literária.

É claro e indispensável, entretanto, que um pensamento resulte de escolhas que se fazem no decorrer do encaminhamento de certas formulações. Estabelecer o "lugar de onde se fala", muito mais que um posicionamento político-ideológico, é uma necessidade do pensamento coerente, ainda que este verse sobre a própria incoerência como fator para as mutações que o mesmo pensamento sofre no decorrer da existência do homem. Portanto, ser coerente não significa ser absoluto, significa apenas ser portador de uma construção engajada de idéias que, em determinado momento, são inscritas no arcabouço de nossa bagagem crítica pessoal. Vamos às questões.

1. Literariedade

Minha opinião é que seria mais útil ver a "literatura" como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de um campo daquilo que Michel Foucault chamou de 'práticas discursivas',

e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de “literatura” (EAGLETON, 1983, p. 220)

O *ser* ou *não ser* da questão *literariedade* ainda está conceitualmente relacionado à categoria de juízo de valor implícita na palavra “crítica”. Não existe uma “instância superior” à qual se possa atribuir a função de qualificar e inscrever um texto na categoria de “arte”; há, entretanto, uma série de relações, como: história e literatura; gêneros e literatura; sociedade e literatura e etc., às quais um texto é submetido e que acabam por definir sua “literariedade”. Além dessas relações, por assim dizer, externas, há também as implicações das relações internas, que dinamizam a condição de produção de sentido do texto, inscrevendo-o, ou não, no literário. Assim, como resultado das articulações das relações externas e internas que interagem com e no texto, recolhe-se a sua “literariedade”.

A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor (EAGLETON, 1983, p. 226).

Contudo, não se pode negligenciar o fato de que, seja no âmbito das relações internas, seja no âmbito das relações externas, a “literariedade” conferida resulta num *status* em que está implícita a categoria “valor” e, sendo esta categoria mutável e, principalmente, “manipulável” pela ideologia, torna-se infecundo para a crítica literária insistir em transitar pelo campo da “verdade”. Por outro lado, não existe uma necessidade premente de se discutir a literariedade de um texto, uma vez que ela flui a par das predisposições conceituais de estética, principalmente por ser o conceito de estética, um conceito pós-texto, também renovável e mutante. Acerca deste tema, diz Silvina Rodrigues Lopes:

No núcleo de qualquer problema de legitimação está a questão “O que é?”, que pode ser considerada tanto do ponto de vista da investigação das essências, como do da investigação das funções. A primeira, tradicionalmente atribuída à filosofia, à qual compete fundar e delimitar disciplinas e instituições - circunscrevê-las garantindo a identidade dos seus objetos, assinalar-lhes uma origem - tem sido, no que se refere à literatura, um dos objetivos da teoria literária. A segunda, a investigação da função, não pertence apenas à filosofia ou à teoria literária, mas também a outras disciplinas como a crítica da cultura, a crítica literária, a sociologia, etc./.../ Mas há um outro aspecto fundamental a ter em conta: a literatura como algo não-situável faz vacilar as interrogações sobre a essência e a função em geral, o que não quer dizer que as destitua ou lhes retire pertinência, mas, sim, revela a precariedade de qualquer circunscrição (LOPES, 1994, p. 18)

A meu ver, considerando-se a “precariedade de qualquer circunscrição”, problematizada por Lopes, torna-se mais eficaz redimensionar o lugar da legitimação do texto como literário, deixando que seja o próprio texto, posto em relação com o leitor, o agente para a sua legitimação. Entretanto, e de forma paradoxal, o crítico não pode abster-se de um posicionamento político e, ainda que ciente da institucionalização do literário, e desejoso de fazer oposição a essa institucionalização, também não pode perder-se do objetivo principal da crítica que é contribuir para “a emancipação humana, para a produção de homens melhores” (EAGLETON, 1983, p. 210). E tal objetivo só se concretiza com a prática dessa crítica. Assim, ao relacionarmos os diferentes aspectos que atribuímos às relações externas e internas que constroem ou configuram o processo de legitimação em literatura, estamos apenas buscando uma postura que, sem perder seu objetivo de promover transformações, defina uma estratégia de abordagem.

As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente ‘técnicas’, ‘auto-evidentes’, científicas’ ou ‘universais’, doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos (EAGLETON, 1983, p, 210).

No âmbito das relações externas, postas em prática pelo exercício da crítica são múltiplos os indícios que inscrevem um texto no literário, tais como: a capacidade de sintonizar-se com outros textos literários sincronicamente, pela concepção, e de forma diacrônica, pela evolução; a capacidade de dialogar “simbolicamente”, ou seja, através de construções sógnicas simbólicas e/ou alegóricas, com pensamentos sociológicos, psicanalíticos, antropológicos, lingüísticos, históricos, etc.; a capacidade de dialogar com todos esses pensamentos atemporalmente; a capacidade de transgredir o espaço, o tempo e a língua, universalizando-se; a capacidade, enfim, de escapar à razão e dialogar com a loucura. Segundo Foucault, “*A loucura começa ali onde se perturba e se obnubila o relacionamento entre o homem e a verdade*” (1987, p. 241). Não seria esta uma visão possível da própria literatura?

Concluindo a visita ao tema literariedade, não posso deixar de enfatizar ser esta uma questão um tanto quanto elitizada. Afinal, quem, senão aqueles que fazem da literatura uma profissão, seja no campo da criação, seja no campo da crítica, têm interesse na fundamentação de um *corpus* identificável como literário? Fundamentado o “literário” dessa forma, segundo J. Culler,

poderíamos concluir que a literatura não é senão aquilo que uma dada sociedade trata como literatura: isto é, o conjunto de textos que os árbitros da cultura □ os professores, os escritores, os críticos, os acadêmicos □ reconhecem como pertencendo à literatura (CULLER, 1995, p. 46).

No entanto, sabemos que a literatura, ou o texto literário, é muito mais do que um *corpus* crítico, é um *corpus* “do dispêndio”, um *corpus* de fruição e prazer, logo, muito menos do que uma tentativa de avaliar a literariedade do texto escolhido, este estudo, processando a questão literariedade, instaura e dinamiza a crítica à crítica, dinâmica esta que talvez possa nos desembaraçar do elitismo e nos projetar no agradável prazer da rescrita. A título de conclusão, e de possível advertência, cito Eagleton, mais uma vez:

Uma das razões pelas quais precisamos investigar a dinâmica do prazer e do desprazer é a necessidade de sabermos qual o volume de repressão e de adiamento da satisfação uma sociedade pode tolerar; como o desejo pode ser desviado de finalidades que consideramos dignas para outras que o menosprezam e degradam; como homens e mulheres concordam por vezes em tolerar a opressão e a indignidade, e em que pontos essa submissão pode falhar (EAGLETON, 1983, p.208).

Talvez seja a hora de se ampliar o *corpus* e, por que não, as mentes.

2. Sujeito e Autoria

Sujeito e autoria instauram duas categorias que podem ser distintas ou não, dependendo da abordagem que se dá aos termos. Segundo Wladimir Kryszynski,

Etmologicamente, o sujeito remete para o termo *subjectus*, particípio passado do verbo *subjicere* cujos diferentes sentidos convergem na idéia de submissão, de subordinação e de sujeição. O sujeito é assim determinado por uma ação que lhe é exterior e à qual ele tem de se submeter (KRYNSKI, 1995, p. 289).

Um texto literário é decorrente de uma ação — a de escrever, logo, podemos concluir que um escritor ou sujeito-autor, apesar de agente, está subordinado à escrita, ou sobredeterminado pela lógica própria do texto enquanto obra, embora seja, obviamente, um elemento fundamental para a existência da própria obra.

Não há dúvida de que o sujeito é um agente primordial da obra, que nela está representado, que é uma de suas componentes fundamentais (KRYNSKI, 1995, p. 290).

Seguindo, ainda, essa visão, reforço a idéia de que o sujeito/agente/autor está “representado” na obra e que, por ser uma representação, não poderia mais ser compreendido no seu caráter de ser histórico, ainda que se levasse em conta as facetas *eu, consciência, pessoa, inconsciente, interioridade, identidade, ideologia*, etc., pois tudo isso remonta a esse “autor/ser histórico”. Contudo, ao nos depararmos com a seguinte afirmativa de Baudelaire

É um prazer muito grande e muito útil o de comparar os traços de um grande homem com as suas obras. As biografias, as notas sobre os costumes, os hábitos, o físico dos artistas e dos escritores sempre provocaram uma curiosidade bem legítima. Quem não procurou algumas vezes a acuidade do estilo e a clareza das idéias de Erasmo no gume de seu perfil, o calor e o rumor de suas obras na cabeça de Diderot e na de Mercier, onde um pouco de fanfarrice mitura-se com a bonomia, a ironia obstinada no sorriso persistente de Voltaire, sua máscara de combate, a potência de comando e de profecia no olho lançado ao horizonte, e a sólida figura de Joseph de Maistre, águia e boi ao mesmo tempo? Quem não se esforçou para decifrar a Comédia Humana na fronte e no rosto potentes e complicados de Balzac (BAUDELAIRE, 1993, p. 25).

Seríamos no mínimo desonestos se não nos confessássemos curiosos acerca de informações que nos façam conhecer um pouco sobre a pessoa do autor. E, sabedores de detalhes acerca da biografia deste ou daquele autor, também não podemos deixar de confessar que nos parece, ou já nos pareceu em determinada época, instigante a aventura de, como um detetive, buscar no texto resquícios da pessoa do autor, como se pudéssemos, ao final, dizer: “Ah... ele escreveu isso porque passou por aquilo...”, ou “Ah... isso ele só escreveu porque leu aquele outro, ou então porque tinha aquele problema...” Essa atitude, entretanto, é decorrente muito mais de uma necessidade, de certa forma patológica, de se desconstruir a figura mítica do artista, tanto que é uma atitude comum também em relação a atores, compositores, pintores e etc., do que uma instância para melhor compreensão do texto ou da arte em si. Contudo, excluída obviamente a hipótese da “patologia”, que, apesar de merecer uma boa investigação da psicanálise ou da sociologia, não é objeto de interesse deste estudo, podemos considerar que, sob certo aspecto, a biografia de um autor permite-nos fazer certas correlações entre o residual ideológico que, por algumas vezes, podemos extrair de um texto literário. Essa visão, porém, só é possível se considerarmos que a literatura pode refletir uma voz engajada, principalmente aquelas produções literárias que são frutos de períodos onde a militância política da classe artística e intelectual é representativa. Há, entretanto, que se tratar esse tipo de abordagem do texto como uma investigação crítica muito específica, que em nada sobredetermina a neutralidade da escrita.

E escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito,

o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, s/a, p. 53).

É inegável a pertinência da visão de Barthes, mas, da mesma forma, é inegável a veracidade da afirmação de Baudelaire. O que vai, por isso, importar para a melhor compreensão da questão sujeito/autoria é a inscrição da mesma em dois campos distintos: o campo da construção textual e o campo da desconstrução textual.

...o scriptor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética de seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em conseqüência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse “atraso” e trabalhar indefinidamente; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem □ ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda origem (BARTHES, s/a, p. 51).

Partindo desse pensamento de Barthes, entendemos que o sujeito/autor da escrita relaciona-se à construção da mesma, ou seja, o escritor é o arquiteto do texto e nele imprime não sua personalidade histórica, mas sua personalidade artística. Assim, ao se investigar o processo de construção do texto, que, chamo de “investigar as condições de produção do signo literário”, não poderemos inserir na análise uma “identidade autoral histórica” que é externa ao processo. Além do que, segundo Eagleton, “A intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto complexo’, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias maneiras, como qualquer outro” (1983, p. 75). Sendo a arte uma manifestação do homem, um autor é um canal semiotizante, um “narrador semiótico” (Idem, ibidem) que, no momento da criação, perde sua identidade histórica para que, integrando-se ao criado, torne possível o esvaziamento do signo realidade em prol de um signo artístico, ou, neste caso, literário. Daí, a suposta condição *neutra* da escrita, preconizada por Barthes e que, a nosso ver, predispõe o texto literário a uma “adoção simbólica” pelo leitor.

Assim se revela um o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, s/a, p. 53).

Por esse ângulo, podemos compreender que o sujeito da leitura, ao processá-la agora por meio da desconstrução, torna-se também autor, um novo sujeito para uma nova escrita, gerada pela leitura e não mais neutra, pois foi, agora sim, contaminada por uma individualidade, embora essa “individualidade” seja metonímica, ou representativa de uma coletividade de idéias a partir das quais se processa a leitura.

O leitor, portanto, não pode ser uma categoria individualizada já que nela insere-se todo e qualquer sujeito da leitura, ou seja, todo e qualquer sujeito “submetido” à ação de ler. E, por um processo de reação, o ler gerará o “rescrever”, ainda que essa “rescrita” esteja manifesta apenas empiricamente no “não-escrito”. A existência de um texto não escrito resultando de uma leitura deixa-nos compreender melhor a sobredeterminação sofrida pelo sujeito/autor como agente do

texto/escrita. Ao mesmo tempo, e por correlação de idéias, podemos entender o ensaio literário como a concretização lingüística dessa “rescrita” abstrata. O texto lido, contudo, não abarca o texto escrito anterior, este continua neutro e aberto a um sem número de sujeitos da leitura e potenciais “novos autores”. Do mesmo modo, o ensaio literário, como objeto de leitura, ganha uma neutralidade e se abre para outros sujeitos da leitura, num processo dinâmico e infindo. Também podemos afirmar que nem todo sujeito da leitura torna-se um autor em potencial, já que sabemos ser possível ler sem interceder, sem interagir. É a leitura vazia, o não-ler, problemática importante principalmente para a área educacional.

A partir do raciocínio desenvolvido, temos ainda que levar em consideração duas diferentes relações entre sujeito e escrita. A questão sujeito *da escrita* problematiza a criação e a recepção do texto literário, ou seja, sobre o sujeito da escrita incide um sujeito estético. Já a questão sujeito *na escrita* relaciona-se à *subjetividade no texto*, internalizada na construção, tematicamente, o que é diferente da *subjetividade do texto*, externalizada na desconstrução crítica pelas correlações com outros códigos. A subjetividade no texto relaciona-se ao que foi dito anteriormente acerca do residual ideológico (psicológico, filosófico, etc.), proveniente de uma corrupção no esvaziamento do autor/ser histórico durante o processo de criação, que emana de alguns textos. Segundo Krysinski,

a isotopia do sujeito torna-se central em certos textos poéticos ou narrativos de primeira importância como os de Santo Agostinho, Petrarca, Leopardi, Höderlin, Baudelaire, Pessoa, Artuad, Celam, Clarice Lispector... O sujeito em posição assumptiva tematiza a sua demanda de identidade, o seu eu e a sua interioridade, tal como o seu inconsciente (KRYNSINSKI, 1995, p. 303).

Da mesma forma, a presença da subjetividade no texto acaba respaldando a literariedade das autobiografias, dos diários íntimos, das memórias e das biografias em geral. Entendo, assim, que a “simbólica do autor” acaba tornando-se a “simbólica do sujeito”, já que, por sua morte, esvazia-se o termo “autor” ganhando um sentido mais ambíguo a figura do sujeito, uma vez que este compreende semanticamente categorias como autor, leitor, identidade, subjetividade, eu, enunciação, etc., ficando o termo “autoria” restrito principalmente ao campo da investigação histórica, em que a história literária abarca

o inventário de tudo aquilo que foi escrito, publicado, lido e também o estudo da “vida literária”, isto é, de todo o contexto biográfico da escrita, quer individual, quer coletivo; e de tudo aquilo a que hoje chamaríamos o campo e a instituição literários (KUSHNER in ANGENOT, 1995, p. 153).

Concluo, ainda com Krysinski, quando diz que:

...o paradoxo do sujeito quer que, sob formas diferentes, empíricas, sociais, filosóficas, ele possua um modo de existência polivalente, ou até mesmo ambígua, e não possa escapar a interpretações cujos parâmetros confirmam a instabilidade da relação entre o observador e o sujeito, seja este uma personalidade, um eu, uma interioridade ou um inconsciente (KRYNSINSKI, 1995, p. 292).

1.3 Análise e Interpretação

Os pensamentos abaixo transcritos revelam haver, em relação ao fenômeno da leitura, divergências conceituais e empíricas acerca da forma através da qual um texto deve ser abordado:

A construção de uma teoria depende da existência e interação dos seguintes fatores: 1º.) um determinado setor da realidade que, submetido à observação, dê margem à elaboração de algumas generalizações baseadas na experiência, ainda precariamente relacionadas entre si; 2º.) a formulação de hipóteses apoiadas num método, visando a encontrar a conexão entre as várias generalizações, que assim se integram num quadro explicativo coerente, embora sujeito a revisões capazes de o substituir, invalidar, aprofundar, etc.; 3º.) a construção de um objeto, recortado do setor da realidade submetido à observação e identificável à conexão que liga e explica as generalizações (ROBERTO ACÍZELO DE SOUZA, 1991, p. 16).

... o objeto de uma ciência não é um dado ou um conjunto de dados, mas uma construção conceitual, elaborada pela intervenção de um método (Idem, p. 73)

A teoria não deve ser algo imposto ao objeto, mas deve ser a expressão não-abstrata de sua natureza e de sua especificidade em relação a outros objetos (FLÁVIO R. KOTHE in TEMPO BRASILEIRO 51, p. 18).

Não se trata de partir de certos problemas teóricos ou metodológicos, mas sim de começar com o que queremos 'fazer', e em seguida ver quais os métodos e teorias melhor nos ajudarão a realizar nosso propósito (EAGLETON, 1983, p. 226)

Acízelo e Kothe discutem a questão da teoria em relação ao “discurso científico”. O cientificismo tomou um rumo tão insatisfatório dentro da investigação literária que chegou a levar os pesquisadores da área a buscarem um rompimento radical com a ciência:

Ora, contrariando a sólida tradição de que a literatura se presta a tornar-se objeto de um estudo - de caráter normativo ou descritivo-especulativo - desenvolveu-se uma posição que pretende subtrair o texto literário a esse circuito intelectualista, para restituí-lo à fruição subjetiva e desinteressada de métodos e conceitos, próxima àquela espécie de desarmamento teórico próprio do leitor comum. Essa atitude antiteórica é conhecida pelo nome de impressionismo crítico, tendo encontrado seu momento áureo em fins do século XIX e início do século XX, como resposta ao esforço de atingir objetividade científica, característico das teorias do século XIX. Para os adeptos desse impressionismo, o que se pode fazer com a literatura não é teorizar a seu respeito, mas tão-somente registrar impressões de leitura, sem preocupação de sistematizá-las ou submetê-las a controle conceitual. Como queria Anatole France, “o bom crítico marca as aventuras de sua alma entre obras-primas”. Para concluir, cabe assinalar que a atitude impressionista, ao investir contra a possibilidade de se teorizar sobre a literatura, acaba sendo, à sua própria revelia, uma construção... teórica, pois consiste numa rede de argumentos relativos ao modo por que se deve tratar de literatura (SOUZA, 1991, p. 16).

O mesmo Acízelo, analisando a proposta “impressionista” de crítica literária, entende que até na mais radical proposta desconstrutivista há uma construção de pensamentos e argumentos que tecem uma rede que predispõe ou sobredetermina a visão do crítico. Não há, por isso, a possibilidade de se dinamizar uma “crítica ingênua”. Por outro lado, alguns pesquisadores observaram haver um aspecto importante que deveria ser levantado em relação à forma de abordagem do texto literário. Diz, por exemplo, Luiz Costa Lima:

Quando defendemos uma pesquisa que se esforce em descolar a experiência estética do juízo pronunciado sobre os objetos que a suscitaram visamos o desenvolvimento de uma atividade capaz de mostrar a lógica de um objeto, experimentado como estético. Esta atividade não é científica porque sabe que não pode prever como se reagirá depois a seus objetos e porque tampouco se preme a revelar propriedades destes. Não há objetos estéticos, mas objetos passíveis de engendrar uma experiência estética. Para isso, eles têm de ter certas propriedades, mas elas não bastam para a sua caracterização como estéticos, pois ainda faz falta a tematização de um leitor que os considere como tais. A teorização visualizada como capaz de mostrá-la não será estética, pois terá de guiar-se por conceitos ou por cadeias passíveis de engendrar conceitos. Mas tampouco será científica, ao menos no sentido ainda hoje vigente, porque ciência supõe previsão, enquanto a história não se pode literalmente prever e o objeto estético se equilibra na corda da história (LIMA in TEMPO BRASILEIRO 51, p. 113).

Ora, não tendo a teoria literária uma direção especificamente científica e, por outro lado, não sendo uma “teoria estética” por ter que contar com a experimentação como fator implícito na leitura do texto, como distinguir o campo de atuação da teoria literária? Por outro lado, busca-se na crítica o olhar desembaraçado dos trâmites metodológicos:

A crítica deve transcender a obra para poder captá-la. Só quando se tem consciência de que há diferença entre o objeto e aquilo que do objeto foi apreendido por um método é que se começa a dar a volta por cima da poeira metodológica (KOTHE in TEMPO BRASILEIRO 51, p. 18).

Mas, como dissociar a metodologia da investigação literária se, diante do texto, o sujeito da leitura/leitor/crítico nada mais é do que o articulador de sua própria bagagem de conhecimentos, sentimentos e desconhecimentos que os levam a seguir compassadamente um ritmo próprio de confronto entre “eu e texto”? O que é este ritmo próprio, senão um método próprio? Nesse ponto, parece-me ser mais condizente o pensamento de Eagleton acerca do procedimento para a análise de um texto: é mister decidir *a priori* o que se deseja fazer, ou realizar, através da leitura crítica. Ainda sobre a questão, diz Paul Valéry,

A necessidade de completar, de responder pelo simétrico ou pelo semelhante, de mobiliar um compasso vago ou um espaço nu, de preencher uma lacuna, uma expectativa, ou de esconder o presente fastidioso por meio de imagens favoráveis, são as múltiplas manifestações de um poder que, desdobrado pelas transformações que o intelecto sabe efetuar, armado de uma variedade de procedimentos e meios tomados de empréstimos à experiência da ação prática, pôde elevar-se a estas grandes obras de alguns indivíduos que conseguem atingir, vez por outra, o mais alto grau de necessidade que a natureza humana pode obter da posse de seu arbitrário, como que respondendo à própria variedade e indeterminação de todo o possível que está em nós (PAUL VALÉRY in ANGENOT, 1995, p.56).

O que busco reconhecer, após confrontar vários pensamentos acerca da investigação do texto literário, é que há uma necessidade real de se redimensionar ou de se ampliar certos conceitos como: ciência, teoria, crítica, interpretação e método.

Segundo Barthes, a idéia de “ser ciência” está, na atualidade, muito mais relacionada ao estatuto que essa denominação traz consigo.

Por outras palavras, o que define a ciência (por esta palavra entender-se-á aqui, a partir de agora, o conjunto das ciências sociais e humanas), não é nem o seu conteúdo (que é muitas vezes mal limitado e lábil), nem o seu método (que varia de uma ciência para outra: que há de comum entre a ciência histórica e a psicologia experimental?), nem a sua moral (nem a seriedade nem o rigor são propriedades da ciência), nem o seu modo de comunicação (a ciência imprime-se em livros como todo o resto), mas apenas o seu estatuto, isso é, sua determinação social: é objeto de ciência toda a matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida. Numa palavra, ciência é o que se ensina (BARTHES, s/a, p. 13).

Entendo o texto literário como uma construção simbólica que, por ser simbólica, permite leituras múltiplas e não-definitivas. A simbólica do livro, ou do texto literário, está relacionada não à “mensagem” que o texto supostamente esconderia à espera do desvelamento, mas à própria multiplicidade de leituras que ele oferece, sem, no entanto, possibilitar uma leitura única definitiva. No entanto, mais uma vez reportando-me a Barthes, resalto a visão de que:

Abrir o texto, fundar o sistema de sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia, o jogo não deve ser aqui compreendido como uma distração, mas como um trabalho □ do qual contudo o esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo (desde a psicanálise que sabemos que este corpo excede em muito a nossa memória e a nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade cambiante das frases (BARTHES, s/a, p. 28-29).

Nesse sentido, fica mais fácil entender que o método não é senão uma estratégia de abordagem que será definida a partir do enfoque que se deseja dar ao texto. E, assim sendo, dessacraliza-se a opção pelo método como uma opção estruturalista, já que o método não é uma opção, mas uma consequência do “trabalho” a que o apelo simbólico do texto induz. Terry Eagleton, revendo o pensamento de Gadamer, diz que “Todo entendimento é produtivo: é sempre um ‘entendimento diferente’, a realização de um novo potencial do texto, uma visão diferente dele” (1983, p. 77).

Continuando a observar o texto como uma construção simbólica, concluímos que analisar o texto como objeto de uma “ciência literária” nada mais pode ser do que buscar conhecer a forma como se deu a sua construção, ficando bem claro, entretanto, que conhecer a forma como um texto foi construído não pode ser entendido como uma deturpação de seu caráter simbólico, já que a simbologia permanecerá imaculada, pois o que se investiga nesse tipo de análise não são os conceitos que o texto articula, mas o *como o texto se articula*.

Defino, portanto, uma teoria do texto, diferente do que serão as teorias para o texto. A análise teórica do texto, como uma construção simbólica, define-o como um “objeto literário”, o que dá respaldo para a existência, agora sim, de uma ciência da literatura, esvaziados obviamente os conceitos de ciência, e também de literatura, como delimitação ideológica. A Semiologia, voltando-se para a pesquisa das condições de produção de sentido do signo, encontra no texto literário um objeto ainda problemático, pois, até a Semiologia, as leituras estavam orientadas para aquilo que transcende ao texto: sua simbologia. Assim, as teorias do texto tornam-se mais um instrumento para reafirmar o simbólico como categoria na qual o texto literário está inscrito e que leitura nenhuma será capaz de negar. A teoria literária baseada numa teoria do texto, difere do que seria a crítica literária que busca em teorias *para* o texto critérios lógicos que definam e organizem a abordagem crítica.

As teorias para o texto seriam aquelas cuja natureza primeira não é especificamente literária, mas que, reconhecendo no texto literário a propriedade de discutir a nível simbólico a realidade humano-existencial, tornam-no passível de ser por elas investigado. O texto literário pode, portanto,

ser um objeto sociológico, psicanalítico, antropológico, matemático e etc., dada sua compleição simbólica múltipla e ilimitável. Contudo, como disse Barthes, a atividade crítica não representa um “mero deleite”, como poderia ser compreendida a leitura enquanto simples dinâmica. Ainda que uma simples leitura não possa ser considerada ingênua, já que traz consigo as experiências subjetivas anteriores ao texto e que direcionam o encaminhamento do olhar do leitor, ela é muito menos engajada do que a leitura crítica atrelada a teorias do conhecimento com as quais um texto pode ser relacionado.

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições - e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular (EAGLETON, 1983, p. 82).

Mais uma vez é preciso dar outra perspectiva a um termo relacionado à leitura do texto literário - a interpretação. Parece-me leviano creditar ao intérprete uma capacidade meramente subjetiva de investigar o texto, como se “subjetividade” relacionasse apenas emotividade, intuição e sensação e não também pensamento, razão e conceito.

O leitor não chega ao texto culturalmente virgem, por assim dizer, imaculadamente livre de envolvimento sociais e literários anteriores, como um espírito totalmente desinteressado ou como uma folha em branco, para o qual o texto transferirá as suas próprias inscrições (EAGLETON, 1983, p. 95).

Toda interpretação será sempre crítica, e toda crítica terá uma natureza dual objetiva/ subjetiva, pois trabalhará com teorias do conhecimento ainda que estas estejam agenciadas pela intuição individual primeira do intérprete. Temos que considerar que certos fragmentos representativos de teorias psicanalíticas, por exemplo, podem estar internalizadas no indivíduo ainda que sem a consciência de sua dinâmica. Informações teóricas nos são dadas formalmente durante a vida escolar e informalmente através das relações humanas às quais somos induzidos, e essas informações, num nível mais consciente ou mais inconsciente, definirão critérios pessoais para a leitura. É lógico, entretanto, que a crítica literária que sai da academia terá uma preocupação muito maior em justificar e apresentar o arsenal teórico de que se valeu para dar ainda maior legitimidade à sua leitura, o que não quer, mais uma vez, dizer que a crítica literária acadêmica deseje, ou possa, estabelecer como “verdade” o produto de sua investigação.

É chegado o momento de se romper com essas especulações carregadas de preconceitos que buscam determinar critérios de valor que justifiquem ser um procedimento crítico mais importante ou mais correto que outro. O que interessa, na abordagem crítica do texto literário é, ao contrário do que faz a investigação teórica do texto como construção simbólica, realizar a desconstrução do mesmo texto, projetando-o na realidade, processando a dinâmica mimética real/literatura, incluídos no real todos os aspectos relacionados à natureza humana, mesmo os aspectos ainda não semiotizados pela razão, mesmo os aspectos só semiotizados pela loucura. Nega-se aqui, portanto, a visão formalista de que

A interpretação enquanto processo que implica necessariamente a experiência receptiva do crítico não poderá, com efeito, atingir o estatuto desinteressado e independente da verdade objetiva (VALDÉS, 1995, p. 341).

A “verdade” no produto da investigação crítica de um texto literário é uma verdade objetiva/ subjetiva que se justifica por sua própria argumentação, ou seja, a “verdade”, nesse caso, não

se relaciona ao desvelamento do texto, mas à concisão no encaminhamento da investigação. O resultado de uma investigação crítica é “verdadeiro” quando fruto de uma articulação lógica do pensamento, articulação esta que traz consigo a objetividade referencial do mundo das idéias e o agenciamento da intuição. O pensamento não é uma propriedade da razão objetiva, mas o produto final de uma integração razão/emoção.

Temos, de outro lado, a visão da corrente pós-estruturalista:

No outro extremo do percurso sujeito-objeto, encontramos a rejeição da interpretação pela desconstrução pós-estruturalista; essa oposição assenta na negação da possibilidade de nos pronunciarmos sobre o sentido de um texto sem lhe acrescentarmos alguma coisa pela nossa parte. O texto como origem, segundo este argumento, nunca é atingido, e cada um dos leitores que faça um comentário a seu propósito nada dirá do texto; o comentário é um outro texto derivado do texto original; não passa de uma de suas conseqüências inumeráveis (VALDÉS, 1995, p. 343).

Mario Valdés faz, ainda acerca do pensamento desconstrutivista pós-estruturalista, uma crítica dura a Derrida:

Por outras palavras, a filosofia de Derrida, reduzindo essencialmente a possibilidade de comunicação, provocou a paralisia intelectual mais restritiva de que há memória desde os tempos da escolástica medieval. A desconstrução, em vez de ser um movimento de libertação desembaraçando-nos das imposições do logocentrismo e da filosofia da presença, é exatamente o contrário: um convite a que nos calemos (VALDÉS, 1995, p. 343).

É óbvio que se o desconstrutivismo for focado radicalmente, acabará por resultar na compreensão do texto literário como “ilegível”. Contudo, propor a desconstrução como condição para converter a leitura em escrita, gerando um novo texto, em que objetividade e subjetividade integram-se pela coesão teoria/impressão, faz com que a desconstrução pareça, e isto sim, uma nova proposta para o entendimento da “legibilidade” e da “ilegibilidade” do texto literário, que é o que também nos interessa. Ainda sobre o desconstrutivismo, afirma Eagleton:

Ele (Derrida) não tenta negar, o que seria absurdo, a existência de verdades, significações, identidades, intenções, continuidades históricas, determinadas de maneira relativa: interessa-se, antes, em considerar tais coisas como os efeitos de uma história mais ampla e mais profunda da linguagem, do inconsciente, das instituições e práticas sociais (EAGLETON, 1983, p.159).

Concluindo, cito Douwe Fokkema:

A análise e a crítica podem ser separadas quer na teoria quer na prática. Em geral, certas pessoas são mais dadas à análise obedecendo a regras de cientificidade, ao passo que outras preferem a interpretação, a avaliação e a crítica. /.../ Não se pode negar que na prática haja com freqüência divisão do trabalho entre o estudo universitário da literatura, que é por natureza de longa duração, e a crítica de obras contemporâneas nas revistas literárias e na imprensa. E se acontece que uma pessoa combine um interesse teórico pela literatura com a prática de crítica literária, essa pessoa está de um modo geral consciente do fato de as regras de investigação universitária sejam diferentes das da crítica literária □ afastando uma delas a subjetividade e convidando a outra à sua intervenção (FOKKEMA, 1995, p. 401).

Acredito estar finalmente expresso, de forma conciliada, o objetivo principal da investigação literária: partir, de uma teoria do texto, para investigar a forma como o mesmo foi construído como signo literário e utilizar algumas teorias para o texto, articuladas por uma impressão intuitiva, desconstruindo os textos criticamente, e realizando uma nova escrita, ou uma leitura concretizada em signos.

O “ilegível” está inscrito na negação de conceitos e critérios que deveriam ser ultrapassados a partir de uma nova proposta de “legibilidade”. O texto não é e jamais será ilegível, a ilegibilidade é apenas uma potencialidade do “não-dito”, que pode, ou não, ser transgredida por uma leitura do texto. Ilegíveis são, sim, certos pensamentos, articulados nessa confusa era pós-moderna, que ainda insistem em delimitar um lugar para o “certo” e outro para o “errado”, um lugar para a “direita convencional e racional” e outro para a “esquerda anárquica e louca”. Direita e esquerda são símbolos de um uno bipartido e é nesse uno que habita a Verdade, esta sim ilegível. Porém, quanto mais atados a qualquer uma destas bipartições, buscando instaurar “verdades” ideologicamente construídas, mais longe estaremos de, senão ler, ao menos fruir daquilo que emana da grande abstração que é a vida enquanto “sentido”.

Referências bibliográficas

ANGENOT, Marc ...[et al.]. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas - Filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis: Vozes, 1993.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, s/a .

CONTÉ, Claude. **O real e o sexual - de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Oxford, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FAGES, J.B. **Para compreender Lacan**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1971.

FOKKEMA, Douwe. Questões epistemológicas. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 399-427.

KAISER, Gerhard R. **Introdução à literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/a 20)

KRYSINSKI, Wladimir. “Subjectum comparationis”: as incidências do sujeito no discurso. In: ANGENOT, Marc [et al.]. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. pp. 289-304.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis: Vozes, 1977.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Cosmos, 1994.

REVISTAS TEMPO BRASILEIRO, números 50 , de julho/set 1977, (Martin Heidegger), 51, de outubro/dez 1977 (A poesia e a crítica) e 60, de janeiro/mar 1980 (Função da crítica)

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1991.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A ., 1992.

VALDÉS Mario. Da interpretação. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 337-349.

UM OLHAR SOBRE O POEMA *CANÇÃO*, DE CECÍLIA MEIRELES: EM BUSCA DE SENTIDOS NO TEXTO

¹Ana Cláudia Silva Fontes

Introdução

A leitura é um processo que permite a busca de significações de um texto, que nessa perspectiva, vai além da decodificação do código escrito. Para que seja efetiva, é preciso perceber o que está implícito, valendo-se das pistas linguísticas intratextuais. É também na relação que as palavras estabelecem com o contexto e com a situação de produção da leitura que se instaura a interação subjetiva entre autor e leitor.

Por isso, um texto é feito de escritas múltiplas e plurissignificantes que convergem em diálogos, em diferenciações, em similitudes. Proceder a leitura de um texto, não é apenas mostrar que é possível interpretá-lo, é reconhecer que não existe uma verdade absoluta da leitura, mas que há transitoriedade, moldada por um afluxo de ideias, resultantes das relações cotidianas, socioculturais e linguísticas do leitor.

Segundo Vogt (1980) *apud* Koch (2006, p. 24), todo enunciado diz algo, mas o diz de uma certa maneira. Ao dizer, “o enunciado representa um estado de coisas do mundo – o sentido”. Por outro lado, ele mostra e o faz por meio de marcas linguísticas, o modo como o enunciado é dito, ou seja, “a maneira como representa a si mesmo: é o sentido” (KOCH, 2006, p. 24).

Nesse aspecto, sabe-se que cada enunciado produz uma infinidade de significações, visto que, ao produzir a enunciação, as intenções do falante/autor são variadas, não seria viável atribuir-lhe uma interpretação única e tomá-la como verdadeira.

É perceptível que as obras de Meireles são carregadas de muito lirismo, impressões sensoriais, cores, sons, musicalidade, linguagem metaforizada, sinestésias. A poetisa busca uma vida que só encontrará se reinventá-la, elucida a fugacidade do tempo, a efemeridade das coisas e da vida, o silêncio, a solidão, o amor, o infinito e a natureza, para tal faz uso, com grande maestria, de todos os tons, ritmos e metros. Nesta perspectiva, este artigo objetiva apresentar uma análise de um trecho do poema *Canção*, de Cecília Meireles.

Para tal compreensão, é preciso debruçar-se no texto. Eco (2005, p. 28) destaca que é preciso interpretar: “Interpretar um texto significa explicar porque essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas”. Eis o primeiro passo de uma análise. É preciso antes entender o texto e depois decompô-lo em seus aspectos linguísticos e semânticos. Os quais, muitas vezes, não são levados em consideração. Sobre isso,

Poderíamos objetar que a única alternativa a uma teoria radical da interpretação voltada para o leitor é aquela celebrada pelos que dizem que a única interpretação válida tem por objetivo

1 Professora da Rede Estadual de Sergipe, especialista em Estudos Linguísticos e Literários aplicados ao ensino e mestranda PROFLETRAS (UFS/Itabaiana).

descobrir a intenção original do autor. (...) Entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação do texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente “desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito” existe uma terceira possibilidade. Existe a intenção do texto. (ECO, 2005, p. 29).

Então, é preciso perceber o texto em todos os seus aspectos. E em se tratando de um texto de Cecília Meireles, como *Canção*, a tarefa torna-se árdua e prazerosa. A forma como a autora seleciona e arranja as estruturas de seu poema, suscita várias inquietações e provocações, vários olhares surgem dessa combinação. No poema em análise, percebe-se a presença da autorreflexão, do olhar para si em busca da percepção da vida, o mundo em a sua volta e as mudanças que surgem após essas reflexões.

É deveras interessante perceber todas as nuances e todos os contextos que um texto pode trazer, pois, apesar da visão da autora, existe a do leitor e, para além de tudo isso, existe o próprio texto, que é constituído de sintagmas verbais, nominais, de cultura, de sociedade, de ser humano e é tecido fio a fio pelas mãos criativas do poeta.

Sob ritmos e tons de canção: o sentido se constrói

A fragmentação do mundo contemporâneo, motivada pelos ideais pós-modernos, parece levar o ser humano a almejar uma filosofia que recupere a visão da totalidade, a fim de amenizar a situação caótica de sua vida. Devido a isso, por vezes, precise parar para analisar os acontecimentos passados e presentes e tecer, talvez, o futuro. Essa autorreflexão é essencial para gerar autoconhecimento e obter mais segurança em relação à vida e às suas ocorrências, inclusive, valendo-se do sonho e da musicalidade. Eis o que Meireles aponta em seu poema *Canção*, cujo trecho apresenta-se a seguir:

CANÇÃO

Assim moro em meu sonho:
Como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo
Vejo e sou o meu olhar.

Água é o meu próprio corpo
Simplesmente mais denso
E meu corpo é minha alma,
E o que sinto é o que penso.

Assim vou no meu sonho
Se outra fui, se perdeu.
É o mundo que me envolve?
Ou sou contorno seu?

Não é noite nem dia,

Não é morte nem vida:
É viagem noutra mapa,
Sem volta nem partida.

Ó céu da liberdade,
Por onde o coração
Já nem sofre, sabendo
Que bateu sempre em vão.
Cecília Meireles (1977)

Valendo-se da leveza e profundidade de ondulação das palavras, propõe que o eu-lírico reflita sobre sua vida e seu mundo para compreender seus sentimentos. Para tal, evidencia, no primeiro verso da primeira estrofe, o verbo *moro* e o substantivo *sonho*. A poetisa, ao colocar a palavra *moro*, para tornar a palavra *sonho* mais palpável e real, na verdade, ela, inconscientemente ou não, reforça a recorrência desse verbete em textos de autoria feminina, cuja presença da casa, da moradia, do lar se faz muito presente, conforme estudos de Xavier (2012).

Também não foi à toa que a autora optou por utilizar a palavra *sonho* como uma metáfora da vida, empregando-a com sentido diferente do usual. Segundo Jung (1987),

Os sonhos são muito mais vigorosos e pitorescos do que os conceitos e experiências de quando estamos acordados, já que neles, tais conceitos podem expressar um sentido inconsciente:

Nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações bem menos coloridas, desde que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas. [...] A maioria de nós transfere para o inconsciente todas as fantásticas associações psíquicas inerentes a todo objeto e toda ideia (JUNG, 1987, p. 43).

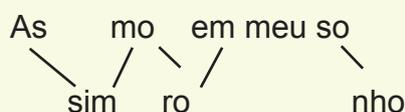
Com essa citação, percebe-se que o sonho é resultado de ações inconscientes, bem como a vida que o eu lírico se permite viver no texto. A autora procede a uma autorreflexão sobre si e sobre sua vida. Como a palavra *sonho* é comparada ou obtém no texto o mesmo sentido de valor que o *mar* que é o mundo do peixe. Logo, o sonho, permeado por suas infinitas linguagens, é o mundo do eu-lírico, bem como o mar é o mundo do peixe.

Confirma-se em: *Assim moro em meu sonho: como um peixe no mar*. Nota-se que *sonho* e *mar*, substantivos com mesmo sentido semântico, ideia de localização e de imensidão. Então,

O mar é o símbolo de um estado transitório, símbolo da dinâmica da vida e se apresenta ainda, como o oposto do lar. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele, constituindo-se um lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Com as águas em movimento, o mar simboliza as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, as situações de incerteza, de dúvida, de indecisão. Vem daí que o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar de paixões. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 592).

O mesmo ocorre com os sonhos que, segundo a concepção desses autores, iguala-se à compreensão de mar. Observa-se também os dois pontos seguintes que denotam uma explicação, um aposto, que virá logo em seguida. Interessante visualizar que os dois pontos marcam o início de uma oração apositiva, porém, iniciada por uma conjunção comparativa. A divergência desses dois sentidos (apositiva e comparativa) permite-nos perceber o paradoxo entre o eu-lírico “*morar no sonho*” comparando-se com o *peixe (morar) no mar*, enquanto o primeiro é livre (o sonho permite infinitas “viagens”), o segundo é dependente (o peixe não consegue viver fora do mar, só pode explorar esse ambiente). Apesar dessa divergência intratextual, o sentido converge pela comparação e pela necessidade de sonhar, inata ao ser humano.

No 1º verso, o uso das palavras mono e dissílabas para dar leveza e lentidão ao ritmo da leitura, evidenciando a observação das ondas do mar, cuja representação é caracterizada pela alternância das sílabas fortes e fracas: metaforizando as inconstâncias da vida.



Nesse contexto de dinamicidade dos acontecimentos da vida, propostas por Meirelles, no 1º verso de seu poema, os sons nasais permite uma observação voltada para dentro, o que se infere uma autorreflexão.

Como o 1º verso é marcado pelo movimento das ondas, o 2º demonstra que o eu-lírico anda na praia, expressão *como um pei-* e no *-xe*, mergulha e nada “*no mar*”. A presença da vogal *a*, de som aberto, permite visualizar o abrir os braços para o nado, metaforizando a luta para a vida, a motivação do ir em busca de algo.

Partindo do pressuposto que o mar sem ondas reflete imagens, Bosi (1977, p. 13) corrobora que “a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Desse modo, as construções abaixo se justificam:

O que sou é o que vejo Eu sou o meu olhar

Vejo e sou o meu olhar Sou o que vejo.

Com essa construção, nota-se a quebra total com a lógica gramatical, pois o verbo de ligação é representa o espelho – a inversão sintática e semântica. Tanto o substantivo *mar* quanto o espelho são películas, pois permitem reflexão. Então, no *meu sonho eu vejo e como sou o que vejo, eu sou o meu olhar*. Então, no meu sonho, eu vejo que por eu ser o meu olhar, este só enxerga o que meus olhos me permitem ver.

Conforme aponta Gouvêa (2008, p. 68), “com efeito, essa lírica [de “resistência a uma adesão

passiva”], quando não de interioridade pura, filtra da exterioridade o que lhe convém, segundo um *ethos* próprio e um modo muito peculiar de olhar e de recolher a matéria do real observado”. Dessa forma, vive-se em constante reflexão e dinamicidade.

Nessa atmosfera de autoconhecimento, o eu-lírico afirma *água é o meu próprio corpo, simplesmente mais denso*, evidenciando que o “Ser de água representa a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 25). Essa maleabilidade proporciona um ajustamento aos diversos contextos e situações.

Isso justifica a analogia da água com o corpo e com ênfase, marcada pelo artigo definido *o*, pelo pronome possessivo *meu* e pelo advérbio de intensidade *mais*, pois é *o meu próprio corpo* que, *simplesmente*, está *mais denso*. Então, nota-se na construção que esses dois versos são compostos por palavras mono ou dissílabas, ainda acompanhando a 1ª estrofe, porém a “quebra” é feita com o advérbio de modo “*simplesmente*”, quatro sílabas, por ser palavra longa, rompe a rapidez do verso anterior e produz paradas, evidenciando a densidade do corpo, já que esta palavra tanto tem peso fonético quanto sintático-semântico, pois termina com o sufixo *-mente*, retomando algo que se volta para dentro de si. Daí, já desfaz a antítese entre *corpo* e *alma*, proposta pela associação do 1º com o 3º verso dessa 2ª estrofe.

Porém, quando a poetisa organiza essa estrutura, mais precisamente no 3º verso da 2ª estrofe (“*E o meu corpo é minha alma*”), com a conjunção aditiva *e*, as ideias passam a se somar. Agora, a água moldou o corpo e este é a alma do eu lírico também, reafirmando a ideia lançada acima de purificação alcançada pela água.

Quanto ao 4º verso, ainda na 2ª estrofe (“*E o que eu sinto é o que penso*”), mantém-se presente o sentido de adição, uma oração coordenada aditiva, além seguir-se de uma subordinada com a função de completar o sentido do verbo *sinto*. Dessa maneira, nota-se, pela força das ações de sentir e pensar, o antagonismo que há nelas, e pensar ainda que isso é o que compõe a alma e, conseqüentemente, o corpo, pois não se distinguem para Meireles.

Envolto em todo esse universo de (i)materializações, entre consciente e inconsciente, entre sonho e vida, os olhares vão se ampliando e galgando novos horizontes de conhecimento.

Entretanto, isso só será possível através da reflexão, que é uma virtude da conciliação, da parceria entre razão e emoção, para tornar a existência coesa, coerente, com sentido. O equilíbrio dessa razão e emoção é o que possibilita a autoanálise e a auto percepção enquanto ser vivente. Intratextualmente, isso se evidencia pelos seguintes motivos: palavras selecionadas e combinadas com significação de “voltar o olhar para si mesmo”; a pesada carga semântica e física das palavras *água, corpo, denso*; e o excesso da vogal *o*, na estrofe, quebrada apenas duas vezes pela vogal *a* (*água, alma*), que possibilita uma compreensão de palavras voltadas para o psicológico do ser, pelas palavras serem pesadas, e que sugam (*próprio, corpo, denso, sinto, penso*), tornando-se possível analisar o texto fazendo um “passeio” no interior de si mesmo.

A reflexão sobre sua própria vida faz o eu-lírico passar a agir, talvez por, em sua autoanálise, não estar conformada com a estabilidade em seu viver, comprovada pelo verbo *moro*, que, apesar de ser de ação, o sentido denotado é de estabilidade, estagnação. Agora, ele vai em seu sonho.

Observa-se que, tanto o 1º verso da 1ª estrofe quanto o 1º da 3ª, são iguais estruturalmente. A única diferença entre eles está nos verbos da oração, um denotando estabilidade, outro ação, marcando assim uma fase de atenção, de perceber o que passa ao seu redor, coisa que não é possível quando todos os olhares estão voltados apenas para si mesmo, então, *se outra fui, se perdeu*. Marca-se aí o ir e vir do ser, tal qual ondas do mar, renovando-se sempre.

Como agora o eu lírico já se enxerga como ser vivente em sociedade e conhece um pouco mais suas inquietações, ações e necessidades, questiona-se: *É o mundo que me envolve? Ou sou contorno seu?* Duas orações coordenadas, ligadas pela conjunção de alternância *ou*, para evidenciar que se indaga sobre sua alienação perante a sociedade: será que segue os padrões sociais porque deve ou porque é inevitável? Notadamente, aí está a dúvida que esse estado de atenção motiva e que é comprovada pela predominância de dois pontos de interrogação. Eis uma marca do Modernismo, a ruptura com os antigos padrões, o desconcerto do ser humano motivado pelo desconcerto do mundo.

Dessa maneira, a poetisa evidencia toda a criticidade de seu texto. Inicialmente, passando a mostrar as inquietudes e negatividades do seu eu para, em seguida, apontar um eu poético desconcertado pelas ações sociais. Paz (2003) denomina o poema crítico como a “obra de/a linguagem que se sustenta sobre a própria negação”. Sobre isso,

Aliteratura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica, [...] nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade (PAZ, 1984, p. 53).

É fato que toda inquietação gera desconstruções que motivam novas construções. Essa possibilidade de reconstrução ocorre quando se tem uma visão crítica de si mesmo, sabendo conciliar todas as negações e antíteses (*não é noite nem dia, não é morte nem vida... sem volta nem partida*) presentes na vida que ainda servem para equilibrá-la, num jogo de construção, desconstrução e reconstrução que, felizmente, tendem a cercá-la.

Por essa questão, evoca *ó céu da liberdade* que ocupa uma estrutura interessante. Apesar de ser um vocativo, estruturalmente falando, e por isso deteria valor personificado, acaba sendo no contexto um adjunto adverbial de lugar, confirmado pelo advérbio de lugar *onde*. Esta expressão sintetiza o sonho, o mar, a vida, pois o sonho é livre, o mar é imenso e na vida há o livre arbítrio, a escolha de ser o que quiser.

Justifica-se, assim, *ó céu da liberdade*, no qual o *coração não sofre sabendo que bateu sempre em vão*, pois a partir do momento que o eu-lírico passou a ver, a analisar a sua própria vida e viu que é capaz, que pode renová-la, basta sonhar e agir para que ele se concretize.

Nessa última estrofe, portanto, a autora alerta para a urgência de sonhar e, principalmente, de conhecer a si mesmo, caso contrário, o coração sem afeto, sem carinho, sem cumplicidade,

sem perceber seus limites, certamente baterá *em vão*, sem nenhuma finalidade. A esse respeito, Bauman, numa entrevista concedida à Revista *Cult* (ed. 138), organizada numa matéria por Oliveira (2009) afirma que:

A modernidade líquida é um momento em que a sociabilidade humana experimenta uma transformação que pode ser sintetizada nos seguintes processos: a metamorfose do cidadão, sujeito de direitos, em indivíduo em busca de afirmação no espaço social; a passagem de estruturas de solidariedade coletiva para as de disputas e competição; o enfraquecimento dos sistemas de proteção estatal às intempéries da vida, gerando um permanente ambiente de incerteza; a colocação da responsabilidade por eventuais fracassos no plano individual; o fim da perspectiva do planejamento a longo prazo (OLIVEIRA, 2009).

O poema de Meireles também reflete essa modernidade líquida, desconstruída, em eterna busca por si mesma. Além disso, a preocupação com o fazer poético promove uma reflexão, uma atitude de questionamento e a tentativa de compreender o mundo, através do entrelaçamento da vida com a poesia, da natureza com a poetisa, com um caráter fluido e sensorio-musical, que confirma a sua inclinação simbolista, mesmo fazendo parte da segunda geração do Modernismo.

Diante dessa perspectiva, compreende-se o porquê do título *Canção*. Entende-se por canção uma música, que além de ser música, é aquela cuja letra emociona, envolve poeticidade e, na maioria das vezes, leveza, faz pensar na vida e *viajar noutra mapa...* Eis a perfeita analogia, que junta ritmos, rimas e tons para dar sentido a vida de outrem, para mostrar que o *sonho* é preciso na constituição do *ser* que é *corpo, alma e olhar no mundo* e para mostrar que, entre razões e emoções, “conhecendo ou não o mar” ou si mesma, é necessário descobrir a batida, a sinfonia perfeita para o coração seguir batendo, mesmo que sempre em *vão*.

Considerações finais

Eco (2005, p. 45) diz que “a linguagem é incapaz de apreender um significado único e preexistente: o dever da linguagem é, ao contrário, mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos”. Prova disso é o estudo e a análise textual. A partir da percepção dos sentidos, amparada pela análise intratextual e gramatical, passa-se a conceber a ideia de texto em todas as suas nuances e todas as suas entrelinhas em busca do sentido do texto que é alcançado a partir do próprio texto.

Meireles, no poema *Canção*, ofereceu todos os vazios que poderia, para que o leitor pudesse preenchê-los e mesmo assim, ainda deixa lacunas, pois a compreensão é infinita, apesar dos olhares partirem de um mesmo foco, eles nunca se cruzam. Eis o segredo de um texto: o seu vazio repleto de cheios.

Diante disso, apresenta-se uma discussão pertinente quando se trata da palavra poética: a relação entre as palavras e as coisas e entre significante e significado. Já nos diz Sartre (1989, p. 13,14) que

O poeta se afastou por completo da palavra instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. Pois a ambiguidade do signo implica que se possa, a seu bel-prazer, atravessá-lo como a uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade e considerá-lo como objeto.

Assim, não foi à toa que Meirelles utilizou uma palavra ao invés de usar outra e valeu-se do imenso potencial de compreensão do leitor, por meio de uma linguagem simples, direta, sonora e metaforizada, a partir da qual se define a sua criação poética, meio que revela aos seres humanos a redescoberta da própria existência: a eterna busca de sentido das coisas e da vida.

Referências

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2006.
- MEIRELES, Cecília. **Obra Completa. 3.ed.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- OLIVEIRA, Denis de. **A utopia possível na sociedade líquida**. Entrevista com Zygmunt Bauman. São Paulo: Revista Cult. nº 138, Ano 12, ago/2009.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

AS CARTAS DA SÓROR ALCOFORADO E A POESIA DE BOCAGE: REFLEXÕES SOBRE O AMOR

Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira¹

Introdução

Embora o sociólogo polonês Zygmunt Bauman remeta a instabilidade dos relacionamentos amorosos na sociedade atual, pois, vivemos numa sociedade efêmera e imediata, em um mundo de incertezas, em “tempos líquidos” no qual nada é para durar, logo, as relações entre homem e mulher apresentam-se fugazes (BAUMAN, 2004), falar de amor não é *démodé*. Aliás, narrar e recitar o amor é crucial à condição humana. Faz-nos valer à existência. Conforme Ortega y Gasset (2002), amar faz parte de uma das nossas necessidades mais íntimas, pois, sentimo-nos metafisicamente permeáveis a outra individualidade e saímos da letargia ao colocarmos em ebulição nossa tranquilidade e estabilidade emocional. Ao amarmos profundamente o outro emigramos nosso “eu” em continuidade, semelhante a uma irradiação psíquica que vai do amante ao amado, incessantemente.

Apesar de ser uma experiência salutar ao amadurecimento das emoções, percebemos que a maior parte dos homens morre sem conhecer ou, sequer, ter sentido tal autêntica emoção. Nesse sentido, Ortega y Gasset propõe que olhemos mais o outro e que sejamos capazes de vê-lo em sua essência, “a pessoa como totalidade viva, como módulo individual de existência. Sem esta curiosidade, passarão por nós as criaturas mais sublimes e não daremos por elas” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 154).

Falar de amor é o nosso objeto de análise. Como subsídios, temos dois gêneros literários “Carta” e “Poesia”, extraídos de distintos estilos literários de época. Partimos do Barroco, através das intituladas “*Cartas de Amor*” escritas pela sóror Mariana Alcoforado, associamo-la ao perfil da mulher na sociedade barroca e a principal contribuição artística da freira ao anunciar o Romantismo e os traços ultrarromânticos peculiares. Em seguida, analisamos a poesia pré-romântica (e com traços árcades) do poeta português Manoel Maria Barbosa du **Bocage** que muito se inspirou em Camões para compor suas formas poéticas.

1. Ser mulher na sociedade barroca: limitações versus transgressões

A representação feminina na história da humanidade não é retratada de modo democrático tanto quanto deveria ser. A mulher enfrentou resignação, enclausura, repreensão, preconceito, anulação, postergação, subjugamento, entre outros comportamentos de uma cultura patriarcal cuja tentativa é a de colocá-la em postura inferior e desmerecida na sociedade, desde tempos remotos (Grécia Antiga) até os dias atuais.

Enfatizamos aqui a posição social da mulher na sociedade barroca. Muitas mulheres,

¹ Graduanda em Letras Português e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Sergipe. Especialista em Língua Portuguesa. Atualmente desenvolve atividades em “Comunicação e Expressão”, “Estudos da linguagem implicadas ao ensino”, e, “a especificidade do texto literário: diálogos entre poesia e filosofia” através do Grupo de Estudos em Poesia Contemporânea: do cânone à margem. Interessa-se também pela literatura comparada luso-brasileira.

especificamente àquelas dedicadas ao convento, deixaram um grande legado à literatura da época que muito nos dizem também aos dias atuais. Hatherly (1996) destaca que em Portugal dos séculos XVII e XVIII, o número de religiosos e de religiosas era elevadíssimo, somente em Lisboa havia 26 conventos masculinos e 15 femininos. Devido a grave crise econômica derivada do expansionismo colonial, ser religioso era como se fosse uma profissão que garantia proteção e prestígio socialmente, desde que se cumprissem as regras. Hatherly explica que a vida religiosa era realmente uma carreira nas quais homens e mulheres abraçavam por vocação, por necessidade ou por imposição da família ou de circunstâncias várias de natureza adversa, por exemplo, a resignação feminina.

À mulher da sociedade somente restavam dois caminhos: o convento ou o matrimônio. Esta segunda opção talvez fosse a mais podadora possível, uma vez que a mulher vivia subjugada às ordens e imposições das vontades masculinas, de seu esposo, seu senhor, e ao cuidado dos filhos. Enquanto que no convento, mesmo afastadas da vida mundana, as religiosas poderiam dedicar-se à leitura e à escritura, ou seja, poderiam tomar a palavra de modo a projetar sua imagem/espço na sociedade do seu tempo. Magalhães (2005) enfatiza que os conventos eram locais privilegiados para a aquisição de conhecimentos, especialmente quando se tratava de uma pessoa interessada, inteligente e excepcionalmente dotada de conhecimentos diversos. Assim, livres do peso do matrimônio e da maternidade, ao optar pela vida monástica, as mulheres poderiam desenvolver e aprofundar suas capacidades intelectuais. Destacamos sóror Mariana Alcoforado.

Mariana Alcoforado nasceu na cidade portuguesa de Beja, em 1640, e, ainda adolescente professa no convento de Nossa Senhora da Conceição também em sua cidade natal. Em 1663 conhece o oficial francês Chamilly que servia em Portugal durante as guerras da Restauração (MOISÉS, 2005). Há encontros amorosos entre os dois. O destino leva Chamilly de volta à França, deixando a sóror desolada. No intuito de aplacar a dor causada pelo abandono, Alcoforado escreve-lhe cartas a fim de ter um sinal positivo em relação à volta do seu amado. As cartas escritas por Mariana Alcoforado apresentam excessivos apelos de sofrimento e angústia, paradoxos (entre o querer e não querer, entre amar/odiar/amar) características que marcam a escrita literária do Barroco e que anunciam outro estilo de época que viria no final do século XVIII, o Romantismo.

Nas “*Cartas de Amor*”, como ficou conhecida a produção literária de Mariana Alcoforado, Moisés (2005) relata que contêm sinceras confissões “de uma mulher que desnuda sua alma para o amante cínico, ingrato e ausente, com fúria de fêmea abandonada, sem qualquer pudor” (p.90), ao mesmo tempo em que implora que Chamilly regresse a Portugal ou, no mínimo, responda suas cartas. Ao todo, foram cinco cartas escritas e enviadas para Chamilly e, somente uma foi dada a resposta, quando o oficial francês disse – apenas – que não entendia a letra, sugerindo-a que escrevesse em letra maior. A religiosa falece em 1723 após longa e dolorosa penitência.

As ‘Cartas de Amor’ da Sóror Mariana Alcoforado constituem um dos pontos altos do Barroco português: numa época de prosa dirigida e poesia preciosa (...) largamente lidas no século XVIII – decerto por conterem ingredientes psicológicos agradáveis à nova sensibilidade que se ia formando –, tiveram o condão de colaborar na preparação do movimento romântico (...) as ‘Cartas’ apresentam uma linguagem precisa, concisa e, ao mesmo tempo plástica para apreender o ziguezague da paradoxal confissão. (MOISÉS, 2005, p.91).

Assim, as “*Cartas de Amor*” supostamente escritas por Mariana Alcoforado oferecem expressivas contribuições à Literatura Portuguesa seiscentista, conforme Magalhães (2005), de modo que lidas e relidas pela sociedade da época, contribuíram para noção romântica de um amor sem limites. Cremos que o estilo “Mariana Alcoforado” de escrever preconizou o Romantismo europeu.

2. As “*Cartas de Amor*” e os traços barrocos

*Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
Sem falta lhe terá bem merecido
Que lhe seja cruel ou rigoroso.*

*Amor é brando, é doce e é piedoso;
Quem o contrário diz não seja crido:
Seja por cego e apaixonado tido,
E aos homens e inda aos deuses odioso.*

*Se males faz Amor, em mi se vêem;
Em mim mostrando todo o seu rigor,
Ao mundo quis mostrar quanto podia.*

*Mas todas suas iras são de amor;
Todos estes seus males são um bem,
Que eu por todo outro bem não trocaria.*

(Inês de Castro e o Velho do Restelo, **Luís Vaz de Camões**).

As “*Cartas de Amor*” apresentam características predominantemente do Barroco, estilo literário vigente à época. Considerando o “uso excessivo de paradoxos” (TRINGALI, 2002), eis os trechos:

(PRIMEIRA CARTA):

[...] considera, **meu amor**, a que ponto chegou a tua imprevidência. **Desgraçado!** Foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste **tanto prazer** não é agora mais que **desespero mortal**, só comparável à crueldade da ausência que o causa.

(...) despertavam em mim emoções que me **enchiam de alegria**, que bastavam para meu contentamento (...) só **lágrimas lhes restam**, e **chorar** é o único uso que faço deles [...].

Destacamos que em todas as cartas há um constante “sentimento de angústia”:

(PRIMEIRA CARTA):

[...] como é possível que a lembrança de momentos tão belos se tenha tornado tão cruel? [...].

E, segundo Tringali (2002, p.72), o barroco é melancólico (...) vive sob a perspectiva da eternidade (...) no fundo o barroco sempre fala de morte. Diante dos valores humanos, o barroco estimula o gosto pela solidão, do retiro espiritual onde a alma se entrega (...) conflito entre corpo e alma (p.74), conforme apontamos no trecho ainda da primeira carta:

(PRIMEIRA CARTA):

[...] Enfim, **voltei, contra vontade, a ver a luz**: agradava-me sentir que **morria de amor**, e, além do mais, **era um alívio não voltar** a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência [...].

Outra característica do homem barroco é cultivar uma imensa religiosidade, buscando-se romanticamente com o infinito. Tringali explica que, em oposição à filosofia de vida quase pagã, o homem sabe que vive de passagem, como um peregrino, por este vale de lágrimas, um mundo de enganos, nos breves dias de sua vida (...) nada neste mundo tem constância e firmeza, tudo passa e se transforma, sempre em conflito, em tensão, em perigo. Percebemos tal explicação em outro trecho, extraído também da primeira carta da sóror Mariana Alcoforado, bem como “o uso de condicionais”:

(PRIMEIRA CARTA):

[...] Ai! Por que não queres **passar a vida inteira ao pé de mim? Se me fosse** possível sair deste malfadado convento, não **esperaria** em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: **iria** eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e **amar-te em toda parte** [...].

As características fundamentais da estética barroca são a tentativa de fundir e de simbolizar a suma perfeição, as duas linhas de força que conduziram o pensamento europeu ao longo do século XVI: medieval (de base teocêntrica) e a ideologia clássica, renascentista, pagã, terrena, (antropocêntrica), (...) conciliar o claro e o escuro, a matéria e o espírito, a luz e a sombra, visando a anular pela unificação a dualidade do ser humano, dividido entre os apelos do corpo e os da alma, embate entre dois polos (MOISÉS, 2005, p.72-74). É o que Proença Filho (2007) chama de “culto ao contraste”, ou seja, através do contraste entre elementos como amor e sofrimento, vida e morte, juventude e velhice, ascetismo e mundaneidade, carne e espírito, céu e terra, conciliar polos opostos. Destacamos também a repetição das estruturas frasais:

(PRIMEIRA CARTA):

[...] Suplico-te que me digas por que teimaste em me desvairar assim, sabendo, **como sabias que terminavas por me abandonar? Por que** te empenhaste tanto **em me desgraçar? Por que** não me deixaste em sossego no meu convento? Em que é que te ofendi? **Mas perdoa-me; não te culpo de nada** [...].

Para Abdala Júnior (1982, p.52), o Barroco é fruto de uma época em que o conservadorismo da Igreja se intensifica como reação aos novos tempos e aos novos valores representados pela

burguesia (amor, luxo, dinheiro, posição, aventura, descobertas). Este duelo de forças sociais e econômicas propicia o surgimento de uma literatura, cujos valores também estão em duelo. Surge inevitavelmente, a tendência de conciliar as visões opostas, logo, é pelo dualismo que o Barroco se caracteriza: as oposições, as contradições e a tensão são geradas pelo espírito cristão (teocêntrico) e pelo espírito renascentista, racionalista (mundano). Nesta miscelânea de sentidos opostos, a literatura barroca apresenta intensidade emotiva que, para Proença Filho (2007) se traduz em uso exacerbado das paixões e sentimentos, na intensidade da dor amorosa, do ciúme, do arrependimento (até conduzindo à loucura), do desejo sexual traduzido em palavras de fogo, levando à violação e ao gosto pelas emoções fortes, pelo macabro, alucinações, fantástico:

(SEGUNDA CARTA):

[...] Reconheço que **me enganei**, ao pensar que procederias com mais lealdade do que é costume: **o excesso do meu amor** parece que devia pôr-me acima de quaisquer suspeitas e merecer uma fidelidade que não é vulgar encontrar-se.

Nenhum alívio há para o meu mal, e se me lembro das minhas **alegrias**, maior é ainda o meu **desespero**.

Terá sido então inútil todo o meu desejo, e não voltarei **a ver-te no meu quarto** com o **ardor** e arrebatamento que me mostravas? Ai, **que ilusão** a minha!

Precisava, nesses deliciosos instantes, chamar a razão em meu auxílio para moderar o **funesto excesso da minha felicidade** e me levar a pressentir tudo quanto sofro presentemente. Mas de tal modo me entregava a ti, que era impossível pensar no que pudesse vir envenenar a minha alegria e impedir de me abandonar inteiramente às provas ardentes da tua paixão.

Todos os que falam comigo creem que **estou doida**, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for [...].

O “culto à solidão” também consiste em uma das características literária do Barroco. Para Proença Filho, o poeta é um ser raro que cria o seu mundo particular e nele se isola. Nesse sentido, o Barroco está na raiz do futuro movimento romântico, e convém lembrar que as tendências barrocas penetram pelo controvertido século XVIII, século de entrecruzamento ideológico:

(SEGUNDA CARTA):

[...] Sei bem qual é o remédio para o meu mal, e depressa me livraria dele se deixasse de te amar. Ai, mas que remédio... Não; **prefiro sofrer ainda mais** a esquecer-te. E depende isso de mim? Não posso censurar-me ter desejado um só instante deixar de te querer [...].

Destacamos nas “*Cartas de Amor*” escritas pela Sórora Mariana Alcoforado outras importantes características presente na escrita do Barroco. As cinco cartas foram escritas com orações curtas e incisivas, como convém à oratória; e também o uso da frequente simetria em relação à disposição das orações e dos termos, segundo Proença Filho (2007, p.183-184):

(SEGUNDA CARTA):

[...] Nada desejo no mundo senão **ver-te. Lembra-te** ao menos de mim. **Bastar-me-ia** que me **lembrasses**, mas eu nem disso tenho a certeza [...].

A “tendência à descrição” também é outra característica da literatura barroca, apontada por Proença e Filho (2007):

(TERCEIRA CARTA):

[...] Desde que partiste nunca mais tive saúde, e todo o meu prazer consiste em repetir o teu nome mil vezes ao dia. Algumas freiras, que conhecem o estado deplorável a que me reduziste, falam-me de ti com frequência. Saio o menos possível deste quarto, onde vieste tanta vez, e passo o tempo a olhar o teu retrato, que amo mil vezes mais que à minha vida. Sinto prazer em olhá-lo, mas também me faz sofrer, sobretudo quando penso que talvez nunca mais te veja [...].

Conforme dissemos anteriormente, os paradoxos e as antíteses (culto às ideias e aos sentimentos, às emoções) são figuras de estilo constantes nas narrativas amorosas da freira portuguesa:

(QUARTA CARTA):

[...] É certo que tive, ao amar-te, **alegrias** surpreendentes, mas custam-me agora os maiores **tormentos**: são extremas todas as emoções que me causas [...].

É verdade que tive **prazeres** bastante surpreendentes amando-te: mas custam-me agora terríveis **dores**! São sempre extremas as emoções que de ti me vêm! [...].

Ainda na quarta carta de amor, destacamos o “comportamento depressivo” e o “pessimismo”, decorrente do conflito entre o “eu” e “o mundo”. Para Proença Filho, tais características presentes em muitos textos barrocos, revelam uma concepção lúgubre da vida terrena:

(QUARTA CARTA):

[...] segui-a, mas fui logo ferida por tão atroz lembrança que **passei o resto do dia lavada em lágrimas**. Trouxe-me outra vez para o meu quarto, **atirei-me para cima da cama**, e ali **fiquei a refletir na pouca esperança que tenho de vir um dia a curar-me**. Tudo o que fazem para me confortar agrava o meu sofrimento, e nos próprios remédios **encontro novas razões de aflição**.

Que fiz eu para ser tão desgraçada? Por que envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutro país. Adeus. **Perdoa-me**. Já não ousa pedir-te que me queiras. **Vê ao que me reduziu** o meu destino. Adeus [...].

Por fim, ressaltamos um “nihilismo temático”, ou seja, a angústia em que se debate o poeta, carente dos grandes motivos vitais:

(QUARTA CARTA):

[...] estou mais que convencida do **meu infortúnio**; a injustiça do teu procedimento não me deixa a menor dúvida, e tudo devo rezear, **já que me abandonaste**.

Bastar-me-ia ver-te de vez em quando e saber apenas que **estávamos no mesmo lugar**.

Quero-te mil vezes mais que à minha vida e mil vezes mais do que imagino [...].

3. A poesia de Bocage nas fronteiras entre Arcadismo e Romantismo

Precursor do Romantismo em Portugal, **Bocage** é também o poeta mais representativo do Arcadismo lusitano e transição entre os estilos clássicos ao romântico, inspirando sua poética segundo moldes camonianos. De estilo literário versátil, destacamos sua poesia lírica na qual Bocage revela apego à solidão e um constante paradoxo entre razão e sentimento, comportamentos semelhantes às “*Cartas de Amor*” escritas pela freira de Beja:

A RAZÃO DOMINADA PELA FORMOSURA

*Importuna Razão, não me persigas;
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;
Se a lei do Amor, se a força da ternura
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas:*

*Se acusas os mortais, e os não abrigas,
Se (conhecendo o mal) não dás a cura,
Deixa-me apreciar minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas,*

*É teu fim, teu projeto, encher de pejo
Esta alma, frágil vítima daquela
Que, injusta e vária, noutros laços vejo:*

*Queres que fuga de Marília bela,
Que a maldiga a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.*

NOTANDO INSENSIBILIDADE NA SUA AMADA

*A frouxidão no amor é uma ofensa,
Ofenda que se eleva a grau supremo;
Paixão requer paixão; fervor, e extremo;
Com extremo e fervor se recompensa.*

*Vê qual sou, vê qual és, vê que dif'rença!
Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo;
Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo,
Em sombras a razão se me condensa:*

*Tu só tens gratidão, só tens brandura,
E antes que um coração pouco amoroso
Quisera ver-te uma alma ingrata, e dura:*

*Talvez me enfadaria aspecto iroso;
Mas de teu peito a lânguida ternura
Tem-me cativo, e não me faz ditoso.*

Traços comuns na poesia de Bocage é o jogo de contradições – e dialético – entre razão e sentimento, de emoções intensas extravasadas, culminando com a busca pela solidão. Em “*A razão dominada pela formosura*” Bocage revela profundo desejo de vivenciar o sofrimento que é amar intensamente, embora não concretizar tal paixão, mas viver intensamente essa sensação até o desejo de morrer, depressivamente. Destacamos outros sentimentos paralelos, como ciúme, fraqueza, angústia, desespero, loucura.

Aspectos semânticos presentes também em “*Notando insensibilidade na sua amada*”, destacando para o espelhamento (quiasmo) entre os versos “Paixão requer paixão; fervor, e extremo; com extremo e fervor se recompensa”, e, a angústia do poeta em não ser correspondido “Vê qual sou, vê qual és, vê que dif’reença”, prosseguindo ao desespero do eu-lírico “eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo; eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo”, enfatizando a existência de um amor platônico, inatingível.

Últimas palavras...

[...]
o telefone continuava tocando.
atendi.
alô?
EU TE AMO, ela disse.
obrigado, eu disse.
é tudo que você tem pra me dizer?
sim.
vá à merda!, ela disse e desligou.
o amor se esgota, pensei [...].

(Charles Bukowski. In: O amor é um cão dos diabos).

Escolhemos falar de amor porque, parafraseando Ortega y Gasset, “o amor é uma obra de arte superior, magnífica operação das almas e dos corpos”. E, diante de um mundo cada vez mais anarquista e banalizado, falar de amor talvez seja uma forma de dar sentido à vida e transformar pessoas mais sensíveis, fraternas e interessadas no outro.

Por outro lado, o sentimento que enamora os casais apaixonados aparece emaranhado em um conjunto de emoções dentre as quais amor e ódio comunga o mesmo espaço. Segundo Espinosa apud Ortega y Gasset (2002), amar alguma coisa ou alguém seria simplesmente estar alegre e ter, ao mesmo tempo, consciência de que a alegria nos vem dessa coisa ou desse alguém. “A mulher apaixonada, por exemplo, prefere as angústias que o homem amado lhe causa à indiferença indolor”, conforme vimos nas cartas de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa:

Agradeço-vos do fundo do coração **o desespero que me causais, e detesto a tranquilidade em que vivia antes de vos conhecer**. Vejo claramente **qual seria o remédio de todos os meus males**, e livrar-me-ia deles se vos deixasse de amar. Mas, que remédio! Não; **prefiro sofrer a esquecer-me de vós**. Ai! E depende isso

de mim? Não posso censurar-me ter desejado um só instante deixar de vos amar (ORTEGA Y GASSET, 2002, p.13).

O amor não tem outro desejo senão o de atingir a sua plenitude. Assim, quando ele nos chamar, devemos segui-lo, mesmo que tal caminho seja árduo e íngreme. Amar é estado constante de inquietações; ele nos eleva, mas também nos crucifica, ou seja, contribui para nosso crescimento e, paradoxalmente, para nossa poda. Talvez seja como uma catarse da qual saímos com emoções purificadas, ou não. É uma mistura de céu e terra, calor e frio, de *“fogo que arde sem se ver”*, de *“ferida que dói e não se sente”*, e de *“um contentamento descontente”* (...) uma mistura de *“solitário e andar por entre a gente”* como nos versos de Camões. É como *“feixes de trigo que vos aperta junto ao coração”*, conta o filósofo e poeta libanês, Khalil Gibran, parafraseando a relação amor/homem como um *“debulhar para expor sua nudez”*, *“peneirar para libertar suas palhas”* e assim *“moer-se até extrair a brancura (pureza)”* e, em consequência, *“amassar”* para que nos tornemos pessoas maleáveis. Todas essas sensações são operadas em nós quando conhecemos o amor. Uma mistura de sentimentos. Ter e não ter. Desejo e repulsa. Amor e ódio travando conciliação de forças.

Amor e ódio são forças antagônicas, mas são duas formas de desejo simultâneo. E sempre nos apaixonamos pelo desconhecido. Dizem que o amor é cego. De fato, quando estamos apaixonados enxergamos o outro com lentes de aumento, destacando qualidades e perfeições que não existem. Todo mundo é o que é desde o princípio, mas isso só se descobre quando colhemos as consequências de nossas escolhas. No entanto, apaixonar-se é condição humana, pois, permite-nos amadurecer sentimentos e emoções, além de possibilitar caminho para o autoconhecimento e, conseqüentemente, formação do caráter individual. Todos aqueles que se apaixonam se entregam demasiadamente. Se isso é bom ou ruim, só o tempo e a convivência entre o casal para avaliar. Todo amor vale enquanto brilha.

*“No amor, fiquem juntos, mas não tão juntos,
pois, os pilares do templo ficam bastante afastados
e o carvalho e o cipreste não crescem um na sombra do outro.
Cantem e dançam juntos, e sejam felizes.
Mas, sejam como as cordas de um alaúde, que,
embora vibrem com a mesma música, são independentes.
A verdade de outra pessoa não está no que ela te revela,
mas, naquilo que não pode revelar-te.
Portanto, se quiseres compreendê-la,
não escute o que ela diz, mas antes,
o que ela não diz”.*

(Gibran Khalil, poeta e filósofo libanês)

Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin *et al.* **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982, p.49-54.
- ALCOFORADO, Sórora Mariana. **Cartas Portuguesas**. Porto Alegre: L P&M, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução Carlos Alberto

Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

HATHERLY, Ana. **Tomar a palavra: aspectos de vida da mulher na sociedade barroca**. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n.9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 269-280. Disponível em: <run.unl.pt/bitstream/10362/6886/1/RFCSH9_269_280.pdf> Acesso: 25.dez.2013.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (Org.). **História e antologia da literatura portuguesa (século XVII) – Literatura de conventos de autoria feminina**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, n.32, Lisboa, 2005. ISSN 1645-5169. Disponível em: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_32.pdf> Acesso: 25.dez.2013.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 33ª edição, São Paulo, Cultrix, 2005, p.71-75, 89-91. _____ . **A literatura portuguesa através dos textos**. 29ª edição, São Paulo, Cultrix. 2004, p.200-202.

ORTEGA Y GASSET, José. **Estudos sobre o amor**. Tradução: Elsa Castro Neves. Antropos, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2002.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estudos de época na literatura**. 15ª edição, São Paulo: Ática, 2007, p. 167-185.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 2002, p. 65-78.

A PRODUÇÃO DE TEXTO EM AMBIENTES DE ESCOLARIZAÇÃO E A QUESTÃO DA SUBJETIVIDADE: ARTICULANDO POSIÇÕES TEÓRICAS

Danillo da Conceição Pereira Silva¹

INTRODUÇÃO

A percepção de que os problemas concernentes ao ensino de língua portuguesa no país estão para além da ausência de competências ou habilidades linguísticas relativas à Gramática normativo-prescritiva sugere, em certa medida, que esse fracasso está relacionado ao fato de os alunos não serem submetidos a uma proposta de ensino e trabalho com a língua no qual eles possam constituir-se enquanto sujeitos do seu próprio discurso. Nesse contexto, o presente trabalho propõe uma reflexão acerca da Produção Textual, no sentido de fazer emergir aspectos sociais, históricos e institucionais amplamente envolvidos nesse trabalho linguístico e pouco evidenciados no campo de estudos da linguagem.

A fim de subsidiar tal caminho de reflexão, recorreu-se à articulação dos aportes teóricos construídos por Foucault (2000; 2003), Orlandi (2001), Gnerre (1987). O primeiro deles pelo fato de o processo de produção textual escrita em análise realizar-se dentro de um contexto institucional marcado, o ambiente escolar. Foucault (2000) constrói um trabalho de análise do processo histórico de formação e do funcionamento das instituições prisionais. Em sua obra, vê-se desvelada toda uma rede de relações de poder, vigilância e punição que visam disciplinar os sujeitos com vistas a sua reinserção na sociedade. Nesse ponto, o autor estabelece relação entre essas instituições e a escola, enquanto lugar de sujeição dos indivíduos a sua ação disciplinadora, punitiva, por meio do controle do corpo, perpetrado de diversos modos. Validando posições oriundas dos estudos da Análise do Discurso (doravante AD) de linha Francesa, depreende-se que toda produção linguística é um **processo** de significação – e não um **produto**, como preconizam outras propostas de análise. Enquanto processo, é uma realidade aberta, uma vez que os sentidos atribuídos a um dado enunciado são frutos das suas condições de produção, ou seja, o contexto social, ideológico, político.

Partindo dessa noção de discurso, o texto é percebido como representação material dessa realidade, “[...] como peça de linguagem que representa uma unidade significativa, lugar de funcionamento da discursividade”, torna-se ainda mais clara a relevância da articulação de teorias que dão conta da relação entre o âmbito linguístico (o texto

¹ Graduando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe, integra o Grupo de Estudos em Linguagem Interação e Sociedade – GELINS na condição de pesquisador do projeto “Argumentação e matriz de referência do ENEM: o espaço da competência III no livro didático”, desenvolvido sob o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/CNPQ. E-mail: danillosh@gmail.com.

na sua imanência)- e o âmbito extralinguístico (as condições de produção), na construção de nosso arcabouço teórico (ORLANDI, 2003, p. 52).

A fim de lidar com as questões postas, tomando a língua e, conseqüentemente, a produção textual, numa perspectiva histórica, política e social, foram validadas as contribuições teóricas acima indicadas. Além do que fora dito, com o objetivo de subsidiar as discussões em torno da estreita relação entre a concepção de linguagem adotada e as relações de subjetividade/ alteridade presentes nas produções escrita adotamos os postulados teóricos veiculados em Travaglia (1996) e Cagliari (1997).

A seguir, na seção 1, intitulada *Ambiente escolar, poder e discurso: políticas de fechamento*, serão explorados os principais elementos de caráter filosófico que permeiam a situação de produção de texto em contextos de escolarização, buscando caracterizar as relações de poder e o funcionamento discursivo característicos da instituição escolar.

1. Ambiente escolar, poder e discurso: políticas de fechamento

Foucault (2000) afirma que, a partir dos séculos XVII e XVIII, as práticas de poder, associadas às formas conhecimento ou saberes, estabeleceram-se como disciplinas e foram disseminadas por todo o tecido social, em suas mais diversas instituições. Nesse sentido, a escola passa a ser um dos lugares privilegiados para o exercício de um poder disciplinar que, segundo o autor, não é uma prática de poder estrita a determinados espaços da sociedade ou instituições, justamente por se tratar de uma técnica, um instrumento, um mecanismo de poder.

Tal disciplina atua no controle do indivíduo, no controle do seu corpo que, constantemente submetido a essa ação disciplinadora, vai sendo manipulado, a fim de estabelecer com as instâncias de poder uma relação de docilidade-utilidade (FOUCAULT, 2000). O poder disciplinar presente na instituição escolar controla os corpos dos envolvidos nesse contexto, tempo, espaço. Essa realidade pode torna-se facilmente compreensível diante de uma rápida análise da disposição do espaço físico da escola, da sala de aula, como reflexo das relações assimétricas entre professor e aluno.

A força disciplinadora que age no ambiente escolar não é perpetrada de fora para dentro dos sujeitos, pois age em seus corpos, modela seus comportamentos, pensamentos e ações, de modo a serem naturalizados. Como bem defende Foucault (2000, p. 46)

O indivíduo não é o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, força.

Ainda sobre essa relação, postula o filósofo francês:

O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas de terror e, no entanto, continuar a ser de ordem física (FOUCAULT, 2000, p. 20)

Entende-se que essa dominação do corpo é uma metáfora da dominação do próprio sujeito. Isso porque a escola disciplina o aluno, conduzindo-o a reproduzir mecanicamente os conhecimentos e posicionamentos que ali são veiculados. Com efeito, torna-se uma máquina de “fabricar” um tipo de homem, o qual deve servir adequadamente para manter e fortalecer a sociedade industrial e capitalista.

Para Foucault (2000), essa realidade de poder disciplinar não é de todo negativa, mas ao contrário, é positiva, graças a sua capacidade de produzir, ao invés de concentrar, forças para a obrigação ou proibição. Por conseguinte, quando esse poder age, o faz sob argumentos positivos, em nome da “organização”, do “bem-estar”, da “ordem” e, ao invés de se punir o aluno “preguiçoso”, “lento” para as atividades, “desobediente”, investe-se sobre ele através de técnicas, táticas, pedagogias, estratégias para mudá-los, para docilizá-los, para torná-los mais produtivos e menos dispendiosos para a instituição. Foucault (2000, p. 27) acrescenta:

Não é a atividade do sujeito do conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento.

As relações de poder características da instituição escolar estão estabelecidas no âmbito do discurso (dos efeitos de sentido gerados pela historicidade dos significados), uma vez que “[...] em toda sociedade, a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que tem por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos [...]” (FOUCAULT, 2003).

Tal posição validada reafirma o distanciamento entre a visão discursiva da língua e de seus possíveis enunciados e uma noção que toma os atos de linguagem como simplesmente lineares, “transparência objetiva”, mera transmissão de informações ali postas com o objetivo de, efetivamente, comunicar. As relações de poder, histórico-social e ideologicamente marcadas no discurso, fazem dele uma realidade opaca, ambígua, incompleta, na qual a dinâmica dos sentidos possíveis (ou não) se estabelece. Desse modo, em meio à gama de discursos/ sentidos que circulam na sociedade agem procedimentos de exclusão que visam regular a atribuição de sentidos e a produção discursiva.

Nessa mesma direção, a teoria de Foucault (2003) propõe procedimentos que estão ligados a exclusões realizadas de fora da realidade discursiva propriamente dita, s: *a interdição, a rejeição e a vontade de verdade*. O primeiro deles, a interdição, é relativo à percepção de que não se pode falar tudo o que se quer, em qualquer circunstância, lugar, para qualquer pessoa. Essa interdição do discurso pode ocorrer devido ao *tabu do objeto* - em determinados âmbitos discursivos existem objetos, no sentido filosófico do termo, sobre os quais não se “deve” falar; ao *ritual da circunstância* – nas diversas práticas sociais, existe uma série de discursos esperados, cabíveis ou toleráveis que “devem” ser respeitados e reproduzidos; e por fim, *o direito privilegiado ou exclusivo daquele que fala*, aquele que tem a palavra, que se constitui autor de um discurso tem o poder de produzir o sentido em detrimento dos outros que, naquele momento, não o produzem.

No discurso não se veem apenas expressos, representados os conflitos e as disputas de poder, desejo, luta, mas ele mesmo se constitui objeto desses embates. Quem tem a palavra, o discurso, o sentido, tem o poder. Sobre isso, Foucault (2003, p.3) advoga:

O discurso [...] não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é objeto de desejo; e porque - isso a história desde sempre ensinou – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos.

A de *rejeição*, segundo mecanismo de exclusão que se realiza extra-discursivamente, remete-nos à oposição entre a loucura e a razão, retomando a figura do louco na Idade Média, amplamente explorada pela literatura clássica. Nesse sentido, tal diz respeito àquela exclusão em que o discurso só é válido, permitido, quando se julga que aquele de quem ele parte está abonado para tal, segundo um determinado prisma, tal qual do ponto de vista da razão, os loucos têm seus discursos desconsiderados.

O último mecanismo de exclusão, a *vontade de verdade*, retoma os outros dois anteriores, interdição e rejeição, objetivando estabelecer a construção e a separação histórica entre o discurso verdadeiro e o discurso falso. Nesse ponto, revela-se como esses *discursos verdadeiros* condicionam a vontade de saber, ou seja, a produção de saberes, o modo como são produzidos. Aqueles discursos que não repetem esses saberes e práticas sofrem impedimento. A vontade de verdade, por fim, apoiando-se numa base e numa distribuição racionais, tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão e certo poder de constrangimento.

Como mencionado, além dos mecanismos de exclusão externos ao discurso – em questão implicados o desejo e poder – existem os mecanismos de exclusão que agem dentro do próprio discurso, circunscrevendo as possibilidades de significação. São os princípios internos, dado que os próprios discursos realizam seu controle: o *comentário, a autoria e a disciplina*.

O primeiro desses mecanismos funciona como uma espécie de retomada do texto de origem, possibilitando novas interpretações e inferências sobre ele, buscando revelar o que já estava ocultamente articulado

em sua estrutura, ao ponto de ser possível que o comentário realize um apagamento desse texto mesmo que está na sua origem. Desse modo, a *autoria* não está relacionada diretamente ao sujeito do mundo que produz algum tipo de realização linguística, mas à função-autor, aquele que se põe nesse lugar e assume os expedientes próprios dessa prática social, em um determinado contexto, inclusive histórico. Nessa perspectiva o valor da obra literária, ou a positividade de um enunciado qualquer não reside na qualidade destes, de sua composição interna, mas está atrelada ao seu autor. Finalmente, *as disciplinas* são os mecanismos de limitação do discurso constituídos por uma gama de saberes sistematizada à disposição daquele que precisa usá-la, da qual não se reclama a autoria individual.

Pode-se ainda entrever a existência de um terceiro grupo de procedimentos que controla os discursos, além dos internos e externos já vistos. Diferentemente desses que se davam a partir do poder e do acaso das aparições dos discursos, esse conjunto está relacionado às condições de funcionamento, ao controle dos sujeitos que falam. A entrada na ordem do discurso, de um discurso, só se dará quando o sujeito estiver em condições de atender às exigências daquela obra, daquele discurso. Nem todas as regiões de um discurso estão igualmente abertas e penetráveis. Como fruto dessa reflexão, uma *sociedade do discurso* teria como objetivo “[...] conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição”.

Com efeito, o percurso teórico até aqui trilhado abre a possibilidade de uma reflexão sobre a produção textual partindo de um prisma diferente do que habitualmente os estudos linguísticos mais tradicionais fazem, considerando-o a partir de uma noção ampla de contexto, validando as influências que tal processo sofre do ponto de vista histórico, social e institucional, imbricadas no *lugar* em que tal processo de produção ocorre.

A posição adotada permite pensar como se processam as relações entre subjetividade e alteridade envolvidas na atividade de produção de texto em ambiente de escolarização. Sendo assim, a escola consiste numa instituição em que há técnicas de disciplina (controle do corpo), a fim de tornarem os corpos dos alunos dóceis. Nessa mesma instituição, as disciplinas (conjuntos de saberes) são veiculadas por determinados profissionais que adquirem o poder/saber de fazê-lo. Em tal instituição o principal objetivo é preservar/controlar os discursos, nesse caso, perpassados nas/pelas disciplinas.

No próximo item, refletimos acerca da língua e as relações de poder.

2. Língua, escrita e relações de poder

Para além da sua função comunicativa na *transmissão de conhecimentos*, a linguagem deve ser considerada como *forma de ação social* utilizada por falantes, inseridos em diversos lugares na conjuntura social. Tais lugares, por sua vez, são institucional, política e ideologicamente marcados. Entre esses diferentes sujeitos, posições e discursos, estão estabelecidas tensões discursivas, no interior das quais se imiscuem relações de poder.

Como bem defende Bourdieu (2008) “O poder da palavra é o poder de mobilizar a autoridade acumulada pelo falante e concentrá-la num ato linguístico”. O uso da linguagem, por seu turno, parte do cumprimento de regras que garantem a legitimidade a uma determinada produção linguística. Tais regras, que levam em conta as relações sociais existentes entre o falante e o ouvinte, só podem ser previstas e o são, devido ao fato de que os diversos discursos existentes, materializados nas mais variadas produções linguísticas e nos conteúdos referenciais, não estão ao alcance de todos. Sendo assim, a variedade linguística padrão é um modelo comunicativo ao qual tem acesso um grupo específico da população.

Essa variedade padrão não figura apenas como mais um dos modos de realização da língua, mas é tomada enquanto referência a um grupo de práticas culturais, valores, crenças bem definidos, prestigiados e fixados pela tradição escrita. Com isso, depreende-se que o critério para elevação de uma variedade à categoria de padrão, e logicamente para a rejeição ou marginalização de outras variantes, não é de natureza eminentemente linguística, no sentido da estrutura e da materialidade do referente, mas é estabelecido historicamente numa dinâmica complexa de poder. Ou seja, “[...] uma variedade linguística vale o que valem na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais” (GNERRE, 1994, p. 4).

Nessa mesma direção, um dos procedimentos de grande relevância para que uma variedade linguística se estabeleça enquanto padrão, em detrimento de outras, é a sua identificação com a escrita. Em consequência disso, é transformada na variedade a partir da qual se veiculam as informações de ordem política e “cultural”. Gnerre (1994, p. 5) defende, então, o seguinte ponto de vista:

A associação entre uma determinada variedade linguística e a escrita é o resultado histórico indireto de oposições entre grupos sociais que era e são ‘usuários’ [não necessariamente falantes nativos] das diferentes variedades. Com a emergência política e econômica de grupos de uma determinada região, a variedade por eles usada chega mais ou menos a ser associada de modo estável com a escrita. Associar a uma variedade linguística à comunicação escrita implica iniciar um processo de reflexão sobre tal variedade e um processo de ‘elaboração’ da mesma.

O processo de “elaboração” dessa variedade, ao qual alude o autor, no trecho citado acima, corresponde aos mecanismos de legitimação da assunção de determinada variedade a essa posição de prestígio. A legitimação, por sua vez, “[...] é o processo de dar idoneidade ou dignidade a uma ordem de natureza política, para que seja reconhecida e aceita” (HEBERMAS, 1976 *apud* GNERRE, 1994) como realidade central na identidade de uma nação, enquanto signo da cultura de um povo, muito embora represente apenas um grupo reduzido de falantes, aquele que detém o poder político e econômico.

Um dos principais mecanismos que, numa perspectiva histórica, está a serviço do trabalho de legitimação e neutralização das relações de poder imiscuídas na língua é o mito. Por meio da criação de um ideário mítico, em torno da variedade padrão, ou mesmo dos discursos e posições discursivas por ele veiculados, o afastamento

e a marginalização em relação a outras variedades, ou posições discursivas, é naturalizado. Um exemplo bastante contundente desse tipo de expediente são os mitos criados em torno do português brasileiro e das suas variedades: “português é uma língua complicada, difícil, diferentemente do inglês. Eu não sei falar português”, “a norma padrão deve ser seguida porque é mais correta do ponto de vista da gramática”, “os ricos falam segundo a gramática”.

Entretanto, partindo do pressuposto teórico de abordagem da linguagem e da língua no qual está inscrita nossa pesquisa, entendemos que a “língua serve para comunicar e para não-comunicar” (PÊCHEUX, 1990, p. 21). Em outras palavras, entendemos que ela não é transparente e, conseqüentemente, os sentidos não se configuram como conteúdos a serem extraídos ou recebidos das realizações linguísticas pelos falantes. Sendo assim, nem todos os sentidos veiculados estão disponíveis a todos, uma vez que a variedade padrão ou os discursos dominantes configuram, mais que um grupo de usos linguísticos, um conjunto de crenças e de valores aceitos pelas classes dominantes, contribuindo para que “as grandes massas, apesar de familiarizadas com as formas das palavras, fiquem, na realidade, privadas do conteúdo associado [...] A linguagem pode ser usada para impedir a comunicação.” (GNERRE, 1994, p.15).

Toma-se, então, a escrita enquanto realidade social. Em decorrência disso, há necessidade de um amplo debate no tocante a sua relação dialética com a oralidade, ao processo de alfabetização e, às construções de sentido. Todos esses aspectos, historicamente, têm estado pautados em torno dessa modalidade de realização da língua (a escrita), tomando-a inclusive numa perspectiva política e ideológica. Gnerre (1994) revela que a multiplicidade de discursos em torno da prática escrita remonta às fontes do pensamento filosófico ocidental, em Platão, estende-se até as tendências científicas mais atuais, passando inclusive pelo pensamento estruturalista de Lévi-Strauss.

A despeito de toda uma cultura oral que predominou durante séculos no mundo, sobretudo nos contextos orientais, a contundente desvalorização da oralidade é facilmente observável nos contextos escolares e de aferição de aprendizagem, ainda que a oralidade seja mais utilizada na vida prática dos sujeitos. Esse *silenciamento* da voz do aluno, da tomada da palavra dentro do contexto educacional, reflete justamente o processo de *assujeitamento*, de não-posicionamento, de passividade para o qual a educação “capacita” seus alunos.

Essa desvalorização tem como origem nossa *cultura grafocêntrica*. Isso tem conotações ideológicas, de poder bastante significativo, sobretudo ao pensarmos na identificação das classes dominantes, seu valores e crenças com a escrita, como já explicitado aqui. Nesse mesmo viés, refletindo sobre o processo de iniciação no mundo da cultura letrada, miticamente tomado como cultura civilizada e de prestígio, Gnerre (1994), citando Lévi-Strauss, argumenta:

Minha hipótese, se correta, nos obriga a reconhecer o fato de que a função primária da comunicação escrita é a de favorecer a escravidão [...]. Ainda que a escrita não haja sido suficiente para consolidar o conhecimento, ela foi indispensável para fortalecer a dominação [...]. A luta contra o analfabetismo está então em relação com um crescimento da autoridade dos governos sobre os cidadãos. Todos três que ser capazes de ler, de forma que o governo possa dizer: a ignorância da lei não é desculpa (LÉVI-STRAUSS, 1974, P. 336-8 *apud* GNERRE, 1994, p. 44)

À luz dessa citação, podemos, então, repensar nossas práticas escolares *grafocêntricas*. Entendemos, dessa forma, a necessidade de darmos um novo espaço às práticas de oralidade, enquanto instrumentos de construção

e de valorização da subjetividade do aluno. A partir de tal prática, podemos observar a relação oralidade / escrita, tornando a última mais reflexiva e consciente (GNERRE, 1994).

Na próxima sessão, evidencia-se a íntima relação entre a concepção de linguagem adotada no processo educacional e suas repercussões na relação subjetividade/alteridade, nas produções escritas de alunos.

3. As concepções de linguagem e as questões de subjetividade/alteridade

Refletir acerca das concepções de linguagem construídas historicamente e suas implicações atuais no processo de ensino de língua portuguesa, inclusive da escrita, é de grande importância para se poder pensar a produção de texto em ambiente escolar. Sabemos, pois, que a concepção de linguagem adotada funciona como axioma norteador de todas as outras noções (sujeito, língua, gramática, texto, sentido, leitura etc.); das práticas (aula, atividades, avaliações etc.); das relações (professor-aluno, professor-conteúdo, aluno-conteúdo, escola-sociedade etc.). Tal fato ganha uma proporção ainda maior ao se pensar que a linguagem é o lugar mesmo de constituição dos sujeitos humanos. A assertiva de que os homens tornam-se sujeitos na e pela linguagem é amplamente validada pelos mas diversos campos de estudo das humanidades.

Em linhas gerais, segundo Koch (2003, p. 9-11), a linguagem tem sido tomada de três modos distintos e bem marcados histórica e teoricamente: como representação do mundo e do pensamento; instrumento de comunicação; forma de interação entre os sujeitos. O primeiro deles remonta à filosofia grega, mais especificamente às considerações de Platão (IV a. c.). Segundo essa visão a linguagem seria o reflexo objetivo do pensamento consciente (ideia de linguagem como *speculum*, do grego, espelho) e esse, por sua vez, seria a representação direta do mundo. Uma dos desdobramentos mais desastrosas dessa concepção é a máxima: “Quem não se expressa bem (fala/ escreve) é porque não pensa”. E nela se apoiam muitos preconceitos contra as classes menos letradas ou escolarizadas.

Nessa proposta, a linguagem é expressão direta do pensamento e é formada por ele. Nessa concepção, o sujeito é consciente, autônomo e livre. A língua é um sistema abstrato, ideal, regido pela noção de gramática tradicional (normativo-prescritiva), um conjunto de regras impostas de como “falar e escrever bem”, baseadas na cristalização dos usos linguísticos, presentes nas obras literárias clássicas da Grécia Antiga, consideravelmente distanciados histórica e culturalmente da realidade social e linguística hodierna.

Ainda segundo essa perspectiva, a leitura está circunscrita à extração de sentidos que estariam presentes e aparentes no texto, visto numa perspectiva material, como uma estrutura formal e logicamente, por isso, completamente independente dos aspectos sociais como a imagem do leitor, a situação imediata e abrangente de sua produção. O trabalho com a oralidade não existe, uma vez que ela é considerada idêntica à escrita. As práticas

pedagógicas fundamentadas nessa concepção de linguagem lançam mão de expedientes como a cópia, o ditado de palavras, “escreva corretamente...”, “o que é substantivo?”, “o que o autor quis dizer?”.

Na segunda concepção de linguagem, a língua é vista como um **código** – um conjunto de signos organizados segundo regras fixas – através do qual se veiculam **mensagens**. Esta consiste na realização linguística em si; o significado, por sua vez, é percebido como conteúdo, uma realidade aparente, ligada diretamente ao signo. A comunicação ocorre, por seu turno, a partir de um **emissor** para um **receptor**, ambas as categorias são vistas como funções estanques assumidas na situação comunicativa e completamente separadas historicamente e socialmente.

O sujeito, condicionado pelo sistema, produz (codifica) uma mensagem com a *intenção* de comunicar algo ao receptor e supõe que ele a entenderá exatamente da maneira que foi intencionalizada. Em relação à escrita, as produções são frutos de contextos artificiais que obrigam o aluno a escrever distanciado de situações reais de uso. A produção de textos restringe-se à reprodução de modelos formais preexistentes, norteados pelas tipologias textuais: narração, descrição e dissertação. O trabalho com a oralidade desponta, mas ainda o trabalho com a escrita é predominante e considerado mais importante.

Esse modelo tem bases na Teoria da Comunicação. Foi trazido para a Linguística por Roman Jakobson (século XX), o qual entende que aprender a língua é dominar um código e suas regras de funcionamento, deixando de lado, por uma abordagem predominantemente mecanicista, toda dimensão social, histórica e dialógica da linguagem. Sobre isso se posiciona Bakhtin/Volochínov (2006):

[...] a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 127 *apud* DORETTO/ BELOTI, 2009, grifos do autor).

Partindo dessas asserções, pode-se, então, trazer à baila a terceira concepção de linguagem, fruto dos grandes avanços nos estudos da linguagem que ocorreram principalmente com o trabalho desenvolvido por Bakhtin (1920), mas que só foram divulgados para o resto do mundo a partir dos anos 1980, com a queda do Muro de Berlim. Nessa perspectiva, a linguagem é vista como forma de interação, de atividade, inter-relação entre os falantes, tomados como sujeitos, constituídos historicamente, ideologicamente e socialmente, por isso, passíveis a transformação.

Nesse viés, a linguagem não é tomada como mera representação transparente da realidade, em que o sujeito é a personificação da consciência livre e autônoma (primeira concepção de linguagem) ou como instrumento de comunicação, no sentido mecanicista do termo, operado por um sujeito *assujeitado* ao sistema, numa prática repetitiva e despersonalizada do uso de um código completamente externo e alheio a si. Mas a linguagem é vista como uma atividade em que toda palavra é ideológica, e sua materialização está diretamente relacionada à evolução

ideológica: a “linguagem não é o trabalho de um artesão, mas trabalho social e histórico” dos sujeitos e “dos outros e é para os outros e com os outros que ela se constitui” e, ainda, “não há um sujeito dado, pronto, que entra na interação, mas um sujeito se completando e se construindo nas suas falas” (GERALDI, 1997, p. 6 *apud* DORETTO/ BELOTI, 2009), ou seja, um sujeito “da interação humana, da interação comunicativa pela produção de efeitos de sentidos entre interlocutores, em uma dada situação de comunicação e em um contexto sócio-histórico e ideológico” (TRAVAGLIA, 1996, p. 23).

Nesse sentido, “o sujeito, visto como psicossocial, ativo na produção de sentidos, construído na e pela linguagem, deixa de ser totalmente consciente e dono de sua vontade, passando a ocupar posições sujeito determinadas conforme as *formações discursivas*” nas mais diversas situações sociais em que se insere diariamente. Sendo assim, nessa proposta, a escrita é considerada uma prática eminentemente social e discursiva, em que há um jogo de vozes e silenciamentos que se estabelecem mediante as relações de poder e tensão na negociação dos sentidos, construídos no ato da escrita, inclusive no tocante à relação subjetividade/alteridade. Ou seja, há posições tomadas pelo sujeito do discurso (subjetividade/ indícios de autoria e posicionamento), diante o discurso do outro (alteridade), que aparecem marcadas linguisticamente na materialidade do discurso, no caso, no texto escrito.

Diante do que fora exposto, cabe dizer que, embora a maior parte das práticas educacionais da área do ensino de língua materna, assim como materiais didáticos, esteja ainda baseada nas duas primeiras concepções de linguagem, é de suma importância que a formação de professores da área de Língua e Linguagem, como é o caso do curso de Letras, seja capaz de desenvolver no estudante uma prática de escrita centrada na terceira concepção de linguagem, haja vista a responsabilidade desses profissionais de Letras na formação de seus futuros alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o que fora posto até aqui, pode-se entrever como aspectos sociais, históricos e institucionais impactam a atividade de produção de texto em ambiente escolar, agindo, de forma sistemática, sobre o processo de elaboração linguística, realidade essa por muito tempo mantida fora do espectro de reflexão teórica em torno desse tipo de atividade. Focalizando tal atividade num contexto de formação de professores, como é o caso

Primeiramente, situamos a escola enquanto uma instituição em que há técnicas de disciplina (controle do corpo), a fim de tornarem os corpos dos alunos dóceis. Nessa mesma instituição, as disciplinas (conjuntos de saberes) são veiculadas por determinados profissionais que adquirem o poder/saber de fazê-lo. Entendemos que eles constituem, por conseguinte, o que Foucault (2003) chama de *sociedade do discurso*, cuja função é preservar/controlar os discursos, nesse caso, perpassados nas/pelas disciplinas. Com efeito, a escola passa a ser uma instituição que controla os corpos e os discursos, fazendo com que os partícipes da educação (professores e estudantes) entrem *nessa ordem do discurso*.

Em relação aos postulados de Gnerre (1996), observamos a necessidade de darmos um novo espaço às práticas de oralidade, enquanto instrumentos de construção e de valorização da subjetividade do aluno. A partir de tal prática, podemos notar a relação oralidade / escrita, tornando a última mais reflexiva e consciente.

No que concerne às concepções de linguagem, observamos a necessidade de uma compreensão da prática de escrita centrada na terceira concepção de linguagem, que toma a linguagem numa perspectiva dialógica, sendo ela uma entidade histórica, social e ideologicamente marcada, atravessada por ideologia e relações de poder.

Desse modo, constatou-se que a natureza da atividade de escrita em contextos institucionalmente marcados, como é o caso da produção de texto no ambiente escolar, demanda ser observada a partir de primas mais complexas, múltiplas, como evidenciado pela pluralidade de origens epistêmicas das teorias aqui evocadas, ao invés de ser concebida como uma atividade exclusivamente linguística ou gramatical.

Sendo assim, somente uma prática de ensino de Produção de Texto em que o professor leve em consideração a complexidade e a heterogeneidade de tal atividade poderá dar conta da formação de escritores competentes, não apenas do ponto de vista da aplicação satisfatória das normas da gramática tradicional, mas, sobretudo, no que tange a formação de um sujeito capaz de se constituir autor, produtor do próprio discurso e suficientemente crítico-reflexivo para saber lidar com os múltiplos tipos de discursos que circulam na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIA

KARDEC, Alan. O evangelho segundo o espiritismo. Disponível em: <<http://www.netpage.estaminas.com.br/sosdepre/codificação.htm>>. Acesso em: 11 nov. 1998.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Latiud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BELOTI A. ; DORETTO A. S. Concepções de linguagem e conceitos correlatos: a influência no trato da língua e da linguagem. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/09_Shirlei_Ap_Doretto_e_Adriana_Beloti_Concep%C3%A7%C3%B5es_de_linguagem_e_conceitos_correlatos.pdf> Acesso em: 29 jan. 2014

BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas. São Paulo: Edusp, 2008.

CAGLIARI, L. C. Alfabetização e Linguística. 10a ed. São Paulo: Scipione, 1997.

FOUCAULT, M. Vigiar e punir. Nascimento da Prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 23a Ed. Vozes - RJ, 2000.

FOUCAULT, M. A Ordem do Discurso. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

GNERRE, M. Linguagem, escrita e poder. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

gramática. São Paulo: Cortez, 1996.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. O texto e a construção dos sentidos. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.

ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDI, E. P. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução EniPulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

TRAVAGLIA, L. C. Gramática e Interação: uma proposta para o ensino de Vozes, 1996.

OS *LUSÍADAS* EM QUADRINHOS (FIDO NESTI) E OS RECURSOS DA ADAPTAÇÃO

Marta G. Barreto Lima
(Licenciada em Letras pela UFS)

Ao adaptar *Os Lusíadas*, Fido Nesti optou por quadrinizar seis episódios da obra camonianiana: a Introdução, os episódios de “Inês de Castro”, do “Gigante Adamastor”, d’O Velho do Restelo”, d’A Ilha dos Amores” e o Epílogo. O próprio autor comenta a sua escolha: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” (NESTI, 2006, p. 47). A partir disso, o autor compõe a fala dos personagens utilizando-se de versos originais do texto. Nas quarenta e oito páginas do livro, os versos de Camões são traduzidos em imagens. A transposição dos versos respeita a métrica do texto original, assim, contribuindo para que a narrativa gráfica flua junto com o poema. Trata-se de uma boa opção para os leitores não acostumados à narrativas em verso, ou seja, o recurso utilizado por Nesti facilita o primeiro contato com a obra de Camões através da HQ. Os quadrinhos de Nesti também apresentam breve biografia do autor. Como afirma Lielson Zeni (2009), numa breve alusão a essa mesma adaptação, “pode ser interessante que os alunos conheçam parte da história quando forem ler efetivamente o texto em verso” (2009, p.147).

Nesti iniciou a adaptação agindo de maneira simples e ao mesmo tempo complexa em seus grafismos, usando cores diversas e tornando cada elemento perceptível, sempre alternando a quantidade de quadros de cada página. Algumas contêm até nove quadrinhos, com exceção da última página, que possui dez, sendo que eles nem sempre possuem o mesmo tamanho e nem o mesmo formato. O quadrinho inicial de cada capítulo é utilizado como uma estratégia para destacar o quadro introdutório dos demais, destinando o leitor, através de uma marcação de abertura, de um episódio da narração para outro. Além disso, esse quadrinho distingue-se dos demais por aparecer em lilás, sobre um fundo branco e sem requadro. Nesse contexto, Eisner (1999) diz que “a ilusão de espaço ilimitado é alcançada por meio da eliminação do requadro” (1999, p.48), assim, essa imagem, que expressa espaço ilimitado, tem efeito de destacar o que não está visível, mas que, porém, tem existência reconhecida. Nos demais quadros, predomina o traçado reto na cor preta e o uso de diversas cores na representação das ilustrações, que dividem espaço com os versos da narrativa, com a fala do narrador-personagem e com a fala de personagens que compõem a obra.

A ilustração de Camões, de acordo com Morgana Kich (2008) na dissertação de mestrado *Mediação de leitura literária: o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE)*, é protagonizada por Nesti de uma maneira caricaturizada, “por ser uma personagem da vida real e ter características exageradas de uma forma humorística, em que o autor distorce alguns traços e joga com as formas” (2008, p. 101-102). Enfim, as ilustrações possuem estilo despojado e caricatural, o que confere certo tom humorístico ao conjunto, efeito que será comentado na análise da obra, utilizando como critérios de análise os aspectos teóricos sob a visão de Silvério Benedito (1997) sobre a épica de Camões, as formulações teóricas de Scott McCloud (1995), Moacyr Cirne (2005), Will Eisner (1999, 2001 e 2005), e as reflexões de Túlio Vilela (2009), de Lielson Zeni (2009), Morgana Kich (2008), bem como algumas considerações de Gonçalves (2009) no artigo “*Os Lusíadas e a sua*

transposição para os quadrinhos”, além das considerações realizadas a partir das reflexões de Ramos e Panozzo (2009), no artigo “Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos”, sobre a adaptação de textos literários para a linguagem dos quadrinhos.

1. Análise da obra

A capa possui traços marcantes. O título *Os Lusíadas* é destacado em letras maiores, com a especificação do gênero textual logo abaixo – em quadrinhos –, seguido da autoria – por Fido Nesti. A ilustração da capa representa uma cena de destaque da história, que é o momento em que o Gigante Adamastor engole a caravela. Na parte inferior da capa, à esquerda, temos o indicativo da coleção “série clássicos em HQ” inserido num quadro menor, porém, também em destaque, e à direita a logomarca da editora:

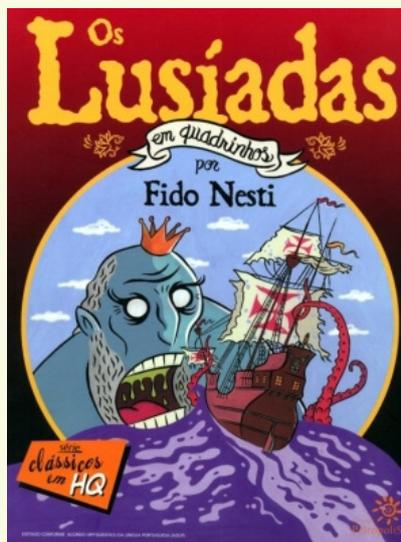


Imagem 1 (NESTI, 2006)

O sumário, na página 4, é apresentado de forma atrativa: um navegante com perna de pau aponta para uma forma semelhante a um mapa de ilhas, em que cada título está inserido em uma porção de terra. Também aparecem elementos como: uma bússola, uma caravela, um polvo, e um peixe, elementos presentes na referida epopeia.

A introdução é composta por quatro páginas, sendo que a primeira possui sete quadros. Nesti inicia a primeira página utilizando parte da Proposição, isto é, as duas primeiras estrofes do Canto I, divididas em três quadros, e escritas com a cor da letra clara numa vinheta escura. Depois disso, no quarto quadro, Camões começa contando sua própria história, dirigindo-se ao leitor numa linguagem menos formal. Nesse trecho, são inseridos balões de fala, que têm a letra com cor escura sobre fundo claro, no qual o quadrinista insere a seguinte fala: “Assim deveria esta obra iniciar, mas vamos com calma, meu caro leitor...” (2006, p. 5); no quinto, sexto e sétimo o narrador-personagem continua contando: “Meu nome é Luís. Luís Vaz de Camões!”; “Nasci em Portugal, por volta de 1524...”; “E vou lhes contar um pouco da minha empreitada...” (2006, p. 5). No último quadro aparece um balão e uma vinheta, representando a fala do narrador personagem e dois versos da narrativa original, respectivamente. É importante destacar que a ilustração de Camões se faz presente em todos os quadros da página inicial. A partir disso, o ilustrador começa a explicar os episódios.

Ao final da introdução, mais precisamente, nos dois últimos quadrinhos, Camões apresenta a personagem que dá nome ao próximo capítulo, Inês de Castro, porém sem nomeá-la: “Pois, das páginas de meu livro, contar-vos-ei agora um caso mais triste ainda...”; “Aconteceu da mísera e mesquinha que depois de ser morta foi rainha!...” (NESTI, 2006, p. 8). Vale ressaltar que essas falas do narrador estão inseridas em balões brancos, utilizando o rabicho dos balões para designar a emoção com que fala o personagem, o primeiro contém um rabicho reto indicando ênfase na voz, e o segundo contém um rabicho trêmulo indicando lamento na voz de Camões. É interessante observar que a presença constante da figura de Camões acaba levando o leitor a associar o que seria a instância épica de enunciação, o eu-lírico/narrador à figura histórica do poeta português, o que, de certo modo, diminui o impacto do que seriam os excursos lírico na obra original.

O episódio “Inês de Castro”, analisado por Gonçalves (2009), compreende o Canto III d’*Os Lusíadas*, da estrofe 118 à 135. Na adaptação em foco, esse episódio contém seis páginas, nas quais, inicialmente, predominam as cores preta e cinza, e também um tom avermelhado representando a crueldade *versus* o amor. Ao final da primeira página, como observado pela autora, Inês de Castro está voltada para a imagem do seu amado, com o seguinte pensamento: “[...] Do teu príncipe ali te respondiam as lembranças que na alma lhe moravam, que sempre ante seus olhos te traziam [...]” (NESTI, 2006, p. 9). O autor utiliza, para inserir esses versos, o recurso do quadro com o traçado sinuoso, que de acordo com Eisner (1999) “é o indicador mais comum de passado” (1999, p.44).

Na segunda página, no primeiro quadro é ilustrado o encontro do casal. No quadro seguinte, Nesti utiliza a expressão: “Bzzz Bzzz Bzzz Bzzz...” (p.10) inserido num balão sinuoso indicado por Dom João, numa espécie de resmungo. Embaixo desse balão, há uma vinheta com o versos que representam o povo se queixando para que Inês seja condenada: “Vendo estas namoradas estranhezas,/ O velho pai sesudo, que respeita/ O murmurar do povo e fantasia/ Do filho, que casar-se não queria,” (NESTI, 2006, p. 10). No quadro central, cujo tamanho é maior que os outros, o estereótipo da maldade é representado por dois homens vestidos de preto com armas de corte, que arrastam cruelmente a personagem. O rei já estava comovido com a situação, porém, persuadido pelas exigências históricas, não sucumbirá aos apelos de Inês. Nos dois últimos quadrinhos o cartunista ilustra a expressão triste, angustiada de Inês e seus dois filhos.

A terceira e quarta página são compostas pelas súplicas de clemência de Inês, que se derrama em lágrimas. Os versos estão inseridos em balões ondulados de fala e em vinhetas. As expressões faciais de Inês e de seus filhos, recursos utilizados, que segundo Eisner, dão “sentido à palavra escrita” (1999, p. 111), exprimem lamento, tristeza. Já as expressões faciais do rei, que aparece com a mão sobre a consciência, exprimem nervosismo, e as dos soldados, segurando Inês com os seus filhos chorando, um abraço com a mãe, e outro tentando conter um soldado, enfatizam a maldade.

Na quinta página não há balões de fala, somente os versos. Apresenta-se ali a execução da Inês de Castro. Além de cenas escuras, com a ausência da luz do sol, aparecem também um castelo todo em vermelho com nuvens pesadas e elementos que remetem à morte, como o desenho de uma caveira, peixes mortos, galhos secos, entre outros. Por fim, no último requadro, destacado por ser maior, com cores em tom de cinza, vê-se o rosto cinza-esverdeado de Inês morta. Vale ressaltar que a cor cinza representada a neutralidade, o desânimo, a falta de energia. Inês aparece com um emaranhado de galhos secos e cheios de espinhos postos na cabeça e no rosto, também aparece com uma coroa na cabeça, que nas ilustrações anteriores não aparecia, e uma flor vermelha posta

entre suas mãos repletas de galhos secos.

A sexta e última página do episódio contém alguns quadrinhos com versos, nos quais são mostradas a “fonte dos amores de Inês”, segundo Benedito (1997), é o resultado das “lágrimas choradas” pelas “filhas do Mondego”, essa passagem é representada por águas suaves, plantas aquáticas, e sereias, que, como observado por Gonçalves (2009), são elementos da mitologia presente na poesia épica. Ainda, segundo o autor, esse recurso “constitui um espetáculo para o olhar e o espanto dos leitores-ouvintes que, por invocação, são convidados a contemplar: Vede que fresca fonte rega as flores,/ Que lágrimas são a água, e o nome Amores! (3, 135)” (1997, p. 88). Nesti também utiliza esses mesmos versos em sua adaptação. Um dos quadrinhos utiliza apenas o recurso gráfico, em que aparece a água da “fonte dos amores de Inês”, flores, peixes e uma interrogação, indicando a simbologia que o episódio legou à cultura portuguesa. Nos quadrinhos finais desse episódio, aparece Camões, emergindo do mesmo cenário anterior, como narrador passando a palavra, em tom sarcástico, para Vasco da Gama, que aparentemente está em um cais, e se prepara para entrar no próximo episódio, “Velho do Restelo”, produzindo o som: “HUM HUM...” (2006, p.14).

O episódio “Velho do Restelo”, presente no Canto IV, que vai da estrofe 94 à 104, foi adaptado em seis páginas. De acordo com as observações de Ramos e Panozzo (2009), Vasco da Gama participa desse episódio de modo silencioso, isso porque dá a vez à fala sábia do Velho: “A voz um pouco alevantando/ Que nós no mar ouvimos claramente,/ C’um saber só de experiências feito” (NESTI, 2006, p. 15).

Na primeira e segunda página, o Velho faz um discurso impetuoso com o “peso” da voz indicado pela expressão da personagem e pelo uso do negrito nas palavras finais dos versos, condenando aquela aventura como insana, sustentada pela cobiça e pelo desejo de riquezas, poder e fama. A voz do Velho começa a ganhar destaque nos três últimos quadrinhos da primeira página: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade, a quem chamamos fama!”; “Ó fraudulento gosto, que se atíça c’ua aura popular, que honra se chama”; “Que castigo tamanho e que justiça fazes no peito vão que muito te ama!”. Como foi dito antes, Nesti chama a atenção para as palavras “fama, chama e ama” em negrito, recurso que, de acordo com Eisner (1999), serve para acrescentar som e disciplina ao “ouvido interior do leitor”. Isto é, trata-se de uma maneira de “controlar” o ouvido do leitor para que o sentido do diálogo se ajuste de acordo com as intenções do artista. Na segunda página, Nesti utiliza uma folha inteira para apenas um requadro, que preenche todo o espaço com a continuação da estrofe 95, já iniciada na página anterior. As palavras, contudo, ganham movimento, o que valoriza o impacto de seu sentido.

Na terceira, quarta e quinta página desse episódio, Nesti utiliza recursos faciais e onomatopeias para representar o som, como “cof cof”, “tóóóiiin”, “tchibum!” e “blop”, etc. Nessa passagem, o Velho faz uma crítica aos portugueses que desprezam a vida em busca da vaidade, para enfrentar perigos desconhecidos, abandonando os perigos urgentes de seu país, além disso, ameaçados pelos mouros e etc.

No antepenúltimo quadrinho da sexta página do episódio “Velho do Restelo”, o qual antecede o “Gigante Adamastor”, aparece Camões em meio à multidão na praia, acenando para a embarcação de Vasco da Gama que parte da praia de Restelo. Nesse quadrinho são utilizados apenas recursos visuais. No penúltimo e último quadrinho há a seguinte orientação: “Nosso Gama não estaria assim tão poético se pudesse adivinhar o que viria pela frente...”; “Sim, prezado leitor,

pode apostar que este oceano esconde uma encrenca da grossa...” (NESTI, 2006, p. 20). Esses dois últimos quadrinhos servem de introdução para o episódio *Gigante Adamastor* e inserem uma perspectiva dialógica entre o Camões e o público a que se destina a adaptação, objetivando, talvez, ampliar o clima de intimidade entre leitor e texto.

Em *Os Lusíadas*, o episódio do “Gigante Adamastor” está presente no Canto V, da estrofe 37 à 60. A adaptação desse episódio é composta por quatorze páginas, que contêm requadros de tamanhos diferentes, com destaque para os quadros maiores, nos quais são inseridas imagens com “zoom” como recurso para enfatizar o poder do Gigante, que, assim como o Velho Restelo, também tem o papel de reforçar, criticamente, o positivismo da viagem, dando ênfase aos ideais que superficialmente sustentam o feito glorioso referido na proposição e aos verdadeiros enfrentamentos que a empreitada traria. Ademais, Adamastor elucida a coragem do herói que enfrenta, apesar das dificuldades, os desafios superiores ao poder do ser humano.

Na primeira página são utilizados balões com o fundo escuro. A expressão facial de todos os navegadores nos passa a ideia de medo e de lamento ao se depararem com uma tempestade que ameaçava a esquadra de Gama, ao se aproximar do Cabo das Tormentas. Nesti destaca as ondas no mar e a caravela inclinada para realçar o impacto subjetivo dessa tempestade.

Na segunda e terceira página, o artista utiliza requadros maiores, nos quais faz uso de “zoom”, aspecto observado por Kich (2008). Na segunda página o Gigante aparece maior que a caravela para enfatizar o seu tamanho. Algumas partes do seu rosto, como orelha, boca e olho, também enfatizam o seu tamanho ao ganharem destaque em “zoom”, elucidando a monstruosidade do Gigante. A terceira página contém três quadros grandes. No primeiro, o Gigante pega a caravela com apenas uma mão reclamando: “Ó gente ousada (...)” (NESTI, 2006, p. 23). O quadro seguinte focaliza parte do rosto do Gigante e a palma da mão, onde está a caravela de Gama, e o tom horrendo da fala: “Pois os vedados términos quebrantas/ E navegar meus longos mares ousas,” (p. 23). No terceiro e último requadro dessa página o monstro assopra a caravela. Agora, Nesti utiliza novamente o recurso sonoro em eco: “PPPPPPPPPP!!!!!!”. Adamastor lamenta o fato de os portugueses terem descoberto o seu segredo: o mar que o pertencia.

Na quarta página há versos apenas em um requadro, que ganha destaque pelo seu tamanho e por não ter contorno. Nesse quadrinho o Gigante convida: “Pois vens ver os segredos escondidos da natureza e do úmido elemento,” (NESTI, 2006, p. 24). Nesse momento a caravela é engolida por ele. Os demais quadrinhos disponibilizam apenas recursos visuais e sonoros.

Na quinta página todos os quadrinhos contêm versos, e apenas um não é contornado. Além dos versos, Nesti utiliza recursos sonoros e visuais que representam a embarcação sendo engolida. Já na barriga do Gigante, Vasco da Gama lamenta a sorte no penúltimo quadrinho: “Naufrágios, perdições de toda sorte,” (NESTI, 2006, p. 25). No último, ele encontra três caveiras e diz: “Que o menos mal de todos seja a morte!” (p.25).

A sexta e sétima página compõem uma só ilustração, que se estende pelas duas páginas e dispõe apenas de recurso visual, pois não contém nenhum verso, e nem efeito sonoro. Nessa imagem, dentro da barriga do monstro, aparecem inúmeras caveiras e a imagem de Gama multiplicada com expressando aflição.

A oitava e nona página dão continuidade à situação anterior. Nessas duas páginas todos os quadrinhos têm o mesmo tamanho, sendo que o central não possui texto e nem é contornado, e apresenta a imagem de Gama com uma espada. Em todos os outros só aparecem caveiras e versos.

A décima página ressalta o momento que em Gama interroga o monstro: “Quem és tu? Que esse estupendo corpo, certo, me tem maravilhado?” (NESTI, 2006, p. 30), e então Gama e sua caravela são cuspidos por Adamastor, que lhe responde: “Eu sou aquele oculto e grande cabo a quem chamais vós outros tormentário (...)” (p.30). Nesti utiliza recursos visuais, sonoros e também versos inseridos em balões ou vinhetas. A décima primeira página completa a resposta da página anterior de Adamastor a Gama, marcada pela fúria exclama: “A quem vossa ousadia tanto ofende!” (p.31). Esse verso é destacado em letras trêmulas, inseridas no único quadro que preenche toda a página, o qual apresenta o monstro enorme, da cintura para cima, com a caravela na palma da mão.

A continuação desse episódio nos mostra que esse gigante tão furioso tem uma fraqueza, um amor impossível, revelando que até o mais poderoso ser é refém dos desígnios do amor.

Na décima segunda, décima terceira e décima quarta página desse episódio, Nesti ilustra a paixão do Gigante pela bela ninfa Tétis, a deusa das águas. No entanto, Adamastor revela que, compreendendo o fato de ser gigante, feio e disforme, não poderia conquistá-la, daí ter ameaçado a mãe de Tétis, a deusa Dóris, para que essa lhe entregasse a filha. Caso não o fizesse, a tomaria mediante o uso das armas. Assim, Dóris fez com que Tétis lhe aparecesse despida na praia. E ele, desesperado de paixão começou a beijá-la. Mas, depois percebeu que estava beijando um rochedo: “Abraçado me achei c’um duro monte/ De áspero mato e de espessura brava.” (NESTI, 2006, p. 33). Os quadrinhos da página 33 mostram o Gigante se transformando noutro rochedo. A Tétis vista era apenas um arranjo artificial que os deuses elaboraram para puni-lo por sua ousadia. Por isso, deixou de ser um gigante mitológico, passando a cumprir a sua punição transformado num penedo, a contemplar, petrificado, a bela deusa Tétis. No penúltimo quadrinho do episódio, a “Ilha dos Amores” é introduzida: “Ao longo desta costa, começando já de cortar as ondas do levante, por ela abaixo um pouco navegamos,/ onde segunda vez terra tomamos” (NESTI, 2006, p. 34).

O episódio “Ilha dos Amores” compreende os Cantos IX e X d’*Os Lusíadas* foi adaptado em dez páginas. Nestes cantos, Camões ressalta a vontade da deusa Vênus de recompensar os heróis lusitanos com um merecido descanso e com prazeres divinos, numa ilha paradisíaca no meio do oceano, a Ilha dos Amores.

A primeira página desse episódio é iniciada por um quadrinho maior do que os demais, no qual, através da lente de uma luneta, Nesti foca a ilha. Percebemos isso ao observar os dois quadrinhos consecutivos em que Camões está na torre da embarcação utilizando esse instrumento. Os quatro quadrinhos consecutivos apresentam a deusa Cípris dentro de uma concha nas nuvens, ordenada a favor dos lusitanos para: “(...) Dar-lhe nos mares tristes alegria.” (NESTI, 2006, p.35).

A segunda e terceira página apresentam requadros com a mesma forma e tamanho. Alguns possuem contorno e outros não; e neles são inseridos versos em balões e outros, em vinhetas. Nessas duas páginas, Nesti faz uma exposição da beleza da ilha, das delícias da natureza e das sedutoras Nereidas.

A quarta e quinta página apresentam a mesma quantidade de quadrinhos, sendo que cada uma possui um requadro grande e seis pequenos com a mesma dimensão. Essas páginas ilustram o desembarque dos navegantes, sendo que o primeiro quadro, grande, ilustra a caravela seguindo em direção à ilha. Os versos estão inseridos em um balão que forma as folhagens de uma árvore: “Nesta frescura tal desembarcavam/ Já das naus os segundos argonautas,/ Onde pela floresta se deixavam/ Andar as belas deusas, como incautas./ Algumas, doces cítaras tocavam,/ Algumas,

harpas e sonoras frautas;/ Outras co'os arcos de ouro, e fingiam/ Seguir os animais que não seguiam.” (NESTI, 2006, p.38). Os demais quadrinhos ilustram os lusitanos conhecendo a ilha e as deusas.

A sexta página é completamente preenchida por apenas um requadro, em que o artista ilustra as deusas nos braços dos navegadores em meio à natureza, figurando o amor sensual, ressaltando que o épico e o dramático cedem lugar ao lírico.

Na sétima e na oitava página, o ilustrador destaca as deusas mostrando a “máquina do mundo”, uma fábrica de cristal e ouro puro, à qual apenas os deuses tinham acesso, e que se tornava agora um privilégio para os Portugueses: “Não adam muito que no erguido cume/ Se acaram, ode um campo se esmatava/ De esmeraldas, rubis, tais que presume/ A vista que divino chão pisava.” (NESTI, 2006, p. 41). A deusa Tétis descreve da máquina do mundo e prediz feitos valorosos, prêmios e fama ao povo português. Nessas páginas, o autor utiliza quadrinhos do mesmo tamanho e forma, com exceção apenas de um, que possui um tamanho maior, no qual todas as deusas e navegadores são ilustrados, além disso, todos os quadrinhos possuem o recurso verbal, inseridos tanto em balões quanto em vinhetas.

A nona página apresenta as futuras glórias lusitanas no Oriente através de ilustrações que remete ao Egito, como a imagem de Cleopátra, e também aspectos que nos lembram o mundo árabe.

A décima e última página do episódio “Ilha dos Amores” aborda a partida da embarcação de Gama de volta à terra lusitana, depois do descanso merecido, ou, ainda, depois do desfrute do prêmio que os navegantes receberam. Nesti ilustra essa cena em nove quadrinhos iguais na forma e tamanho, disponibilizando dos recursos visuais, sonoros e verbais. Nos dois últimos quadrinhos dessa mesma página, o quadrinista anuncia o “Epílogo”: “Sim, bravíssimo leitor, as cortinas se fecham... Me parece que este é mesmo o fim...”; “Mas... Espere! Creio que ainda tenho algumas falas...” (NESTI, 2006, p. 44). Ramos e Panozzo (2009), ainda ressaltam que a expressão “as cortinas se fecham...” nos lembra o final de uma peça. Desse modo, Fido Nesti insere ao texto um aspecto próprio de um terceiro gênero, o dramático.

O “Epílogo”, que compreende as estrofes 145 a 156 do Canto X, é adaptado em duas páginas, sendo que a primeira possui o quadro inicial maior do que os outros seis requadros, que são iguais na forma e tamanho. Essa parte constitui o grande lamento de Camões, que critica, num tom melancólico, o fato de sua “voz rouca” não ser ouvida com mais atenção ao criticar a corte que cercava D. Sebastião e a perda dos bons costumes da sociedade, a corrupção que levaria o país ao caos, como notamos no primeiro requadro que inicia o *Epílogo*: “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida./ O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Dũa austera, apagada e vil tristeza.” (NESTI, 2006, p. 45).

A última página da obra de Nesti é ilustrada em tom sarcástico, e contém dez quadrinhos. Nesse caso, como observado por Kich (2008), os quadros mantêm a mesma altura, mas, vão se estreitando à medida que o foco da cena vai saindo do narrador-personagem. Além disso, Ramos e Panozzo (2009) elucidam que os quadrinhos abordam dados acerca da passagem do tempo, que sugeridos pela imagem da lua que se modifica. No que diz respeito ao tom sarcástico, este é notado na inserção de um peixe de grande e fino bico, que salta e perfura o barco em que estava

Camões, e assim, o barco vai afundando nos últimos quadrinhos, até chegar ao último e afundar de vez. Termina a HQ com a palavra “fim”, e com o papel que lia o narrador-personagem quase todas as vezes em surgia, jogado no mar.

2. Comparação de *Os Lusíadas em quadrinhos* (Fido Nesti) com a obra original

Nesti abre sua adaptação com a proposição de *Os Lusíadas*, fornecendo algumas informações biográficas sobre Camões e, em seguida, passa às passagens selecionadas que, de acordo com Moisés (2004), se encontram na segunda parte, ou seja, integram o corpo da matéria narrada. O cartunista transpõe literalmente a primeira estrofe da proposição, utilizando os quatro primeiros versos da estrofe I do canto I no primeiro requadro da introdução:

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
(NESTI, 2006, p.5)

Em outro requadro ainda da introdução, Nesti transpõe a segunda estrofe do Canto I:

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(NESTI, 2006, p.5)

Benedito (1997) ressalta que a expressão “engenho e arte”, significa, na poesia clássica, “a capacidade de concepção e o poder de realização artística; a duração das ações pelos gerúndios; a imortalização pela perífrase da ‘Morta’” (1997, p. 117). Além disso, o autor destaca a subjetividade emotiva na expressão “cantando espalharei”, utilizada em 1ª pessoa. Depois da apresentação das duas estrofes da proposição, o cartunista apresenta a biografia do poeta. Ao final de cada capítulo, Nesti utiliza a imagem de Camões para fazer uma conexão entre o que foi apresentado e o que está por vir, nesse caso, o episódio de Inês de Castro. Essa presença constante de Camões, de certo modo, dialoga com a visão crítica acerca dos excursos líricos do poeta, recurso que projetou a epopeia camoniana em um âmbito de inovação épica. Ainda que a adaptação não aborde diretamente esse aspecto, é interessante verificar que a presença de Camões nos quadrinhos pode levar o leitor a inferir que, na obra original, há uma “proximidade” entre autor e obra.

De acordo com Benedito, a invocação e divinização do “amor” do episódio *Inês de Castro*, é iniciada da seguinte forma:

com uma invocação e personificação prolongadas do “fero amor” que põe extremamente em relevo o amor como força devastadora para os “corações humanos” e causador de muitas “lágrimas” e até com uma divindade que banha os seus altares “em sangue humano” (BENEDITO, 1997, p. 84).

Nesti mantém essa característica inicial do episódio, transpondo quatro versos da estrofe 119 do Canto III no requadro de abertura:

Tu só, tu, puro amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
(NESTI, 2006, p. 9)

Em contraste, Nesti apresenta, adaptando as estrofes 120 e 121 do Canto III em quatro quadrinhos, o estado feliz de Inês e Pedro, que, segundo Benedito (1997), representa a expressividade lírica do sentimento amoroso sob o aviso da efemeridade que a “(...) fortuna não deixa durar muito” (NESTI, 2006, p.9).

Segundo Benedito (1997), esse episódio do poema reúne: a decisão sobre a morte de Inês; o surgimento de D. Afonso IV, que vê D. Pedro se recusar a casar com belas moças por causa da paixão por Inês; o murmúrio do povo; e a inserção dos personagens malvados os “horribícos algozes”, que executam Inês. Nesti, por sua vez, ilustra essas passagens com foco na imagem de D. Afonso, além dos versos, expressando visualmente preocupação e determinação, com a personagem sendo arrastada pelos algozes. O último quadrinho é utilizado pelo artista como recurso criativo de conexão, que dá espaço para a continuação do próximo requadro da página a seguir. Nele, os filhos de Inês surgem expressando lamento, e são acompanhados por alguns versos da estrofe 125 do Canto III:

E depois nos mininos atentando,
Que tão queridos tinha e tão mimosos,
Cuja orfandade como mãe temia,
(NESTI, 2006, p.10)

O discurso de Inês frente à sua execução, segundo Benedito (1997), contém o apelo de Inês à humanidade e à piedade ao rei, com o argumento: “A estas criancinhas tem respeito” (NESTI, 2006, p.11). Esse verso compõe uma estrofe inserida num balão de fala, que compõem um requadro grande disposto em toda a página, em que Nesti enfatiza grandiosamente a cena de clemência de Inês.

Benedito destaca a cena “a morte escura” de Inês de Castro, com a invocação e personificação do Sol, em que a morte da personagem é comparada com a clássica e cruel mesa de Tiestes, que come, sem saber, os próprios filhos. Nesti não enfatiza com grandiosidade essa passagem, e ilustra, apenas, com o sol ao fundo da imagem e uma larva em alguns galhos e os quatros primeiros versos da estrofe 133 do Canto III:

Bem puderas, ó Sol, da vista destes,
Teus raios apartar aquele dia,
Como da seva mesa de Tiestes,
Quando os filhos por mão de Atreu comia!
(NESTI, 2006, p.13)

Benedito (1997) elucida a utilização da expressão “(...) ó côncavos vales”, em invocação e

personificação, enfatizando o eco das últimas palavras de Inês. Nesti adapta essa cena de maneira singela com um quadrinho de tamanho recorrente, em que a personagem flutua sobre a paisagem pensando em na morte, que é apresentado por uma caveira dentro de um balão de pensamento, e acima uma vinheta com os quatro últimos versos da estrofe 133 do Canto III:

Vós, ó côncavos vales, que pudestes
A voz extrema ouvir da boca fria,
O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes,
Por muito grande espaço repetistes!
(NESTI, 2006, p.13)

Nesti realça o último requadro da página 13, tanto no tamanho quanto na ilustração, em que Inês aparece morta, enfatizando visualmente os quatros últimos versos da estrofe 134, ainda do Canto III:

O cheiro traz perdido e a cor murchada:
Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva cor, co a doce vida.
(NESTI, 2006, p. 13)

A ilustração é condizente com esses versos, pois Nesti utiliza a cor cinza como predominante, representando a neutralidade, o desânimo, a falta de energia. Inês aparece com um emaranhado de galhos secos e cheios de espinhos postos na cabeça e no rosto, também aparece com uma coroa na cabeça, que não aparecia nas ilustrações anteriores, o que justifica os versos recitados ao final da introdução pelo narrador-personagem ao apresentar o episódio Inês de Castro: “Acontece da mísera e/ Mesquinha que depois/ De ser morta foi rainha!...” (NESTI, 2006, p.8).

A fonte “dos Amores de Inês”, destacada por Benedito (1997) como sendo resultado das lágrimas choradas pelas “filhas do Mondego”, “constitui um espetáculo para olhar o espanto dos leitores-ouvintes que, por invocação, são convidados a contemplar” (1997, p.88):

O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lágrimas são a água e o nome Amores.
(NESTI, 2006, p.14)

O ilustrador realça essa cena com um requadro grande em que aparecem sereias, elementos da mitologia presente na poesia épica. Também estão presentes águas suaves, plantas aquáticas etc. (NESTI, 2006, p.14). Após essas cenas mitológicas, Nesti utiliza a quebra de expectativa como recurso humorístico, pois Camões surge da água da fonte dos “Amores de Inês”, expelindo água, de modo a insinuar que durante todo o episódio ele estava embaixo d’água esperando a vez de novamente aparecer para intermediar, preparar o leitor para o próximo capítulo. Em tom sarcástico, ele apresenta Vasco da Gama, que se prepara para “entrar” no episódio “Velho do Restelo”.

Benedito (1997) refere-se ao episódio Velho do Restelo como sendo a ultrapassagem da condição humana e seu castigo e a sugestão do Norte da África. Para o estudioso, o que está em

questão é a tragédia do homem, levada pelo desejo de exceder os limites impostos à condição humana. Segundo Massaud Moisés (2004), esse é um dos episódios em que o poeta “se viu obrigado a colocar maior ênfase” (2004, p.59), por ser “excescente ou meramente marginal ao eixo central da epopeia” (2004, p.59), desse modo, Camões propõe inovações, e assim, permitindo-lhe edificar uma epopeia renascentista, ou seja, moderna, contrária aos ensinamentos antigos, e voltada para a nova idade do homem. Nesti, por sua vez, realça a voz do Velho nos três últimos quadrinhos da primeira página reproduzindo os versos: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade, a quem chamamos fama!”; “Ó fraudulento gosto, que se atíça c ‘ua aura popular, que honra se chama”; “Que castigo tamanho e que justiça fazes no peito vão que muito te ama!” (NESTI, 2006, p.15). Nesti enfatiza as palavras “fama, chama e ama” em negrito, recurso que, de acordo com Eisner (1999), serve para acrescentar som e disciplina ao “ouvido interior do leitor”. Isto é, trata-se de uma maneira de “controlar” o ouvido do leitor para que o sentido do diálogo se ajuste de acordo com as intenções do artista. O cartunista transpõe os versos que narram a cobiça, o desejo da glória e da fama, e sofrimentos ruínas previstas pelo Velho. Por exemplo, os dois últimos versos da estrofe 95 do Canto IV são inseridos em um requadro grande que ocupa toda a página, na qual as letras ganham movimento, ao ganharem um formato trêmulo, o que valoriza o impacto de seu sentido:



Imagem 2 (NESTI, 2006, p. 16)

Nesti transpõe a passagem que, segundo Benedito (1997), consiste na sugestão do Velho para que os portugueses se atenham a explorar o Norte da África. Nesti, contudo, troca a exclamação da obra original por uma interrogação:

Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a Fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia?
(NESTI, 2006, p.18)

Dentre tantos outros versos transpostos, Nesti preserva as cenas que, consoante Benedito (1997), “referem-se aos grandes mitos clássicos ainda hoje sugestivos: o primeiro homem que lançou um barco ao mar; Prometeu que roubou o fogo aos deuses e o misturou ao coração humano:

Quanto melhor nos fora, Prometeu,
E quanto pera o mundo menos dano,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos que a movera!
(NESTI, 2006, p.19)

A ilustração que contém os versos citados acima, pode receber uma interpretação confusa, haja vista que a estrofe cita o filho de Jápeto, que de acordo com Carlos Felipe Moisés (1997), é o titã Prometeu, que, segundo a lenda, foi o deus que moldou o homem em barro e animou-o com fogo. Nesti representa essa cena com o Velho tentando conter a embarcação com seu cajado. Para o leitor iniciante, essa imagem pode não ser clarividente pelo fato de o Velho estar usando a força física, e por motivos óbvios, não conseguir contê-la, afundando no mar nos quadrinhos que seguintes, que, agora, se justificam pela inserção fragmentada da estrofe 104 do Canto IV:

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitecto co filho, dando
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana geração.
Mísera sorte! Estranha condição!
(NESTI, 2006, p.20)

O que Nesti possivelmente tentou passar ao leitor com essas imagens nas quais aparece o Velho afundando na água, é a tentativa em vão de conter a embarcação, que abre as velas e segue viagem. Ao final do episódio, novamente a ilustração de Camões aparece para, como já dito, preparando leitor para o próximo capítulo: “Sim, prezado leitor, pode apostar que este oceano esconde uma encrenca da grossa...” (NESTI, 2006, p.20).

De acordo com Benedito (1997), “o mito do Adamastor diz respeito à personificação dos mistérios, dos perigos e dos castigos do mar” (1997, p. 53). O crítico ainda destaca que fatores como a língua, os recursos estilísticos, a colocação certa das palavras, a fluência organizada da dicção, os tons sentimentais como: o medo, a raiva e a alegria, a rima dos decassílabos e a variedade dos sons conforme as ideias e sentimentos, contribuem para que o Gigante Adamastor seja o mais destacado símbolo de medo e perigo do mar, bem como o preço a pagar pela extrapolação dos limites humanos. Já Moisés (2004) ressalta que é possível percebermos ao longo do poema a presença de Camões transferindo para os personagens seus próprios sentimentos e suas frustrações.

Nesti ilustra todas as características desse episódio. Inicialmente, é possível perceber visualmente, através da expressão facial, a preocupação dos navegantes com o mar tenebroso, também desenhado com essas características em vários quadrinhos com versos fragmentados da estrofe 38 do Canto V:

Tão temerosa vinha e carregada,
Que pôs nos corações um grande medo;
Bramindo, o negro mar de longe brada,
Como se desse em vão nalgum rochedo.
- Ó Potestade (disse) sublimada:
Que ameaço divino ou que segredo
Este clima e este mar nos apresenta,
Que mor cousa parece que tormenta?
(NESTI, 2006, p.21)

Benedito (1997) ressalta que “as sensações auditivas e visuais constroem uma extraordinária e significativa figura plástica” (1997, p.64). Nesse sentido, Nesti representa graficamente a figura disforme e de grandíssima estatura, com o recurso “zoom”, que aumenta ainda mais o seu tamanho, com algumas partes do seu rosto, como orelha, boca e olho ganhando destaque. Essas cenas apresentadas juntamente com os versos da estrofe 39 do Canto V:

Não acabava, quando ùa figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;
O rosto carregado, a barba esquelada,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.
(NESTI, 2006, p.22)

O episódio “Gigante Adamastor” compreende também uma dimensão mítica, isto é, a do mar desconhecido e da ação dos deuses. Nesti conserva essa dimensão, uma vez que, depois de ilustrar o Gigante em estado tenebroso, ilustra-o contando a sua história triste de amor, sintetizada e intitulada por Benedito como “O Adamastor vítima esmagada pelo poder do amor (5,50-59)” (1997, p.101), da seguinte forma:

ele é o cabo das Tormentas que está no extremo da África meridional (5,50); na luta dos Gigantes contra Júpiter, o Adamastor resolvera conquistar “as ondas do Oceano”, fazendo assim guerra a Neptuno (5,51); levaram-no a este empreendimento os amores pela ninfa Tétis por quem se apaixonou loucamente logo que um dia a viu “nua” (5,52); acalentou esperanças, teve uma última ilusão de amor, quando, numa visão, lhe aparece o corpo inteiro de Tétis (5,55); acordou da ilusão fictícia e: “abraçado me achei cum duro monte / de áspero mato e de espessura brava” (5,56); queixa-se amargamente. Em invocação e interrogação estilística, da crueldade da ninfa (BENEDITO, 1997, p. 101).

Nesti dá um toque aprimorado nessas cenas, de modo a realçar o significado dos versos com a ilustração dos deuses e a presença constante de Tétis, por quem o Gigante é apaixonado. Assim, no que diz respeito à invocação e interrogação estilística, da crueldade da ninfa, citada por Benedito (1997), abordamos alguns exemplos transpostos pelo artista, presentes no Canto V, mais precisamente, nas estrofes 52, 55 e 57, respectivamente:

Amores da alta esposa de Peleu
Me fizeram tomar tamanha empresa;
Todas as Deusas desprezei do Céu,
Só por amar das águas a Princesa.
Um dia a vi, co as filhas de Nereu,
Sair nua na praia e logo presa
A vontade senti de tal maneira
Que inda não sinto cousa que mais queira.
(NESTI, 2006, p.32)

Já néscio, já da guerra desistindo,
üa noite, de Dóris prometida,
Me aparece de longe o gesto lindo
Da branca Tétis, única, despida.
Como doudo corri de longe, abrindo
Os braços pera aquela que era vida
Deste corpo, e começo os olhos belos
A lhe beijar, as faces e os cabelos.
(NESTI, 2006, p.33)

Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano,
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?
Daqui me parto, irado e quási insano
Da mágoa e da desonra ali passada,
A buscar outro mundo, onde não visse
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.
(NESTI, 2006, p.33)

O cartunista, ao ilustrar o Gigante totalmente transformado em rochedo, insere a imagem de Tétis rindo da sua trágica situação com os quatro últimos versos da estrofe 59 do mesmo canto:

Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas.
(NESTI, 2006, p.34)

Em seguida, Nesti, mais uma vez, introduz a imagem de Camões para conectar o leitor ao próximo capítulo, “Ilha dos Amores”. Dessa vez, o penúltimo quadrinho contém apenas o sombreado do personagem, e no último, ilustra-o no alto das velas da embarcação olhando por uma luneta, recurso que se adapta à fala: “Onde segunda vez terra tomámos.” (NESTI, 2006, p.34).

Consoante Benedito (1997), o episódio “Ilha dos Amores”, divide-se em vários momentos, como: o preparo, por Vênus, do repouso e prêmio para os navegantes; o aparecimento da Ilha, a descrição da Ilha (a visão das árvores, dos frutos e da fauna); e as Ninfas e os navegantes, que, por sua vez, subdivide-se em três momentos, sendo o primeiro, o encontro, em que há a sedução insinuante das ninfas, o movimento e o colorido, o devaneio dos nautas pela floresta e pela praia; o segundo momento diz respeito à perseguição e simulação da fuga das deusas em jogo amoroso; e o terceiro, aborda o conúbio dos navegantes com as deusas, isto é, acontece o encontro amoroso;

o significado alegórico da ilha; e a festa da inteligência e da celebração da expansão portuguesa.

Considerando abordagens do autor, observamos que Nesti representa primeiro momento (IX, 18-21) com a imagem da deusa Vênus observando a embarcação, pondo-a em sua mão que se eleva. Nesses quadrinhos são inseridos versos que lembram o mar vasto que tinham navegado e os obstáculos vencidos. Por exemplo, a estrofe 19 do Canto IX:

Depois de ter um pouco revolvido
 Na mente o largo mar que navegaram,
 Os trabalhos que pelo Deus nascido
 Nas Anfioneias Tebas se causaram,
 Já trazia de longe no sentido,
 Pera prêmio de quanto mal passaram,
 Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,
 No Reino de cristal, líquido e manso;
 (NESTI, 2006, p.35)

De acordo com Benedito (1997), o aparecimento da Ilha, em que Vênus usa seus poderes para deslocar a “Ilha para onde se encontrava a armada, como se fosse levada pelo vento” (1997, p.105), e que, de acordo com crítico, compreende as estrofes 51-53 do Canto IX, é representada por Nesti com as imagens da ilha, porém, o artista contradiz o autor, utilizando as estrofes 21 e 22 desse mesmo canto. Observemos:



Imagem 3 (NESTI, 2006, p.36)

Benedito (1997) elucida que o momento da descrição da Ilha compreende as estrofes 54-63 do Canto IX. Nesti, por sua vez, ilustra todos os aspectos observados na Ilha, utilizando as estrofes 22, 38, 39, 40, 41, 42, 42 e apenas parte da estrofe 43. Observamos, novamente, que o cartunista não utiliza as estâncias consideradas pelo crítico como sendo a representação dessa descrição.

O momento das Ninfas com os navegantes é representado por Nesti com destaque para os elementos visuais. Destacamos a estrofe 64 inserida num requadro estreito que se estende por todo comprimento da página:

Nesta frescura tal desembarcavam
Já das naus os segundos Argonautas,
Onde pela floresta se deixavam
Andar as belas Deusas, como incautas.
Alguas, doces cítaras tocavam;
Alguas, harpas e sonoras frautas;
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam
Seguir os animais, que não seguiam.
(NESTI, 2006, p. 38)

Nesti representa a perseguição às ninfas e a simulação da fuga com imagens sugestivas do acontecimento, e transpõe, fragmentada em dois quadrinhos, a estrofe 70:

“Sigamos estas Deusas e vejamos
Se fantásticas são, se verdadeiras.”
Isto dito, velozes mais que gamos,
Se lançam a correr pelas ribeiras.
Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,
Mas, mais industriosas que ligeiras,
Pouco e pouco, sorrindo e gritos dando,
Se deixam ir dos galgos alcançando.
(NESTI, 2006, p.39)

Para representar o terceiro momento, Nesti desenha os navegantes aos beijos com as ninfas, preservando a estrofe 83 em que o “poeta nada melhor para descrever o momento do que dizer” (BENEDITO, 1997, p. 107):

Oh, que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo.
(NESTI, 2006, p.39)

O significado alegórico da ilha é representado por Nesti de modo primoroso, utilizando um requadro que se estende por toda a página, em que aparecem os navegantes aos deleites com as deusas, e transpõe as estrofes 89 e 90 do Canto IX, respectivamente:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha,
Estes são os deleites desta Ilha.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,

Por obras valerosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso,
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso
(NESTI, 2006, p. 40)

Segundo Benedito (1997), festa da inteligência e da celebração da expansão portuguesa, ainda na Ilha dos Amores, sintetiza-se na iniciação aos mistérios do universo e o espetáculo da máquina do mundo (IX, 86; X, 75-81), na celebração das vitórias guerreiras no futuro domínio português (X, 10-73), e na apresentação do novo mapa geográfico da terra (X, 91-141). Ao adaptar esses momentos, Nesti ilustra os aspectos citados pelo poeta, e inicia o episódio “A Máquina do mundo” com a transposição, fragmentada em dois quadrinhos, da estrofe 77 do Canto X:

Não andam muito que no erguido cume
Se acharam, onde um campo se esmaltava
De esmeraldas, rubis, tais que presume
A vista que divino chão pisava.
Aqui um globo vêm no ar, que o lume
Claríssimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Como a sua superfície, claramente.
(NESTI, 2006, p.41)

O cartunista adapta algumas das estrofes, consideradas por Benedito (1997) como sendo pertencentes a essas passagens, às suas criações gráficas. Ao final do capítulo “Ilha dos Amores”, com a partida de Gama, Nesti usa novamente o recurso de intermediação, e então, Camões surge outra vez, em meio a cortinas entreabertas, introduzindo o próximo capítulo, o “Epílogo”.

Massaud Moisés (2004) explica que, em *Os Lusíadas*, a nota pessoal do epílogo identifica o poeta ao seu povo de um modo profético, e dessa maneira, contrapondo-se “ao caráter ‘objetivo’, histórico, transindividual, da poesia épica” (2004, p. 59). Isto é, Camões deixa transparecer uma atitude subjetiva ao desabafar seu momento crítico ao finalizar um processo dramático, que segundo o autor “representado por sua desventurada existência e pelos anos mal-afortunados vividos pela Pátria após o delírio de grandeza deflagrado nos começos do século XVI” (2004, p. 59). Assim sendo, Nesti preserva as estrofes 145, 151, 152, 153, 154, 155 e 156 do *Epílogo*, e as dispõe em quinze quadrinhos, sendo que Camões aparece na maioria deles, cantando seus lamentos. E finaliza a adaptação em tom sarcástico, como já observado.

A partir da observação do modo como Fido Nesti concebeu sua adaptação, tornou-se possível compreender que *Os Lusíadas em quadrinhos*, por respeitar a métrica rítmica transpondo fragmentos de modo a manter diversas passagens da obra original na adaptação e somar ao texto reproduzido uma linguagem própria dos quadrinhos, torna-se uma HQ épica, corpus curioso que, se bem explorado em atividades escolares, pode não só levar ao aluno o conhecimento do épico como fazê-lo perceber as transformações que o diálogo texto/imagens pode promover, em termos de recepção estética de uma obra literária.

Destacando a visão de Silvério Benedito sobre a épica de Camões, as formulações teóricas de Will Eisner (1999, 2001 e 2005), e as reflexões de Morgana Kich (2008), Gonçalves (2009) e Ramos e Panozzo (2009) sobre a adaptação de textos literários para a linguagem dos quadrinhos,

realizamos observações minuciosas a respeito da adaptação de Nesti em comparação com a obra original. Investigamos os recursos utilizados pelo cartunista na transposição de um gênero para o outro, e a redução e a simplificação do enredo do texto original.

No tocante à permanência do épico, a presença de Camões na HQ, interferindo todo o tempo na recepção ao poema, funciona como uma espécie de releitura dos excursos líricos e da participação do autor no que é narrado. De outro lado, o enfoque em episódios de valor mítico parece realçar o plano maravilhoso do poema original, o que, de certo modo, também realça a figura heroica dos navegantes, pelos enfrentamentos míticos que tiveram. O plano histórico de *Os Lusíadas* fica prejudicado na obra adaptada, pelo já comentado centramento no maravilhoso. Contudo, a pouca presença do histórico pode ser atenuada por uma mediação de qualidade por parte do professor que trabalhe com a adaptação.

Nesse sentido, a utilização de *Os Lusíadas em quadrinhos* na escola pode promover um contato indireto inicial positivo com a obra camoniana a estudantes não acostumados às leituras épicas. O conhecimento inicial da obra, por meio da HQ, se torna atraente por várias razões: texto reduzido, explicações metatextuais, páginas ilustradas, etc. Contudo, vale ressaltar que a HQ não substitui a obra literária original. A leitura dos quadrinhos é valiosa, porém não deve ser única, uma vez que a adaptação não pode suprir a exuberância da obra original em termos de linguagem, estrutura, estilística e etc. A adaptação do texto épico, por exemplo, serve como meio de conquista para a leitura da obra original, ou seja, um caminho mais ameno, que pode aguçar o sentido para leituras renovadas sobre mitologias, heroísmo épico, para conhecer diferentes personagens ou enredos clássicos.

Através da obra de Nesti, o aluno é levado a um contato indireto inicial com a épica camoniana, que posteriormente poderá auxiliá-lo a melhor compreender o texto original. Todavia, há de se considerar que o aluno, ao ter contato com uma adaptação, tem adiado o contato direto com obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida de que esse aluno não está preparado para uma leitura mais complexa. Assim, a presença material da obra de Camões durante o processo de leitura e interpretação é relevante e funciona como fator de estímulo à posterior busca pelo contato direto com a fonte.

Fido Nesti, com a concepção criativa de sua adaptação, que centrou-se nos episódios mais marcantes de *Os Lusíadas*, permite, a nosso ver, que o trabalho com o gênero épico ganhe espaço nas salas de aula, ainda que, para o sucesso dessa presença, incida enormemente o conhecimento prévio do texto por parte do professor e a visita frequente ao texto em si, para que o próprio sentido da adaptação como gênero textual seja valorizado.

Referências Bibliográficas

- BENEDITO, Silvério. **Para uma leitura de “Os Lusíadas” de Luís de Camões**. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. In: _____ **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p.1-264.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GONÇALVES, Ana Carolina. *Os Lusíadas e sua transposição para os quadrinhos*. In: VI Seminário de Iniciação Científica – *SóLetras*. 2009.
- KICH, Morgana. **Mediação de leitura literária: o Programa Nacional Biblioteca da Escola**

(PNBE) / 2008. Dissertação de Mestrado.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2004.

NESTI, Fido. **Os Lusíadas em quadrinhos/adaptação** Fido Nesti. São Paulo: Peirópolis, 2006.

RAMOS, Flávia Brocchetto, PANOZZO, Neiva Senaide. Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos*. In: Educação, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 352-361, set./dez. 2012.



Ensaaios

A persistência das formas góticas na arquitetura religiosa do sertão do Rio Grande do Norte

Por Márcio de Lima Dantas

Professor de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras da UFRN

1. Introdução

Quem viaja pelas terras quentes do interior, a oeste do Estado do Rio Grande do Norte, ao se aproximar de algumas de suas tantas pequenas cidades que pontuam as autoestradas, consegue divisar, mesmo de longe, as torres longilíneas das Igrejas Católicas. Via de regra situadas no centro da cidade, é o espaço para onde convergem todas as ruas. Erguem-se para o céu, em suas cores um pouco acentuadas, destacando-se do monótono conjunto de casas, na sua maioria de um só pavimento retangular, o rez-do-chão, achatadas e de nuances ocres ou cinzenta. Esses templos seguem uma feição que podem ser considerados como caudatários do estilo Gótico, florescido na Europa entre os séculos XII e XVI.

A tendência para a verticalidade é constatada em tudo que diz respeito às práticas com o sagrado. Se aparece de maneira ostensiva na arquitetura das igrejas, não deixa, também, de despontar nas capelas, nos portais de cemitérios, nos túmulos antigos de cemitério de cidades, mesmo em pequenas capelinhas à beira de estradas.

A fixação desse padrão estético na feitura de construções vinculadas ao sagrado, quer seja do culto católico ou de igrejas protestantes, sugere uma série de especulações relacionadas aos motivos pelos quais toda uma região levou a aceitá-los como o principal paradigma dos lugares sagrados, ou seja, como a forma que *deve ter* a casa de Deus ou construções relacionadas ao sagrado. O que quero dizer é que parece existir um elemento de permanência integrante da psicologia do lugar, tanto é que podemos constatar uma expectativa, digamos, “natural” com relação às construções vinculadas ao sagrado. Não sendo necessário maior esforço mental que leve alguém a reconhecer a forma constituída com os paradigmas advindos do gótico como mais adequada para representar a morada divina na terra ou o lugar de descanso do mortos.

De fato, quando alguém se dirige para contemplar uma igreja Católica, já leva em seus esquemas mentais uma figura. Não é de causar admiração o estranhamento despertado pelas igrejas quando construídas em estilo moderno. A imagem mergulha no espírito, porém não encontra o lugar onde se amoldar para que o olhar do indivíduo sintasse confortável, prosseguindo seu passeio no cenário do mundo. A expectativa, sentimento ordinário, aquietada-se ancha, pois parece ter encontrado o que lhe apetecia.

Enfim, o fulcro do nosso ensaio pode ser resumido na seguinte questão: Por que a persistência de formas advindas do neogótico se destacou como escolha para a construção dos templos de religiões várias dentre tantos estilos arquitetônicos oferecidos pela história da arte no

ocidente? Em síntese, tentarei buscar as razões pelas quais as construções vinculadas ao sagrado assumiram determinada figuração, expressando a sensibilidade de um povo.

Com efeito, o humano compõe o cenário para transitar nas suas diversas partes tendo em vista seu conjunto de representações, consoante suas crenças ou o que melhor lhe convier. Sobretudo na organização da paisagem é onde melhor se expressa a dinâmica da vida, quando idéias e formas se materializam, passando a integrar com “naturalidade”, o que é inconscientemente produzido por razões advindas da psicologia mais profunda de uma coletividade.

O que quero dizer é que há um movimento de objetivação da arte em formas determinadas por forças advindas do coletivo, como imanente necessidade de se constituir consoante determinada maneira. A forma é uma espécie de texto que o social engendra inconscientemente. Enfim, há como que um aguardo, uma expectativa de formas querendo fazer seu jugo estético e utilitário para cada uso em sociedade. Um armazém de cereais submete ao funcional sua arquitetura, sem abandonar os adereços da parte estética.

A questão pode ser equacionada, reitero, de maneira relativamente simples: que espécie de forma abriga com maior propriedade a presença ou os lugares nos quais se cultua um determinado tipo de deus?

2. Das coisas concretas e das coisas abstratas

a) Do concreto

Consabido é que o Gótico embora tenha surgido a partir de condições históricas determinadas, acabou por tomar compleição distinta em cada país. Diferente da Alemanha, no qual predomina uma torre central pontiaguda, na França é recorrente as duas torres ornadas por uma rosácea central. Nossas igrejas puxaram mais ao estilo alemão, cuja torre sineira ergue-se do lado ou na frente, numa simetria bilateral ou formando um triângulo retângulo. O arco orgival permanece como elemento invariante, aparecendo em sua forma tradicional ou imitações mais sutis ou estilizadas. Nas igrejas no qual o estilo neogótico desponta com maior veemência, os vitrais esplendem sua beleza filtrando a luz intensa de terras no qual o sol é uma presença constante. Em cores primárias ou nuances de outras cores, ressaltam a simbólica recorrente da Igreja Católica, narrando seus personagens principais e contanto a trajetória do seu mito fundante, Jesus Cristo, bem como seus seguidores primevos e mártires.

Para além de uma tendência arquitetônica predominante em um dado momento da nossa história, o que deixaria seus resíduos, pensamos que só isso não dá conta do fenômeno, visto que um conhecimento do comportamento e das representações mentais dessas populações nos permitem algumas conjecturas de como a vida material e o conjunto de objetos existentes permitem entrever o funcionamento de simbolismos permanentes na vida e na história, quer seja no campo do sagrado, quer digam respeito ao profano. E se algumas construções foram deliberadamente conscientes, de propósito, não podemos esquecer que também há todo um

lastro simbólico bastante sólido permitidor de andarmos sobre uma a constelação de símbolos, constatando e inquirindo de um possível sistema configurador da psicologia ou gênio dessas terras sertão a dentro, e que por meio de invariantes formularam arranjos imagéticos com notável semelhança numa região com a qual não é difícil constatar a recorrência de imagens e costumes, e que se dobra num extenso arco que vai do vocabulário às construções religiosas ou civis.

De toda maneira, não podemos negar a existência de um paradigma presente de maneira ostensiva em todas as construções religiosas católicas do sertão, opção de adotar justamente as formas arquitetônicas dominadas pela verticalidade e por linhas que buscam o alto. Prova do que estou dizendo é que em um outro espaço vinculado ao sagrado, os cemitérios, é possível encontrar esse mesmos elementos, pois o formato de alguns túmulos mais antigos ou os portais, detém essas linhas gerais de verticalização ou um sutil pendor para o alto. Não há como deixar despercebido que tudo o que se relaciona às coisas do sagrado, nessa região, cenotáfios, cruzeiros, capelinhas à beira da estrada (evocadoras de que ali morreu alguém) ou mesmo as grandes capelas rurais, pequenos centros de peregrinação ou monumentos votivos. Enfim, a *mathésis* do sagrado encontra-se arrodada dos mesmo símbolos, organizando-se em múltiplos arranjos, consoante propostas trazidas de longe ou pequenas soluções de mestres artífices locais.

Nossas conjecturas bifurcam-se em duas direções. A primeira diz respeito a fatores históricos e/ou referentes às condições materiais, chamaremos aqui de *concretos*. A segunda diz respeito a coisas mais genéricas, teóricase impalpáveis, relacionadas ao mundo das idéias e das formas, por isso levarão aqui o nome de *abstratos*. Separadas didaticamente, é claro, pois formam um só amálgama.

Num primeiro momento, ensaiaremos buscar na história e nas tradições da região alguma luz que porventura explique o fato de haver essa adoção generalizada de *pastiches* neogóticos ou a esses assemelhados, ou melhor, de como foi sedimentando-se essa disposição para formatar uma idéia que, mesmo apresentando modulações, acaba por reter elementos com notável semelhança.

Como estava dizendo, o estilo neogótico floresceu em todo o sertão, passando a fazer parte mesmo da expectativa de um eventual forasteiro que chega numa cidade. A pessoa de fora que chega num lugar, pela primeira vez, já detém no seu imo a expectativa. O que quero dizer é de uma espécie de esquema mental já impregnado a compreender a forma de uma igreja como um tipo de edifício que contém uma ou duas torres longilíneas na sua fachada. Tanto é que quando a igreja é construída com outra arquitetura, logo se diz que “não tem jeito de igreja”. Mesmo as pequenas capelas localizadas nas comunidades rurais seguem esse padrão de construção,

Um dos elementos que podemos evocar como integrantes desse cabedal referente à história do lugar é o estilo dos oratórios, que até pouco tempo atrás eram muito populares nas casas, cheios dos “santos da família”, e que passavam de geração a geração. Inicialmente importados de

Portugal e de Espanha, depois passaram a ser fabricados por santeiros, embora tenha florescido nos trópicos toda uma estatuária com formas e cores próprias. As semelhanças formais são flagrantes, não há como não estabelecer um vínculo, pois é possível se detectar vários motivos comuns. Os oratórios, assim como os trípticos para viagens, eram como se fossem pequenas igrejas em miniatura, invariavelmente suas linhas básicas estavam subordinadas a um pendor para a verticalização.

Quem sabe esteja ligado ao espírito muito apegado às coisas divinas em regiões submetidas a periódicas secas. Não seria repetitivo dizer que as três grandes religiões monoteístas – Islamismo, Judaísmo e Cristianismo – surgiram justo em lugares cujo meio físico eram hostis? O embate com as forças naturais parece estreitar os laços entre o homem e o sagrado, conduzindo-o à uma concepção fatalista de mundo. Há quem diga que as populações sertanejas têm um pendor para considerar a noção de destino como algo integrante da sua mentalidade. Idéia que se expressa muito bem nos inumeráveis provérbios populares que organizam e disseminam o fatalismo e a resignação diante das forças trágicas da vida.

YUNG chama a atenção para esse aspecto apontando a existência de uma *função religiosa no inconsciente*:

Tais representações só podem basear-se na existência de certas condições psíquicas inconscientes, pois do contrário seria impossível compreender como é que sempre em toda parte surgem tais representações fundamentais.

(YUNG, 1978: p 98)

Destarte, o psicanalista chama a atenção para invariantes antropológicas que habitam nosso inconsciente, levando-o este a conceber as mesmas ideias ou formas assemelhadas, pelo menos, em diversos lugares com culturas tão díspares no tempo e no espaço. Mesmo culturas e etnias que não tiveram o menor contato físico, apresentam edificações bastante semelhantes, sobretudo no que diz respeito às coisas do sagrado.

Embora variando em suas formas, não podemos negar o fato de haver um núcleo comum que as une e justifica nossa especulação. É o que nos permite afirmar da persistência das formas gótica na arquitetura religiosa do sertão a dentro.

Não nos esqueçamos que o Nordeste é a região mais antiga do Brasil, tendo resguardado diversos costumes que remetem à Idade Média tardia da Península Ibérica. Tais aspectos, hoje arcaicos, vai do vocabulário, ao hábito dos marranos aqui chegados de costurar as mortalhas de uma determinada maneira, passando pelos romanceiros, aboios, literatura de cordel e feitura de objetos domésticos. Até pouco tempo atrás havia o costume de realizar pomposas procissões em dias sagrados, quando as pessoas colocavam toalhas nas janelas com vasos de flores, herança de Portugal.

b. do abstrato: o mito ascensional

Sem dúvida que há significados mais profundos no fato das construções vinculadas aos rituais das religiões ou relativos às pompas fúnebres. De agora em diante procuraremos demonstrar, não mais a partir de pistas materiais, mas tendo em vista, digamos, coisas mais *abstratas* e menos tangíveis. É do conjunto de imagens que persistem na mente dessas populações do sertão que falamos. Ou seja, do conjunto de imagens e representações que constelam a mentalidade dos habitantes das terras do interior a dentro, povoadas que foram a partir do século XVIII, com as fazendas de gado e os aldeamentos de índios organizados pelos jesuítas.

Ora, é mais do que sabido que o lastro de disposições concernentes à nossa visualidade, - estruturas que herdamos no processo de socialização -, é a expressão de todo um conjunto de significados mais chantados em regiões abissais da mente e que ocorre uma “uma involuntária pulsão”. Nossas áreas mentais encontram-se povoadas de significantes que flutuam em busca de tombar sobre um significado que a vista encontra, gerando algo material, uma obra de arte, por exemplo. Se alguns indivíduos detêm uma predisposição, através de uma necessidade que o impulsiona a criar, plasmando objetos de arte, outros se comprazem em fruir tais criações nos rituais em que mitos são consagrados por meio de pompas e circunstâncias, fazendo-os vibrar nas mentes e corações.

Com efeito, o mito ascensional, quando aludimos às práticas religiosas, é o que desponta com maior força. Parece haver um lugar mental onde repousa o substrato desse mito de elevar para o alto os elementos das construções. É fácil constatar a verticalidade das torres sineiras, das janelas com seus arcos ogivais, das agulhas que se lançam para o alto, como querendo alcançar a abóbada celeste. Essa fisionomia verticalizante desde muito foi sedimentada na psiqué como a imagem ideal ou mais eficaz de relacionar-se com atitudes vinculadas ao sagrado.

A aceitação incondicional e “natural” dessa iconografia relacionada ao vertical ostensivamente comprova de maneira notável o que até aqui discorreremos: o campo do sagrado busca elevar para o alto seus elementos de fatura. Cotejando o que referimos com processos químicos, diríamos que são “precipitados”: resíduos sólidos que se acumulam no seio de um meio líquido. E que, ao acumular-se, formam um substrato de significantes almejando compor um signo que tomba numa mente aberta para eventuais sentidos, e que vão passando de geração a geração de maneira desintencional.

Podemos nomear,- como quer o estudioso Gilbert Durand, no seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, volumoso tomo no qual mapeia o funcionamento da psiqué humana -, de “invariantes antropológicas do imaginário”. Em suma, o autor busca mapear o que existe de invariante e universal nos fenômenos da cultura, ou seja, tanto o processo de produção quanto o de recepção detêm universais que proclamam fenômenos que emergem com espontaneidade e do qual não temos consciência.

A arte, por excelência, por ser desinteressada, por intrinsecamente relacionar-se à dimensão do espírito, conforma-se como a comarca de onde emergem as invariantes antropológicas, fazendo valer sua eficácia quando manuseada ou contemplada, sobretudo por populações ainda um tanto distantes de uma crítica do valor e eficiência de práticas sociais tidas como verdades, não questionando se se trata de puro e simplesmente de um ritual demandado por um mito que tem sua origem, seus paradigmas, seus lugares mentais, nos primórdios da civilização ocidental.

4. CONCLUSÕES

Citando Schelling, no ensaio *A terra e os devaneios da vontade* (1991: p.288), BACHELARD, faz saber que “Apenas a direção vertical tem um significado ativo, espiritual; a largura é puramente passiva, material. O significado do corpo humano reside antes em sua altura do que em sua largura”. Essa assertiva está estreitamente ligada aos paradigmas arquiteturais e aos motivos ornamentais das edificações vinculadas ao sagrado. Mesmo sendo contemporâneos de uma dessacralização concernente às coisas divinas, à religião, aos ritos ou ao culto, ainda perdura o elemento espiritual vinculado ao ativo, haja vista as construções da arquitetura moderna e contemporânea. Lembremos aqui da Catedral de Na. Sra. Aparecida, de Brasília, com estilizações de mãos que se lançam para o alto ou, bem mais perto de nós, a Catedral de Na. Sra. da Apresentação, em Natal, com sua enorme rampa buscando o alto. Vale lembrar que as igrejas de culto protestante também seguem os mesmos padrões, só que de maneira mais discreta.

Há que lembrar as formas clássicas e neo-clássicas dos templos da antiguidade greco-latina, servidora de uma religião politeísta não tão rígida em suas práticas, já que não havia rigorosa distinção entre o sagrado e o profano, como sucede com as religiões monoteístas. Não é à toa que o estilo neoclássico e seus paradigmas estéticos aclimataram-se com propriedade e beleza na arquitetura civil, estando intrinsecamente vinculada ao poder temporal.

Em suma, o que podemos chamar de ânsia de verticalidade materializou-se de forma ostensiva no campo do sagrado, permitindo entrever os mesmos elementos, mesmo que se encontrem arranjados de maneira diferente, consoante razões próprias a cada comunidade.

A mente quando se encontra face às coisas relacionadas ao sagrado, aquietar-se com naturalidade, quando encontra objetos representantes desse campo simbólico, como se houvessem “encaixes” para determinadas formas que a realidade apresenta e deseja ser enquadrada.

É o que sucede, como já fizemos questão de ressaltar, quando vamos aos lugares relacionados às coisas do sagrado, tais como cemitérios, capelas, igrejas, capelinhas à beira de estradas, cenotáfios, cruzeiros, é possível constatar os motivos ornamentais os quais aludimos aqui o tempo inteiro, confirmando que essa variada e criativa rede de associações simbólicas orbitam em torno do mesmo paradigma simbólico, ou seja, da mesma estrutura invariante – o pendor para o vertical - relacionadora do mundo do além com as linhas verticais ou espigadas. A forma já indica a espécie de crença que se encontra implícita: Deus está em cima, sendo necessário ascender para encontrá-lo.

5. BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 10 ed. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. 10 ed., trad. Pe. Matos Soares, São Paulo : Edições Paulinas, 1981.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 7 ed., trad. De Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHICO. Mário T. *A arquitetura gótica em Portugal*. 3 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho, São Paulo: Martins Fontes,

_____. *Campos do Imaginário*. Trad. Maria João B. Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998..

_____. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio Ferrara. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1986.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 2004

MEDEIROS, Tarcísio. *Aspectos geopolíticos e antropológicos do Rio Grande do Norte*. Natal: Imprensa Universitária, 1973.

YUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Trad. Pe. Dom Mateus R. Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978

Escolha profissional e suas questões

Mirtes Veiga
Psicóloga Clínica e Hospitalar
CRP: 05/35055

mirtesveiga@gmail.com

A escolha profissional ocorre geralmente na adolescência, período caracterizado pelo desprendimento da infância e pela entrada progressiva na vida adulta, o que incide uma série de mudanças. As modificações são percebidas pelos adolescentes, e são físicas, afetivas, cognitivas e sociais. Essas mudanças levam o adolescente a reestruturar sua identidade pessoal, ou seja, a se reconhecer em seu novo corpo, suas novas ideias e suas novas relações; separando-se de seus aspectos infantis e aceitando a perda dos mesmos. Segundo Bohoslavsky (1977) “a escolha não é um momento estático no desenvolvimento de uma pessoa. Ao contrário, é um comportamento que se inclui num processo contínuo de mudança da personalidade”.

É também nesta fase que o adolescente tem que estruturar um projeto profissional e construir sua identidade vocacional ocupacional (Moujan, 1986). A identidade vocacional-ocupacional pressupõe a elaboração e a resolução dos conflitos inerentes ao processo de escolha. Tal processo requer do adolescente, o reconhecimento de seus interesses, a clarificação dos motivos conscientes e inconscientes de suas preferências, o reconhecimento e aceitação de suas habilidades e valores, a construção de uma imagem discriminada e autêntica da realidade profissional e a possibilidade de estabelecer um vínculo satisfatório com a carreira escolhida.

De acordo com Neiva (2002), é importante o adolescente ter conhecimento dos aspectos internos e externos relacionados à escolha profissional, e do quanto o autoconhecimento e o conhecimento da realidade contribuem para que tenha maiores chances de tomar uma decisão madura, consciente e ajustada à realidade. A escolha profissional pode estar envolvida pela fantasia que o adolescente atribui a determinadas profissões; é necessário que ele saiba o lado positivo e o lado negativo das profissões, para que a escolha possa ser madura e não fantasiada. Além disso, é necessário que o adolescente desenvolva atitudes e habilidades mentais que permitam aprender a decidir. Os aspectos internos importantes de serem analisados no processo de escolha profissional são: as características pessoais, os interesses, as habilidades, os valores, os conflitos, as ansiedades e as expectativas com relação ao futuro.

Com relação às características pessoais é importante que o adolescente perceba: “quem sou?” e “como sou?”; o que permite que sua escolha seja real e não uma fantasia. Outro aspecto do conhecimento interno diz respeito às motivações e interesses. A motivação é o que coloca o organismo em movimento, leva o indivíduo a fixar objetivos (“a motivação é o porquê, por que agimos de uma determinada maneira, motivado pelo que?”).

Tais motivos nem sempre são conscientes. O interesse é a tradução da motivação em um objeto concreto. É importante que o adolescente conheça e diferencie as atividades que lhe interessam das que não despertam o seu interesse, compreendendo porque algumas atividades dão prazer e outras não, e distinguindo os interesses centrais dos interesses complementares. Os aspectos internos envolvem também o conhecimento das potencialidades e habilidades. As potencialidades nascem com o indivíduo, e as habilidades são desenvolvidas ao longo da vida. Outro fator interno são os valores e aspirações. Os valores influenciam quem somos e o que escolhemos, podem-se citar algumas categorias de valores: valores morais e intelectuais (realização, cultura), valores altruístas (ajuda, cura), valores materiais e financeiros (dinheiro, conforto), valores sociais (prestígio, poder, *status*), valores espirituais (felicidade, amor, paz). A escolha profissional implica na escolha de um estilo de vida, propicia o que se busca na vida, o que se aspira, e cada um tem os seus próprios valores, e atribui importância diferente aos mesmos.

Referente ao autoconhecimento Lucchiari (2002) revela que o fato de decidirem-se com mais conhecimento de si mesmo e do mundo do trabalho traz uma motivação e um interesse muito maior pela atividade a ser desenvolvida. Em geral esse tempo gasto para pensar e refletir proporciona um amadurecimento maior no jovem em relação a si mesmo e à escolha realizada.

À medida que o adolescente vai se conhecendo ele estabelece um nível de aspiração compatível com suas possibilidades. Os conflitos e as ansiedades devem também ser examinados e podem ser provenientes de interesses distintos, de incompatibilidade entre interesses e aptidões, entre interesses e valores, entre a escolha do adolescente e os desejos da família, e entre a imagem idealizada que o adolescente tem de si mesmo e a imagem real. As fantasias e os temores que mais geram ansiedade são referentes à autoimagem, à escolha secundária, à vida universitária, e ao futuro. O adolescente constrói expectativas em relação ao futuro profissional, e com isso surgem medos. Ele precisa conhecer suas expectativas e medos, para suportar a incerteza inerente ao futuro.

Para realizar uma escolha madura é necessário que o adolescente organize as informações sobre si mesmo e as integre com dados da realidade educativa e profissional. Para tanto, ele precisa diferenciar os seguintes pontos: ambiente de trabalho (onde ele quer trabalhar, com quem e em que tipo de ambiente), objetos/ conteúdos de trabalho (com o que ele quer trabalhar), atividades de trabalho (fazendo o que e como), rotina de trabalho (horário, ritmo, viagem), retornos do trabalho (o que ele quer obter com o trabalho). Desta maneira, o adolescente visualiza-se no amanhã, em seu futuro profissional, e já desconsidera algumas possibilidades ao explicitar a realidade. Além disso, ele necessita conhecer a realidade externa e buscar informações sobre ela.

Segundo Neiva (2002), o conhecimento dos aspectos externos implica em conhecer a realidade profissional,

quanto mais informações forem colhidas maiores serão as chances de o adolescente realizar uma escolha madura e consciente. Para conhecer a realidade profissional é preciso: conhecer as possibilidades de escolha oferecidas; saber quais profissões existe, e conhecê-las; buscar o conhecimento aprofundado sobre as profissões que são objetos de interesse, e levar em conta as mudanças socioeconômicas.

Fazer escolhas é, muitas vezes, um momento de crise compreendendo crise como um período onde muitas mudanças se processam num curto espaço temporal. De acordo com Bock (1995), com o vestibular não é diferente, o jovem por vezes escolhe não porque está pronto, mas porque o prazo para a inscrição o pressiona. Uma saída é conversar com profissionais atuantes na área de interesse, e se a dúvida persistir, procure um psicólogo e participe de um processo de Orientação Profissional. Trabalhar deve estar associado ao viver, e a como viver, a sociedade precisa de cidadãos que trabalhem, estudem, divirtam-se, e busquem concretizar seus sonhos, afinal, cidadãos felizes constroem uma sociedade melhor.

Sugestão de filmes sobre vocação e profissão:

O Palhaço – Direção: Selton Mello (Tema: crise com a vocação)

Cisne Negro – Direção: Darren Aronofsky (Tema: superação de limites e barreiras psicológicas)

Margin Call – O dia antes do fim. – Direção: J. C. Chandor (Tema: funcionamento da hierarquia em empresas)

Meia noite em Paris – Direção: Woody Allen (Tema: escolha da profissão que realmente deseja)

Forrest Gump – Direção: Robert Zemeckis (tema: respeito à própria essência)

Sugestão de sites para alunos e educadores:

www.rumoaioita.com.br .

www.historianet.com.br.

<http://blogdofovest.folha.blog.uol.com.br/>

www.guiadoestudante.abril.com.br

www.portaldoprofessor.mec.gov.br

www.universitario.com.br

O texto poético a seguir nos leva a refletir sobre os fatores que interferem na escolha profissional, as pressões sociais e suas possíveis consequências:

Fraseador

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: mas esse tal fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada.

Memórias inventadas: a infância. Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2003.

Referências bibliográficas

- BOCK, A. M. ET AL. A escolha profissional em questão. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.
BOHOLAVSKI, R. Orientación Vocacional: la estratégia clínica. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
LUCCHIARI, D. H. P. S. A escolha profissional do jovem ao adulto. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
MOUJAN, O. P. Abordaje teórico y clínica del adolescente. Buenos Aires: Nueva Visión. 1986.
NEIVA, Entendendo a Orientação Profissional. 2^a. ed. São Paulo: Paulus, 2002.



Poesias

Horizonte

Teu olhar me diz do horizonte
atiça o barulho dos escombros
saindo do fundo a água do sonho
O céu se encobre de espelhos
na tua pele se tece a faísca do sol
Tua boca desenha uma ilha
em minhas entranhas
O mapa da inaugural manhã
no teu rosto de letras vivas
O que dizer da cartografia
de teu ser em minhas direções sem bússolas
a naufragar rosas amordaçadas pelas ondas?
Teu corpo se costura de cores várias
a desenhar a pintura de um jardim sem medo
de olhar o horizonte nos meus olhos em segredo
Horizonte que equilibra a curva e a linha
a taça e o mar
para fazer da dor o dom de amar.

Alexandra Vieira de Almeida

Aperreio

acordar cedo,
pão dormido,
café preto,
chuva fina,
calor, odor,
ônibus lotado, trânsito caótico,
em cima da hora.

Carol Alexandria

Carol Alexandria é graduanda em Letras Português e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Sergipe. Especialista em Língua Portuguesa. Atualmente desenvolve atividades em “Comunicação e Expressão”, “Estudos da linguagem implicadas ao ensino”, e, “a especificidade do texto literário: diálogos entre poesia e filosofia” através do Grupo de Estudos em Poesia Contemporânea: do cânone à margem. Interessa-se também pela literatura comparada luso-brasileira.

ESPERA

Como um tísico relógio
No tilintar das horas
O sino enclausurado assoma
Como um lírio morto que descora

No rebentado peito
Que furtivamente ama
Reluzentes versos
Que bebem no seio da quimera

Em seu teor fino e sagrado
Vertendo o sangue fresco do passado
Fímbricas da dor em mim tão reluzente

Capataz desta ilusão ingrata
Refletindo a lua em teu porão de prata
Causa essa dor em meu ser ainda!

Nesta sorte vil que atroz me mata
Reluzente segue - majestosa, Infinda!

Erilva Leite

Erilva Leite, professora, poeta, membro da Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do RN - SPVA/RN

ACEITAÇÃO

Eu aceito meus cinquenta anos
no auge dos mantras rebeldes
da minha juventude.

Eu aceito meu rosto em desalinho,
Os olhos secos após os tempos de lágrimas...

Eu receberei nada menos
que a pausa hormonal da idade,
para eleger-me eternamente fértil.

Fértil de luas,

de sóis,

de ventos, de intuições...

E me revelo repleta de cabelos brancos,
tingidos e falsos.

Eu me adoro imensamente mulher,
sem sobressaltos de incertezas.

Me respeito dona de todos os meus erros,
grávida de amor,
de sonho, de alegria.

Eu me revelo eterna,
para envelhecer
nos braços líricos
de toda poesia!

Eurídice Hespanhol.

Canção de amor para um eterno namorado

Quero estar contigo,
hoje e sempre,
varar a madrugada,
enamorar a lua.

Ser teu porto,
mar e amada,
companheira inteira,
amante tua.

Dividir contigo o sonho
e a caminhada,
a treva e a luz de cada dia.

Quero estar contigo
nos sussurros da tristeza
e cantar numa só voz
o som das alegrias.

Quero então unir
tua existência à minha,
doar ao mundo
um sentimento antigo:
amar a dois e querer ser tua,
enquanto estiveres amor,
sempre comigo!

Eurídice Hespanhol

Quarto crescente

Um sax, a Lua...

E um gato miando

No meu telhado

Gilvânia Machado

Gilvania Machado é graduada em Letras e atualmente faz mestrado em Literatura – UFRN. Membro da União Brasileira de Escritores do Rio Grande do Norte-UBE-RN. Participou de várias antologias literárias, tem poemas publicados em vários jornais e revistas. E em 2014, lançou um livro de poetria Rendas & Fendas, na Bienal do Livro em São Paulo.

Velha fotografia

Na foto amarelada,
Estação esmaecida,
Minha infância dourada.

Gilvânia Machado

Cose che abbiamo in comune com Zygmunt Bauman

Vivemos uma “modernidade líquida” diz Zygmunt Bauman.

A relação trabalho-empregador- mais valia, se transformou numa sociedade de consumo.

Somos obrigados a aceitar a Lei do Mercado, que existe para além de nossas forças.

O passado pesa.

Existem duas premissas para a felicidade: Segurança e Liberdade

Somos livres? E daí?

Com que critérios e valores temos essa liberdade? Partindo do nada igual a solidão

Romper relação é difícil.

A coisa mais difícil é desconectar

No mundo moderno desconectamos facilmente. Nas redes sociais, nos tantos amigos que pensamos ter, etc.

João da Mata (Damata)

Libertação

libertar palavra,
como soltar a fera,
o cão danado
desmedir o verso
como descartar o peso
não mais mordanças
ou ranger de dentes
só a voz, a chave para o salto,
o voo da ave fugidia
e ao fim das formas,
do horror do claustro,
ousa, ousa, minha poesia:
o medo é uma prisão
e eu acabo de sair dela

(Jorge Ventura)

Jorge Ventura é Diretor de Comunicação Social da APPERJ (Associação Profissional de Poetas no Rio de Janeiro), Membro da SBPA (Sociedade Brasileira dos Poetas Aldravianistas), da IWA (Associação Internacional de Escritores e Artistas), da AVPLP (Academia Virtual dos Poetas da Língua Portuguesa) e Membro Correspondente da ALACIB (Academia de Letras, Artes e Ciências do Brasil). Autor de quatro livros: Turbilhão de Símbolos, Surreal Semelhante, Sock!Pow!Crash! – 40 anos da série Batman da TV e Faca de Ponta, Fogo de Palha. Sua obra está presente também em diversas antologias nacionais e estrangeiras. Possui diversos prêmios como poeta e intérprete.

Interiores

família em casa

papai assiste ao jogo

mamãe passa perfume

titia faz fofoca

vovó refaz o bolo

a irmã está de fogo

o papagaio fala

enquanto este menino

cresce mudo e só

no sofá da sala

(acontece com todo mundo)

(Jorge Ventura)

“Cazuza e Cristo”

Eu ouço Cazuza,

E leio Jesus...

Os dois, os mesmos destinos:

Morreram na cruz.

Cazuza, coitado,

Foi crucificado

Pelo seu próprio pecado

E morreu na ilusão;

Na ilusão de um dia,

Ver no mundo alegria;

Mais amor e compreensão.

Enquanto Jesus Cristo,

Como já era previsto;

Foi pelos homens crucificado,

Para tirar deles o pecado;

A iniquidade e a maldição.

O que Ele queria era um mundo,

Sem guerras, sem nada de errado;

Como Ele mesmo havia pregado,

Um mundo de paz, amor e união.

Cazuza sempre fora um poeta,

Mas também era um cantor;

Que de forma exagerada,

Extravagante e indiscreta;

Exaltava sempre o Amor.

Jesus sempre foi um profeta,

Cantor... Poeta... Foi Tudo!

Foi Nada, o Normal, o absurdo;

Foi adulto... Foi menino,

Que nas suas andanças de peregrino,

Com paciência e muito ardor;

Palavras, gestos simples; porém divinos,
Exaltava sempre de Deus o amor.

Por isso, quando me recordo do Cazuzá;
Lembro-me também de Jesus Cristo,
Pois, este mesmo Jesus Cristo;
Já há muito tempo havia previsto,
Aquilo que com Cazuzá aconteceu.
O problema foi que nem Cazuzá;
Nem esta Humanidade confusa,
A este Cristo não compreendeu.

José Carlos (ZeCarlinho)

gêneros

tem

dias

que

sou

pura

aldravia

noutros

apenas

poetrix

nas folhas do outono

me lanço, sigo e avanço

haicai de abandono

vem nessa suave manhã

depois de sereno findo

leve trincar de romã

flor de trova se abrindo

cadê o soneto

que tava aqui?

poeta comeu.

josedecastro

José de Castro, jornalista, escritor, poeta. Membro da Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte – SPVA/RN e da União Brasileira de Escritores – UBE/RN. Autor de livros infantis (A marreca de Rebeca, O mundo em minhas mãos, Poemares, Poetrix, Dicionário Engraçado e A cozinha da Maria Farinha). Contato: josedecastro9@gmail.com

multiplicação

por que
te espantas
se sou uma
e me faço tantas
multiplico-me
e já perdi
as contas
que nem sei
mais quantas
um dia serei
só lhe digo
que não
adianta
me acender
velas
que não
sou santa
o que me
encanta
é a magia
de ser uma
de ser milhares
e ser tantas

josedecastro

DESEJOS DIVINOS

Olhares devorando a sua ímpia carne
Palavras ensandecidas de louvor
Relação lasciva entre vassalo e suserano
Um alvíssimo sorriso de esplendor!

Mesuras, honras e elogios mil
Vindos até mesmo de nobres senhores
Beijos voluptuosos pelo corpo
Osculados por esquizofrênicos seguidores!

Ter controle sobre uma horda
De religiosos paradoxalmente ateus
Este é o maior dos insanos desejos
Oriundos da mente de um falso deus!

Roberto Noir

Ctrl+C, Ctrl+V

Síndrome de Asperger

mas não compreendem
o calor, o olhar, o sonho
a verdade, a certeza,
o tudo e o nada.
Sabe-se da razão
como se deslocam no espaço
personagens reais, na ficção!

Secretas portas
embaralhadas
sábias palavras
ditas no silêncio
não são amor;
são faces sobrepostas na dor.

Samuel de Souza Matos

MEU ERRO

Descobriram a cura da Aids.
Tantas festas, risos de alegria, emoções transbordantes...
O semáforo dispensa o vermelho, acolhe o carnaval
As ruas do medo se apagam: é Natal!

Finalmente o sonho é real.
A lua para sempre será cheia...
Temos mais alguma tristeza?
Um sorriso é o amor vitorioso,
Uma aurora é a porta da salvação?

Gritos ecoam, o relógio continua
com seu destino imutável.

Vidros estilhaçados, corpo sedento de águas sempre entregues...

O destino é o relógio.

Samuel de Souza Matos

Quijote

sancho quijote
panza la mancha
paso al trote
galope alcanza
dulcinea

Eterno, aún, el viaje del pensamiento
en el momento que la memoria
callejera los carriles
de esas sendas de hispania

caballescía, aún, la energía pordiosera
romántica en que la aventura traicionera
manganilla las mantillas
de esas sendas de hispania.

audaz, aún, el espadín de voluntades
dualidades en que luna y sol
van retando a retadores hijos
de esas sendas de hispania

espada, aún, lanza y la darga
en los flancos en que marcas
hay de armas y armazones
de esas sendas de hispania.

historia, aún, sin fin lúdico
translúcido en que imágenes
reclusas son musas
de esas sendas de hispania

amigo, aún, sancho panza
fiel sombra en que descansa
embustero escudero
de esas sendas de hispania

del tobozo, aún, dulcinea suspira
transpira acción en que un triste hidalgo
figura es quien fulgura
de esas sendas de hispania

rocinante, aún, resolla un quijote
un trote en que se asoma la fama
afable e imparabile
de esas sendas de hispania

sancho quijote panza la mancha
paso al trote galope alcanza
a panza quijote sancho la mancha
galope paso al trote alcanza
a sancho panza don quijote de la mancha

*Traducción española de
Helena Ferreira (PEN Clube do Brasil)*

Quixote

sancho quixote
pança la mancha
passo ao trote
galope alcança
dulcineia

Eterna, ainda, a viagem do pensamento
no momento em que a memória
andarilha as trilhas
destas sendas de hispânia

cavalheiresca, ainda, a energia sem eira nem beira
romântica em que a aventura traiçoeira
armadilha as mantilhas
destas sendas de hispânia

audacioso, ainda, o espadim das vontades
dualidades em que lua e sol
desafiam os desafetos filhos
destas sendas de hispânia

espada, ainda, lança e adarga
nas ilhargas em que marcas
há de armas e armaduras
destas sendas de hispânia

história, ainda, sem fim lúdico
translúcido em que imagens
reclusas são musas
destas sendas de hispânia

amigo, ainda, sancho pança
fiel sombra em que descansa
o matreiro escudeiro
destas sendas de hispânia

del toboso, ainda, dulcineia suspira
transpira ação em que um triste fidalgo
figura é que fulgura
destas sendas de hispânia

rocinante, ainda, resfolega um quixote
um trote em que ressurge a fama
afável e incontrolável
destas sendas de hispânia

sancho quixote pança la mancha
passo ao trote galope alcança
pança quixote sancho la mancha
galope passo ao trote alcança
sancho pança dom quixote de la mancha

Sérgio Gerônimo, in PANínsula – poesia, Oficina Editores/RJ, 2ª edição, 2006.

Do livro PANínsula (Oficina Editores, Rio/RJ, 2ª edição - 2006) poema bilingue (port/esp), em tradução da professora Helena Ferreira (PEN Clube do Brasil).

DESENCANTO

*“Entre pedras e solo árido
a flor luta pra sobreviver...”*

Enquanto cantas
e pelas ruas encantas,
sigo a correnteza
desse rio promessa de (in) certeza.

Enquanto refugias em si,
silenciosamente abri
a alma expondo-a nua
aos olhos da lua.

Enquanto procuras as verdades
em bocas loucas que soam maldades,
não busco texto,
nem palavra sem contexto.

Enquanto escutas vãs cantigas
de tristes atrizes antigas,
o dia findou o tempo passou
a noite se fez e nosso encanto cessou.

Andrade Jorge

A Redenção

23 Horas

Um leque que sobra no ar
o brilho se extravasa
o riso quebra a taça
o salto eleva a dose.

Mais um copo, pediu ao garçom.
Tomou o primeiro gole,
esquentou o olho
e olhou o outro.

Copo na mão, andando lento
(sexy, íntimo e soberbo),
sentou-se à mesa
e o abraçou, com desejo.

Rendeu-se ao som.
Saíram para fora.
Entrou no carro.
Só o vestido vermelho gritava.

Já dentro do quarto,
jogou-se na cama,
um por cima outro por baixo,
roupas no chão, junto aos sapatos.

Dançaram todas as danças,
gozaram com vontade.
abriram o vinho
e derramaram nas taças, brindaram.

Caíram na cama e ainda transaram,
“A hora chegou tão cedo”,
Comentou ele, beijando-a: passiva.
Não fizeram amor, mas sim arte.

3 Horas

Levantou-se,
foi à janela,
frente para parque.
Sabia que havia passado do tempo,
teria que ir.
No entanto, aquela hora era pesada.
Lembrava: noutros instantes
não foi branco, foi sangue.
Falou: hoje ri tanto.
Perguntou-se (baixinho):
Por que o mundo é assim?
Ele respondeu:
o quê?
Ela disse:
nada. Vou saindo.
Se despediram com um beijo.
Ele se deitou, mas antes, lhe entregou um dinheiro.
Ela recebeu (nem contou) e saiu.
Não olhou para trás.

3 Horas e 30 Minutos

Ela ainda estava nas ruas,
a luz amarela guiava seu passo.
Indagava a existência de deus, ou
se ele apenas a abandonara.

E se deus fosse mulher?
Se perguntava.
A resposta doeu:
daria no mesmo,
todos eram iguais, apesar de diferentes.

Ela iria vagar pelas ruas frias,
pelas praças (entre drogados e putas e putas),
iria trafegar a pé por viadutos,
ser violentada a cada esquina,
se deitar com certos homens
ou clientes de longa data.
Pelas vielas e bares andaria, era seu trabalho,
sempre em busca de campo de atuação.
Pensou: até quando?
O frio contagiou seus pelos loiros
e sua pele morena.

Aproximou-se de uma casa,
a porta se abriu, era um bar,
uma casa sem pudores.
Sentou-se a mesa,
destilou risos e conversa.
Bebeu conhaque.
Até sorriu calada,
lá demorou pouco,
refletiu um instante:
já não era sábado.

5 Horas

A porta abriu.
O sol ainda não havia chegado,
mas mandou um pouco de luz.

Saía pela tangente.
Saiu pela rua famosa,
viu os boêmios saírem.
Garis trabalhavam:
se dirigiu ao parque,
o dia seria gélido e chuvoso.

Então, vestiu seu casaco.

Entrou pelo caminho das árvores,
sentou no banco.
Passou a observar ao seu redor:
pássaros; lagos; velhinhos a caminhar.

Concluía que o mundo era belo,
mas ela não.

5 Horas e 32 Minutos

“Preciso ir?”
Ela se perguntou.
Chorou um pouco,
Lembrava cenas

que as palavras fugiam da folha
para que não se interpretassem tais dores.

Tormenta.

“O que era aquilo?”

Perguntavam-se os passantes.

“Que fizera os monstros àquela voz que dói?”

Questionavam-se as árvores, os pássaros, as pedras...

Mais chorava... calada,

curvada sobre joelhos...

Até que: a primeira gota de chuva tocou seu rosto

salgado de histórias

Levantou-se e caminhou...

6 Horas e 40 Minutos

Subiu no ônibus.

Da cidade histórica

para mesma cidade,

porém, a devassa.

Pelo corredor, os olhos miravam sua passagem,

pareciam balas em direção ao corpo.

O corpo marginal, não qualquer outro,

mas sim o marginal, o periférico, perecível.

Mais que um alvo, sim, pois um alvo é um objeto,

Ela era um sujeito, e, por tal, era mais!

Estava entre o ser e o existir!

Ela era o nojo, o sangue, e por sangrar não era alvo,

mas sim, o corpo a ser abatido pelo sangue que carregava,

pela moral que não conciliava o que se via ao que se era.

6 Horas e 42 Minutos

Sentou no banco vazio.

Do lado da janela.

Sentou como quem senta

no banco dos réus.

8 Horas e 6 Minutos

Desceu do ônibus

Dirigiu-se ao prédio

no subúrbio da cidade.

Tudo era velho e a rua cheirava mal.

Os olhos lhe seguiram,

passava por galpões com paredes pixadas,

as pixações também olhavam.

Chegou à escada,

subiu degrau por degrau.

Antes de chegar ao terceiro piso

os sapatos inverteram seu papel,

foram parar nas mãos.

Abriu a porta,

concluiu:

tudo estava em seu lugar.

Leu o apartamento:
sofá vermelho, criado mudo,
abajur rosa choque.
Na estante de bangu:
Seu aparelho de som,
TV 14 polegadas, porta-retrato (vários),
Livros (Caio Abreu, Villém Flusser, Adélia Prado,
Clarice Lispector, Hilda Hilst, entre outros),
não diminuía as quantidades de CDs
(Elba Ramalho, Chico Buarque, Elton John e a Madona).

Nas paredes: quadros (sem tanto valor) e retratos:
seus amigos, ex-amigos, e ídolos,
E Foucault, um retrato de Foucault.

O piso de taco à levou à geladeira,
antiga, mas em bom funcionamento,
lá tinha um bilhete “Te amo Gisele, beijo, de Ci”.

Ela leu o bilhete e sorriu.
Abriu a geladeira e bebeu sua água.

Reparou que tudo estava em ordem,
inclusive a pia, livre de sujeiras e de pratos sujos.

Com o copo na mão
percorreu o mesmo caminho,
alterando-o quando chegou a janela de vidro,
reparou que o céu estava nublado e a rua também.

Seguiu para o quarto.
O sistema era o mesmo,
com uma diferença,
reparou que a cobertura
estava dobrada erroneamente,
como não costuma deixar.

Ela foi lá, corrigiu.
Seguiu para o único banheiro da casa,
lá se despiu
Primeiro o vestido, tirou a maquiagem
pesada e borrada.

Desmaquiada, tirou a roupa.
Calcinha e sutiã, todos os aparatos,
se banhou,
A água caía sobre seu corpo,
levava tudo ao ralo,
exceto as marcas roxas
e as cicatrizes da alma.

9 Horas e 12 Minutos

Saiu do banho,
o peso das pestanas
anunciava a queda na cama.
Vestiu seu chorte,
camisa por cima do resto do corpo
(nela a foto de Frida Kahlo).

Nem baixou a persiana,
não necessitava,
caiu na cama.
A chuva também caía.

Ela sonhava...
E se alguém estivesse ali,
Esse alguém a veria sorrir.

16 Horas e 25 Minutos

Acordou.
Foi à cozinha - meio tonta, ainda com sono.
Preparou um sanduiche,
presunto, creme, queijo e pão.

Reparou no silêncio,
Pensou: estranho.
Foi ao som, sintonizou a rádio,
era uma emissora que só tocava jazz (latin jazz).
Voltou ao preparo de sua refeição.
Pegou seu sanduiche da tabua ao prato,
mais seu suco,
sentou à mesa.

Comeu seriamente, parecia lembrar-se de funções.

Pós-refeição:
Lavou a louça,
correu ao sofá,
deitou um pouco.

17 Horas e 40 Minutos

Caminhou do sofá à janela,
e disse baixinho: é, ainda vai chover.
Virou de costa para janela e releu o ambiente.

Lembrou de atividades a serem realizadas.

Foi para o quarto,
fitou a escrivaninha,
puxou um caderno, livros e papéis,
sentou na cadeira.
Estudou como quem dá atenção ao trabalho.
Ela, ali, era uma escrava do trabalho,
mas não da sobrevivência.

18 Horas e 6 Minutos

As marcas em seu rosto
Demarcavam sua aflição
Conceitos, mais conceitos,
sem chave, sem solução.

Percebendo sua impotência
Frente a dúvidas emergidas,
levantou-se, o sol começava a se pôr,
foi à cozinha
e ao som dos engenheiros
preparou o café.

“Era claro Perfeição que a pedra destruiu“
dizia Humberto.
Ela ouvia...
Quando pairou em si.
Quando percebeu que o café subia.
“Ah que cheiro”, ela pensava.

Pôs o café na térmica e um pouco na caneca.
Caminhava em direção ao quarto,
quando se dirigiu a janela e a abriu.

Era necessário para si
sentir o frio que circulava sua casa.
Saiu da janela
pôs o casaco
e voltou a sua mesa, no seu quarto.

22 horas

A noite havia chegado.
Fechou os livros.
Se esticou:
as pernas foram mais fundo na escrivaninha,
o resto do corpo pendeu sobre a cadeira, que inclinou um pouco.
Os braços ao ar, parecia que gritavam a liberdade de quem,
depois de longo estudo,
suspende as atividades do óficio.

22 horas e 6 minutos

Levantou-se, acendeu as luzes do apartamento,
foi a geladeira,
retirou metade da lasanha,
colocou no forno e acendeu o fogo.
Enquanto o calor subia,
preparou a mesa como quem espera o marido,
mas apenas colocou um prato e um copo.
Colocou na mesa metade do guaraná,
logo depois, puxou a lasanha.
Pensou: falta som.
Colocou o mesmo cd dos engenheiros...
e ouviu:
“volta pra casa...”.

Ficou surpresa, parecia que o destino
havia lhe pregado mais uma peça.

Em seguida,
lavou a louça,
lembrando da usina,
daquela noite:
ela e ele.
De frente para o lago,
depois o bar romântico,
depois a noite na cama.
O sexo.
A ausência de pagamento.
Desta vez não derramou lágrimas.
Sorriu um pouco e foi dormir.

Já já seria segunda,
disse para si.
Mais uma vez, sussurrando:
já já é segunda.
Foi quando dormiu.

4 horas e 30 minutos

Levantou-se.
Já era hora.
Banhou-se.
Abriu seu guarda-roupa.

Sofreu, como sofre toda segunda,
mais do que sofre nas terças, ou quarta,
ou quinta, sofria mais e mais,
porque naquele dia e hora
se matava um pouco.

Cumpriu à risca o ritual de se mutilar
todas as segundas do mês.
Peregrinar até as sextas,
quando então se vendia.

Quando nas segundas,
se escravizava.
Se vendia para viver
travestida,
e se travestia para sobreviver.
Nas sextas,
se vestia para trabalhar.

4 horas e 45 minutos

Desceu as escadas:
sem salto, sem vestido.
Travestida: bolsa de couro marro:
só assim era enxergada, não apenas percebida.
Humanizada.
“quanta ironia”
gritava de dentro sua voz, mas o som não saía.

Ouvindo o bom dia
de todos que seguiam.

6 horas

-- Bom dia! Carlos!
Falou sorrindo (ironicamente) o porteiro.
-- Bom dia!
Ela respondeu sem ri.

Subiu ao décimo andar.

6 horas e 6 minutos

-- Bom dia D. Rose.
Disse ela abrindo a porta,
em seguida fechando-a, nem reparou no ambiente.
Mas o ambiente estava lá!
Uma senhora de uns sessenta anos
deitada no sofá.
O computador na mesa do escritório próximo da janela,
cercado de textos e livros.

-- Guria, iniciei o projeto
quero que tu dê continuidade.
Comece de onde parei. Estou me sentindo fraca. Vou sentar e ditar.

Pós dizer isso, calou.

Então, ela sentou à mesa.
Porém antes, foi à cozinha buscar um café.
Sorriu e sentou-se.
Começou a escrever.

Talvez só aquela monotonia
fosse capaz de fazê-la bem.
Ali não se enxergava,
não ligavam para seu rosto ou quadril.
Também não era humana,
mas ali ninguém era.

Assim espiando D. Rose,
que deitada no sofá,
ditava os conceitos
necessários para construção do
seu caderno filosófico.

12 horas e 30 minutos

Sentou à mesa, ao lado
de sua professora e da empregada,
almoçaram e conversaram sobre política,
logo em seguida filosofia.
Mais ouviu do que falou.

Refletia em seu silêncio,
quão sabia era sua D. Rose.

14 horas

Após arrumar a mesa,
desceu até a portaria pelo elevador.
Antes de subir na máquina,
observou pela janela do hall
o montante de prédios que havia ao seu redor
(viadutos e largos),

Pensou, "Lindo! Mas sem graça, sem sal".

Subiu no elevador e desceu.

-- Já vai Carlos? (disse o porteiro)
-- Sim. (respondeu seca)

14 horas e 11 minutos

Na calçada do prédio
percebeu que sua bolsa estava aberta.
Encostou no batente do edifício,
Antes de fechar a bolsa, pegou o cartão de vale transporte
e um livro.

Subiu no ônibus e seguiu.
Sentou na cadeira próximo a janela, estava triste.
Enquanto o ônibus andava,
percebia nas calçadas assaltos, pessoas, pixações.

Tentou ler o livro,
mas não conseguia.

Necessitava ver o mundo.
Reparou que os olhos não a olhavam.

Mas ela achava estranho.
Mesmo sem está na mira,
se sentia seguida.

Só que por si mesma.

Oprimida pelo todo.
Agonizava em si, pois não se aceitava.

Ela concluía que era seguida por si própria.
Não entendia como, mas sentia.
Sentia que ao passar, por qualquer lugar,
estava com ela mesma atrás de si,
quando chegava próximo a vitrines e espelhos
enxergava a si, mas sabia que não era quem estava ali.

Sabia que lutava por ser.
E quando não era,
era ela mesma que a mirava com seu próprio olhar.
Ela mesma buscava, por ela.
Ela era recriminada e libertada pela fiel contradição...

Ela ainda pensava:
“minha dor é mais do que carnavalesca,
minha dor é de calar quando tenho algo a dizer“

Sabia que se tirasse a fantasia viveria para morrer,
ou para inexistir, ou ainda, por des-existir.

Das suas amigas sem véu, uma amarga no fundo do porto,
outras na prisão, outras vagam vagam pela ruas
dias e noites vestidas de si,
travestidas de nojo.

15 horas e 52 minutos

Desceu...
Seguiu pela esquerda.
Atravessou a faixa de pedestres,
seguiu pela borda do parque,
e, logo, entrou na universidade.

Seguiu para cantina,
comprou um café.
Seguiu até as mesas.

Puxou um texto da bolsa e leu.

Leu concentrada e vez ou outra,
parava para beber o café e observar as pessoas
que transitavam pelo largo das faculdades.

Observava os prédios históricos,
as pessoas que passavam,
meninas que lhe lançavam olhares profundos
e
homossexuais belos, que a adoravam...

sonhavam, ambos, com as dimensões de seu corpo.

Voltava a ler seu texto.
Pensava apenas no texto.
Percebia que o mundo se abria,
independente da genitália,
conforme o artigo ia chegando ao fim.

17 horas

Levantou-se,
arrumou seus papeis na bolsa.
E se foi, rumo a sala de aula.

O clima já estava frio,
já vestia seu casaco,
já estava adaptada ao seu clima,
frio fora e dentro,
quando entrou na sala de aula.

Meio que atrasada.

-- Boa tarde Sr. Carlos! Atrasado!

Ela se sentou.

20 horas

Subiu no ônibus,
seguiu até o suburbio onde morava.
Lá, ainda no ônibus, voltou a trabalhar
na correção de alguns dos seus escritos.

Ela sempre foi boa em corrigir.
Paradoxo destino.

23 horas e 52 minutos

Deitada em sua cama,
conseguiu entender a si.
Os sonhos eram a verdade.
Buscava sua realidade.

4 horas

O novo dia chegou
como chegam quase todos os dias,
com gosto de novo.
Quase todos os dias do mês

Como para todas as pessoas,
travestidas ou não.
Mesmo aquelas que negam
a regra ou a difundem, ainda que discordem.

O novo dia de tantos outros novos dias,
chega para ela
como que diferente.

Seu corpo buscava refúgio no tempo
dos dias em que acordava sem choque.
Não negava a si, apenas conseguia conter-se
como que depois da primeira chicotada
ao lombo.

Sofria,
mas refugiava-se na monotonia do tempo,
do tempo que passava.
Percorria esse caminho sem surpresas até as
sextas,
pois as sextas
a libertavam do mal,
para dar a si mesma, embora que sem longo prazer,
a sensação de ser quem era,
naquelas sextas não era feliz,
mas era ela, isso era suficiente para admirar as sextas,
o dom de libertar-se um pouco,
ser um pouco do que vive em confinamento,
ainda que enfrentando outros dilemas morais.

As segundas se chocavam com o seu agrilhoamento,
nas sextas rompia as correntes,
não sabia se sorria,
apenas naquele momento queria viver,
ainda que não durasse,
ainda que fosse um dia depois do outro,
a sensação de não está completa.

Antes de chegar as sextas ou de cair nas segundas,
refugiava-se no tempo dos dias comuns,
por isso aquele novo dia,
era o mesmo, só que aconchegava, invés de chocar.
Permanecia dolorida, mas acostumou-se naquele seguir,
até o ultimo dia da semana útil. Até...

Quando...

ela,
poderia afirmar-se,
ainda que não quisessem;
ainda que à xingassem.

Enquanto não,
quando não ali (nas sextas),
os novos dias (exceto as segundas)
eram o seu refúgio,
entre em papeis, dias, sons.

Era seus recanto, reparar o clima,
Perceber o quanto deus está triste
ou não.

Ao se perceber ali,
por estar sofrendo,
mas lutando,
para como quem espera a sexta
esperar a transformação do pensar,
a chegada da liberdade
idealizada e suada,
mas conquistada.
E por isso vivia,
vivia por lutar
por uma utopia que girava à cada hora.
Sua guerra contra o tempo
era para que não matassem o que lhe sobrava de livre:
o pensamento, o sonho e a vontade de ser feliz.

Leonardo Bezerra de Souza



Crônicas

Da Masturbação

João da Mata Costa

“Cheguei a pensar que a masturbação fosse o único grande hábito, a necessidade primitiva.”
Sigmund Freud

Durante muito tempo a masturbação foi considerada um ato transgressor. A causa de muitas loucuras e responsável por muitos males que atacam o homem e a mulher que com seu “gaude mihi” reclamava um prazer negado e era considerado o desprezo do homem. O grande demiurgo da história de um sexo maldito foi o médico Samuel Auguste David André Tissot. Os livros de Tissot (1760 – 1824) sobre os segredos de Onã eram lidos como uma bíblia e despertavam os velhos demônios inibidores de uma sexualidade livre e sem culpa. Tissot escreveu “Avis au peuple sur la” (Conselhos ao povo sobre a saúde) e sua continuação Essai sur lês maladies des gens du monde (Ensaio sobre as doenças das pessoas comuns), além de “De la santé des gens de lettres” (Da saúde dos homens de letras). Sua autoridade não se restringia à população em geral com também aos literatos da estatura de um Rousseau e Voltaire.

A crença de que o homem perdia o espírito vital quando desperdiçava o sêmen remonta ao médico Galeno (~129- 200) nos primórdios da era cristã/ castradora. O espermatozóide descoberto pelo microscopista holandês Leeuwenhoek (1632-1723) era para gerar a vida, A masturbação era considerado algo anti-natural, matava o amor e podia levar ao extermínio da humanidade.

E Tissot pintava um quadro horripilante desse prazer que vem da imaginação, Que enfraquece todas as faculdades da alma. Provoca até mesmo a morte.

O onanismo (siririca, punheta) era também associado às classes menos favorecidas. Mais praticada no sul que no norte (Fournier, 1893). Esse discurso castrador e moralizante prevaleceu até os nossos dias e foi um triunfo de um discurso burguês. Jean-Claude Guillebaud escreve o ótimo livro La Tyrannie du Plaisir. (Éditions Du Seuil 1998). A masturbação é muito grave porque ela é contra a natureza. Da natureza é o coito.

Para evitar que os homens tocassem seus genitais e praticasse a masturbação foram inventados inúmeros aparelhos anti-masturbatórios. Verdadeiros instrumentos de torturas As mulheres tríbades ou frictrices tinham nos seus clitóris uma fonte de prazer transgressora e não era raiva do amor nem do homem.

A masturbação é uma ótima forma de obter prazer. Sozinho ou a dois. Gostoso se masturbar mutuamente o homem e mulher. E pensar quanto esperma eu guardei para preservar a vida. E pensar no sentimento de culpa das vezes que gozei sozinho.

A humanidade e sua moral. A humanidade e seu discurso burguês fizeram muito mal ao homem que ficou louco tentando esconder o que é parte da vida. Da alegria.

Hoje está provado que masturbar-se faz bem para o corpo. Para a saúde. Para a vida.

A literatura é fértil na descrição de práticas masturbatórias e na prisão muitos escritores se acariciaram até a morte (Moravagine – Cendrars em o “Elogio da Masturbação” Philippe Brenot)

Rima impossível

*Acontece que muitos de nós não sabemos
escolher – nem ser escolhidos...*

J. G. Pascale

Era uma vez uma bela garota chamada Emma, que planejou muitos sonhos para realizar, especialmente os de amor. Como a maioria das jovens há pouco saídas da adolescência, que seguem os exemplos das avós e das mães, sonhava casar, ter filhos e ser feliz. A sua tinha tudo para ser uma das mais belas histórias de amor contemporâneas que deram certo – mesmo com as nuances de ilusão, seria contada em prosa e cantada em versos.

Não tenho como ocultar que sou homem atípico na minha forma de amar. Amo as mulheres do mesmo modo que elas – pelo menos as mais sensíveis – costumam amar os homens. Não me preocupo com as opiniões deles; se, eventualmente, discordam de mim, não importa. A maior parte dessa metade da Humanidade tem mesmo outra maneira de ser e de sentir.

Nunca tive a menor dificuldade para estar em sintonia com os sentimentos femininos. Eu sei como elas *sentem*. Sei como ficam quando se sentem felizes; infelizmente, também sei como se sentem quando estão infelizes. É claro, precisamos ter um coração dentro do peito. Em Roma, havia um dito pejorativo: “*Quem vult Iuppiter perdere dementat prius*”, que dizia: *Júpiter antes tira o juízo a quem quer destruir*. Costumavam aplicar essa máxima às pessoas sentimentais. Se amar for loucura... Na verdade, o amor não tem culpa dos nossos erros, a culpa é de quem não aprendeu a amar e se entrega a desatinos.

A vida nos faz assim: se tantas vezes fui feliz, em outras sofri demais; apesar de tudo, minha balança pende para o lado das alegrias. Por isso gosto de citar Paul G  raldy para as mulheres: “*Si tu m’aimais, et si je t’aimais, comme je t’aimerais!*” *

Acontece que muitos de nós não sabemos escolher – nem ser escolhidos... – e amargamos consequências irremediáveis, ao nos percebermos, tardiamente, a bordo de um *Titanic* conjugal que trombou com uma das mais frias e duras geleiras da vida. É a nau que vai de encontro ao *iceberg*, sempre por erro do (s) navegador (es); depois que começa a fazer água, não há mais jeito, é preciso salvar a integridade dos passageiros, que são os filhos.

Esta é a triste realidade de Emma Murphy, 26 anos, com dois filhos, residente em Dublin, Irlanda. Ela postou um vídeo no *Face Book* – no dia 6 de julho de 2015, às 9h17 – em que, com o olho esquerdo roxo, denuncia agressões praticadas pelo “amor de sua vida”.

– Pensei muito antes postar este vídeo. Isso é muito difícil para mim, mas devo fazer a coisa certa. Se você tem o mesmo problema, ou conhece alguém que está em situação semelhante, por favor, compartilhe o vídeo para que inspire outras mulheres em todo o mundo. Violência não é resposta! – Disse Emma entre lágrimas.

“Não sonhe sua vida, viva seus sonhos”, ela diz em uma das postagens. Não sei se o pensamento é dela, ou se citou sem dar o crédito da autoria; infelizmente, como muitas mulheres, pelo visto Emma não conseguiu viver seu sonho de amor.

– Não importa o quanto ele se considere forte e saudável... Quando ele agride uma mulher...

Ele é um fraco, muito fraco!!! Para não dizer que é covarde!!! – Disse Weston, um dos amigos virtuais de Emma.

No depoimento com 5min38 de duração – assistido, em três dias, mais de nove milhões de vezes –, Emma não informa em que pé está a relação. Caso continue com o marido, é quase certo que colecionará novos traumas, pois esse costuma ser um processo continuado. Mais do que as sequelas físicas, ela carregará as marcas psicológicas pelo resto da vida.

Amores que não dão certo são como versos malfeitos. A rigor, estes não deveriam ser considerados poesia, assim como aquelas relações não devem ser chamadas de amor – tanto num caso quanto no outro, apesar das canções vulgares, amor não rima com dor.

* Se você me amar, e se eu amar você, como a amarei!



Contos

A RUA ONDE TUDO PODIA ACONTECER

Kaká Barboza

Havia uma rua de seu nome verdadeiro, Rua Capitão de Infantaria Eng.º António Monserrate de Lencastre Sousa Pinto de Almeida, roteiro de um bairro novo, situado na periferia da cidade, mandado construir pelo Governador Brigadeiro Antão Silvano da Boaventura Marques Oliveira de Abreu, inaugurado por ocasião dos quinhentos anos do achamento da ilha. Assim nasceu a ruazinha mais curta do que o nome do laureado e seus feitos heróicos, que o povo cascou o nome de Rua Pandonga.

Nhô Pango marido de Nhâ Pandonga era antigo jardineiro do palácio do governador, cabendo-lhe, na distribuição das casinhas públicas feita na ocasião, a moradia posicionada à cabeça do passo principal, onde a placa foi colocada. As laterais de duas janelinhas davam para o descampado, onde mais casas podiam vir a ser construídas, restando um larguinho onde os meninos jogavam à bola. Com a reforma o jardineiro viu o salário reduzir-se bastante e, para ajudar a casa, a mulher arrumou um tabuleiro onde vendia fósforo, cigarros, dropes e ao lado numa tigela com pastéis de milho.

Com o tempo, não podendo ela continuar mais no ofício por causa da idade avançada, herdou-lhe a filha, Donguinha Preta. Ela, inovando, montou um caixote feito mesa, onde punha o negócio, ladeado por quatro banquinhos de madeira para os clientes. De pastéis, passou a fritar também miudezas de porco para atrair mais gente. Era sabido que grogue puxava pelo bafio e vice-versa. A moça tinha um espírito tolerante, modo que agradava aos que iam para ali divertir-se ao fim do dia.

Às dezoito horas abria-se a esquina e fechava-se não havendo clientela. Era assim todos os dias. Ali, todos tinham cenas para contar. Os que cedo se estontavam encostavam-se à parede a falar corrido, fazendo dali um autêntico palco da ficção popular, onde contava-se de tudo. Dizia-se de um fulano que tinha deixado o lugar, seguindo pronto de saúde em direcção á casa e, a meio caminho, começou a bracejar como se tivesse sido puxado por uma mão sem se ver de onde vinha o braço. De um outro que, após o último pingo de cana virado na garganta, começou a espernear e a espumar pela boca como se tivesse ingerido detergente. De um outro ainda que só o cheiro do copo fê-lo cair seco russo, nem água por cima o acordou. Amparou-lhe o hospital. Apesar de tudo isso, mais e mais clientes conviviam na esquina, onde o grogue era bem servido e a bafa baratíssima. Nhô Lixo, cliente assíduo, quando puxado nela, falava sempre duma coisa redonda cheia de luzes que baixava no largo, com gente em fato-macaco laranja, inspeccionando o local e de repente desaparecia. Até o velho Nhô Pango, pai da rapariga, contava ter visto homens fardados de branco, armados, vindos não se sabia de onde, marchando, seguindo no meio do breu e a desaparecer na rua detrás.

Enfim, muitas estórias davam conta de cenas incríveis inspiradas nesta rua onde tudo podia acontecer. O mais o curioso era saber que ninguém dava conta do paradeiro dos cães, também inquilinos da esquina, que latiam a noite inteira. Cães gordinhos, vivendo de restos no chão. Mas a vendeira sim. Silenciosa, dava conta de tudo. Ciente da renda do seu negócio, diariamente, mal o sol se punha arrumava a esquina para mais uma noitada naquela rua onde tudo podia acontecer.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Carlos Alberto Barbosa – Kaká Barboza – é natural da Ilha de S. Vicente mas viveu toda a sua infância e juventude em Santa Catarina – Vila de Assomada – região do coração de Santiago que influenciou e marcou a sua personalidade artística. É músico, intérprete e compositor de temas marcantes, muitos deles gravados nas rádios e em disco, tendo participado com temas e como intérprete no disco Trás di Son e prepara-se para gravar uma colecção de temas seus brevemente.

É poeta, músico e contista, com seis obras publicadas sendo três escritas em caboverdiano (Vinti Xintido Letrado na Kriolu, Son di ViraSon e Konfison na Finata - poesia) e três em português ChãoTerra Maiamo e Gaveta Branca – poesia e Cântico às Tradições – contos, tem pronto para publicação – Terra Dilecta Caminhos Cantantes, poesia – e – Descantes da Minha Ribeira – contos. Em preparação Claros de Alma & Solos e Andares Sonantes. Colaborou e tem vários artigos de opinião dispersos em revistas e jornais nacionais e jornais electrónicos. É cultor da literatura na língua caboverdiana.

Foi membro fundador do Movimento Pró – Cultura; membro fundador Associação dos Escritores Caboverdianos; participou na formação de várias organizações sociais e culturais do país nomeadamente Grupo Simentera. Foi galardoado com o Diploma – Recognition do Governo do Estado de Rhode Island and Providence Plantations – USA pelo contributo dado à cultura cabo-verdiana. Foi galardoado com a Medalha de Mérito por ocasião do 30º Aniversário da Independência Nacional por Sua Excelência o Primeiro-ministro de Cabo Verde – Dr. José Maria Neves e com a 1ª Classe da Medalha do Vulcão por Sua Excelência o Presidente da República de Cabo Verde – Comandante Pedro Verona Rodrigues Pires.

Foi sócio fundador e membro do Conselho de Administração da Sociedade de Autores Cabo-verdianos, foi Deputado da Nação da VI Legislatura à VII legislatura, onde discursou unicamente em língua caboverdiana. É autodidacta.

SEM TÍTULO

Marcio Carvalho da Silva

Em algum lugar alguém disse que tudo mudaria com o circo. Ele escreveu na parede. Um dia como outro qualquer apenas o silêncio vazio das horas estagnadas. Estava em casa sozinho compartilhando a fobia de abrir os olhos e se deparar com o momento fugidio do presente. Na TV Norma Bengell e Odete Lara. Filme interessante. Notou pêlos grossos nascerem no corpo. Foi até o banheiro. Aparelho de barbear. Dentes pontiagudos. O telefone não tocava. Abriu a porta do apartamento apenas avistou algumas sombras disformes que cruzavam a porta. Seriam? Antes de formular a imagem psíquica de algum vizinho lembrou que nunca havia os visto. Foi comer. Os pratos estavam todos sujos lembrou-se que não havia nada para comer não importava ele não estava com fome mesmo. Pesava cinquenta quilos. A última vez que viveu alguns instantes foi no dia que ele não mais lembrava. Na TV o circo. Leões mágicos trapezistas. A palavra circo lhe dizia algo. Estático percorreu as infindáveis paredes do apartamento de quarenta metros quadrados. Percorreu por vários dias. Revirou o avesso do avesso. A busca o estava deixando ensandecido. O porão imundo que guardava as perspectivas acabava de ser arrombado. Apenas o limbo. Parou. O apartamento conspirava contra ele. Tudo parado ele sufocado. O oxigênio estava ficando rarefeito. Náusea dor de cabeça sangue escorrendo. Eu sei que deve estar em algum lugar. Entretanto formular conjecturas não era a sua especialidade. Para complicar mais ainda um denso nevoeiro se alastrava por entre as parcas arestas do local. Observando que tudo estava tomado pela brancura entrou em pânico. Tateou até encontrar a parede.

Estava escrito. No circo. Saiu de casa. Lance de escadas. Rua. Metrô. O circo. Percorreu lona por lona. Jaulas. O circo estava lotado era a noite de estreia. A palavra circo lhe dizia algo alguém disse que tudo mudaria com o circo. A fobia estava deixando mais atormentado ainda. Sensação esquizofrênica. Olhares que não o enxergavam percorriam e consumiam a sua vida visceralmente. Deixou o circo. Metrô. Rua. Lance de escadas. A nevoa já havia dissipado. Foi até a cozinha. Sabão escova balde água. Lavou a parede. Enxugou o chão. No banheiro ligou o barbeador elétrico desbastando os espessos pêlos. Foi até a cozinha e apanhou o alicate arrancando as pontiagudas pressas. Ligou a TV. O momento fugidio do presente. No minúsculo apartamento metaforizado pela perspectiva avessa do artista que habita o palco do solilóquio apenas as horas estagnadas pelo vazio do silêncio. Apenas um dia como outro qualquer.

Sobre o autor

Graduado em Letras Português, Especialista em Literatura, Cultura e Semiótica, pela Universidade Tiradentes, mestrando em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Atua profissionalmente como revisor de texto na Universidade Tiradentes e professor tutor do curso de licenciatura em Letras – Português a distância na Universidade Federal de Sergipe. Sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. E-mail para contato: mcletras@gmail.com.

Seu Leal era funcionário público, atividade que exercia com pompa, mas sem qualquer entusiasmo. A única coisa de que gostava – e isso, sim, lhe conferia importância – era o carimbo que depositava em alguns documentos oficiais. Como num ritual, pressionava a almofada de um lado, do outro, e pronto! Carimbava, com solene agressividade, os papéis, de resto já rendidos ao seu crivo. Entretanto, até esse prazer lhe fora tirado, com o advento do carimbo automático.

Paralela à sua atividade funcional, havia a paixão por jogos de azar. Apenas dos cavalos escapara, para alívio da esposa. Já as loterias, essas, eram visitadas quase que diariamente. Nada escapava de sua *fezinha*: Mega Sena, Loto, Loto Mania, raspadinhas de todos os tipos. Sua especialidade, contudo, era mesmo o Jogo do Bicho: conhecia todos os animais, em ordem, com as respectivas dezenas e grupos, além do simbolismo contido em cada um.

O desencanto com o trabalho era inversamente proporcional ao seu empenho como representante de sua seção junto aos bicheiros locais. Cedinho, perambulava pelas salas do setor, orientando quem eventualmente tivesse algum palpite.

– *Sonhou com a sogra? Joga na cobra! 33 na cabeça, tenho certeza!*

– *Ih, o seu João veio todo embecado hoje. Vai dar pavão.*

Quando a pessoa não entendia bem os trâmites do processo, ele explicava, pacientemente:

– *Se o sonho foi com bicho e não com um número, joga no grupo. Para garantir, cerca pelos sete lados. Aí, você ganha mesmo se não der na cabeça. O carro estava de ré? Joga o número da placa invertido.*

Outro ponto que ele fazia questão de frisar: o palpite só valia para o dono. E nisso ele era de uma ética ímpar. Jamais utilizava um palpite que não fosse seu.

Com o passar do tempo e com a automação das funções, seu Leal foi ficando mais e mais obsoleto. Sentia-se uma máquina de escrever em meio a computadores de última geração. Apenas uma coisa ninguém lhe tirava: o *know-how* do Bicho.

Passou a jogar pra valer. Duas vezes por dia. Buscava pistas e sinais nas situações mais corriqueiras, como o número da comanda do restaurante ou o preço do cafezinho. Precisava ganhar um prêmio milionário. Não aguentava mais o trabalho.

O chefe limitava-se a tolerá-lo. Afinal, era um senhor, o servidor mais antigo do setor. Era só uma questão de tempo até ele se aposentar.

Leal conferia mais uma vez o jogo. Nada. Ainda não fora dessa vez. A mulher via o companheiro definhando de tristeza.

– *Eu vou ganhar. Essa foi por pouco...*

– *Desiste disso, homem! Você tem um emprego seguro, onde ninguém te aporrinha. Se você somar tudo o que já gastou em jogo...*

– *Quem não joga não ganha! E eu vou ganhar!*

Os dias se passavam, e Leal auxiliou vários colegas, vendo-os ganharem prêmios. Ele mesmo conseguiu faturar um dinheirinho em alguns bolões, mas nada que lhe permitisse jogar tudo para o alto.

Faltavam mais ou menos seis meses para a aposentadoria quando ele morreu. Um mal súbito. Coroas de flores eram enviadas pelos colegas. A viúva, inconsolável, voltava para casa quando viu um dos bicheiros, aos gritos, entrando no cemitério com o número da sepultura num pedaço de papel amassado. Dera na cabeça.



Literatura de cordel

RESPEITO À DIVERSIDADE É A NOSSA OBRIGAÇÃO

Meu Deus de Imensa Bondade

Daime o saber pra falar,

Aqui, da **diversidade**,

No sentido de informar,

De acordo com meu conceito,

O que deverá ser feito

Para a mesma, respeitar.

Falar da **diversidade**

E do respeito devido

A ela, traz-me à lembrança

Um papo por mim ouvido

Que deixou-me arrepiado,

Porque fiquei revoltado

Com alguém no papo envolvido.

Falava de tolerância,

E isto me fez pensar:

"Tolerância? Mas, por quê?"

Não há o que tolerar!

*Pois que: à **alteridade**,*

Nós devemos, na verdade,

No mínimo, respeitar.

Num mundo globalizado,

Onde há padronização

Respeito à diversidade

É, em si, a afirmação

Daqueles que vão buscar

O direito de escapar

Da tal massificação

A diversidade em si

É uma realidade

Que sempre houve e haverá

No seio da humanidade.

Temos que ser conscientes,

Somos todos diferentes!

Esta é a grande verdade.

Valorize o “*diferente*”

Pois isso é reconhecer

De uma forma bela e plena

Sua alteridade, e ser

Conhecedor da existência,

No outro, da sua essência.

A si mesmo, no outro ver.

Mas, se alguém não me aceita

Com minha forma de ser

Deverei, eu, condenar

A sua forma de ver?

Me pergunto. E me respondo:

Se assim for estou pondo

O que aprendi a perder.

Valorizar o diverso

Não pode ser "fetichado".

Só há sentido se houver

Troca. For compartilhado

De forma que "os diferentes",

No ato, tornem-se entes

Tal e qual, de lado a lado.

Pois **diversidade, em si,**

Só tem sentido na troca.

Se não se deixa tocar

E nem no "outro", ela toca,

Não há compartilhamento,

É algo sem sentimento:

Cada qual na sua "loca".

O capital, habilmente,
Tudo em consumo transforma.
Inclusive o diferente.
Vendo-se que, desta forma,
O exótico, o intocado,
Em produto é transformado
Seguindo um padrão ou norma.

Na escola me ensinaram
Que "*somos, todos, iguais*".
As pessoas são diversas!
Isso não quer, ademais,
Dizer que não aceitemos
As diferenças. Devemos
Divergir dos ancestrais.

A formação do indivíduo
Depende da educação:
Do ensino/aprendizagem,
Da socialização,
Que é quando o cognitivo,
O físico, o afetivo
E sexo entra em ação.

Para se bem educar
Terá que haver muito amor!
Amor incondicional
Ao que se faz e ao que for.
E, de forma radical,
Um amor especial,
Amor unificador.

No que diz respeito à Escola,
Os rumos da educação
Terão que ser definidos
Por todos na mesma ação.
O processo educativo
Com fim participativo
Faz que haja comunhão.

E havendo comunhão
Há a possibilidade
De capacitar a todos
Envolvidos de verdade,
Para as participações
Na busca de soluções
Da escola, da cidade...

De uma forma democrática,
Todos terão, por direito,
De dar sua opinião,
De emitir seu conceito.
E pra que assim possa ser,
Será necessário haver
Às diferenças, respeito.

E pra que haja respeito
Real à diversidade,
Na escola, no trabalho,
Em qualquer localidade,
Dignidade e direito
Para todos, com efeito,
É necessário, em verdade.

Uma escola que respeita
A diferença, afinal,
É uma escola pluralista
Voltada pro social,
E cada um que a compõe
Opina: aceita ou se opõe,
De uma forma natural.

Pois a escola é composta
Por pessoas diferentes,
Com opiniões diversas,
Coisas diversas nas mentes.

Surgindo a necessidade
De que haja, na verdade,
Combinações permanentes.

Se nós não pudermos ter
Uma escola igualitária,
Que nossa escola não seja,
Porém, tão deficitária!
Reconheça as diferenças
Sociais, de raça, crenças...
Ou de qualquer outra área.

A imagem construída,
Geralmente, do irmão
Que porta deficiência,
Legítima a exclusão
Política e social,
Causando-lhe, como tal,
Verdadeira humilhação.

Pois, projetar sobre o outro
Uma imagem inferior
Pode levá-lo a pensar-se
Um ser sem qualquer valor.
E poder-se-ia, então,
Dizer-se disto, opressão,
Ato desrespeitador.

Da heterogeneidade

Já não se pode fugir!

Há o diferente em tudo
Não há o que discutir:
É a comportamental,
A étnica, a racial...

Nela temos que imergir.

No multiculturalismo
Há o que é: Conservador,
Liberal, corporativo,
O crítico... Onde o valor
De cada, é essencial
Para que haja, afinal,
Um bom denominador.

E o "tolerar" me enerva!
Pois eu penso que "aceitar"
De uma forma tolerante,
É, em si, discriminar.
Tenho que ser consciente
Que um **pensar "diferente"**
Só vem ao meu completar.

Por que um percentual,
Em si discriminador,
Marca como "incompetência"
Àquele trabalhador
Que tem a deficiência,
Porém tem a competência
De qualquer um no labor?

Há diferenças: de sexo,
De opção sexual,
De idade, de cultura
E de classe social.
Mas, para se viver bem,
A humanidade tem
Que respeitar no geral.

O desejo e os afetos
Fora da "normalidade",
São ainda preteridos
Por nossa sociedade.
Alguns aceitam, outros não.
Pois ainda há repressão
E preconceito em verdade.

O negro, o branco, o amarelo...

Qual é a cor que convém?

São apenas diferentes!

Ninguém melhor que ninguém.

São todos filhos de Deus.

E, ainda sendo ateus,

O mesmo criador têm.

Opiniões diferentes;
Formação, educação;
Cultura e experiência;
Atitudes, credos... São
Pontos diversificados
Que, se forem bem usados,
Bons resultados trarão.

A língua, que é diferente;
O pensar, que não condiz
Com o meu; a sua veste
De diferente matiz;
O seu grau de educação
Ou a sua origem, não
Faz que eu condene o que diz.

E assim, com meus botões,
Penso que: a diversidade,
Pra que haja paz no mundo,
Terá que ser, na verdade,
Respeitada. E, com fervor,
Digo: **SOU UM DEFENSOR.**
RESPEITO A DIVERSIDADE.

O Velho, o menino e o burro

(Baseado na obra de Monteiro Lobato)

A história que irei contar
Pra ninguém é novidade
É de Monteiro Lobato
Uma grande celebridade
Da nossa literatura
Que sempre é atualidade.

Eu apenas reescreverei
Como entendi a mensagem
Pra quando você for ler
Entender que é uma viagem
A um mundo imaginário
Onde a mente é a carruagem.

Eu agora irei comentar
Mostrando meu argumento
Irei falar de um velho
Junto com o seu jumento
Falo também de um menino
Que tava lá no momento.

O Velho chamou o menino
E mandou ele pegar
O jumento lá no pasto
Pois ia negociar
O seu burrinho alazão
Pois estava a precisar.

O menino trouxe o burro
E passou-lhe a raspadeira
Passou-lhe também a escova
Pois ia levá-lo à feira
Pra venderem o animal
Fazendo a maior besteira

O burro ficou bonito
Bem limpo e escovado
Com o pelo bem macio
Estava até perfumado
Era o melhor animal
Da região do estado.

Todo mundo conhecia
O burrinho alazão
Por ser muito inteligente
Valia um dinheirão
Mas o velho só vendia
Na hora da precisão.

E partiram os dois a pé
Puxando o burro laçado
Para o jumento chegar
Lá na feira descansado
Para que o comprador
Ficasse interessado.

Na frente se depararam
Com Maria de Catolé
Que achou aquilo estranho
O velho andando a pé
Perguntando é caduquice
Penitência, ou o que é?

O Velho olhou pra Maria
E disse: - Ela tem razão
Menino puxe o jumento
Que eu vou montado então
Pra tapar a boca do mundo
E acabar com a discussão.

Mas na frente ele entendeu
Que não acabou com a discussão
Pois encontrou um vaqueiro
Que o chamou de marmanjão
Por estar montado no burro
E o menino a pé lá no chão.

Aí o velho danou-se
E sem dizer palavrão
Mandou o menino subir
Na garupa de alazão
Pra vê se diziam agora
Que ele tinha razão.

Os dois seguiram montados
Nas costas de alazão
E logo eles encontraram
Chiquinho de Zé de João
Que os chamou de idiotas
Dando a sua explicação:

Querem vender o animal
E montam os dois no coitado
Pois quando chegarem à rua
Ele vai estar cansado
Que acho que nem vai dar
Para ser negociado.

O Velho disse ao menino
Não é que Chico tem razão
Vamos descer do jumento
Pois ele é nosso irmão
Vá você que é levezinho
E eu desço de alazão.

E assim os dois fizeram
Continuaram o trajeto
Depois de uns cinco minutos
Cruzaram com Anacleto
Que cumprimenta o menino
Não sendo nada discreto.

O chamou logo de príncipe
E o menino perguntou
Por que me chamas assim?
Ele então lhe explicou
Só príncipe é que tem criado
Assim o mundo falou.

Você em cima do burro
Tá parecendo o patrão
Com o criado puxando
O laço de alazão
E você com esta pose
Me chamou a atenção.

O Velho se enfureceu
Dizendo não ser criado
Achando um desaforo
Assim ele ser chamado
Ele pode ser matuto
Mas não é de ficar calado.

Mandou logo o menino
Ir descendo do jumento
E o levaram nas costas
Para vê o argumento
De quem passasse por eles
Naquele exato momento.

E assim eles seguiram
Levando o burro no lombo
Tomando todo cuidado
Para não levarem um tombo
Era a maior presepada
Eram motivos de zombo.

Eu não sei quem é mais burro
Disse um homem que passava
Qual dos três é o mais bronco
Ele assim se perguntava
E começou a vaiá-los
Pois foi o que lhe restava.

O Velho arriou a carga
E disse: - O burro sou eu
Pois só estou agradando
Um mundo que não é meu
Daqui pra frente eu farei
O que mandar o meu eu.

Eu agora só vou agir
De maneira consciente
Não farei o que o mundo quer
E nem o que pensa essa gente
Pois morre doido quem tenta
E finda um inconsequente.

Gélson Pessoa



Literatura infantil

O menino e o sapinho

Era uma vez um menino
Amigo de um sapinho
Que ninguém entendia
O seu meigo jeitinho.

Como ser amigo
De um bichinho
Que nada diz
Nem faz carinho.

Mas o menino sabia
Que aquele sapinho
Era o seu bom amigo
O mais queridinho.

Pois numa certa noite
O sapinho desapareceu
O menino procurou
Nem adormeceu.

Viu o dia raiar
Nada do sapinho
Para onde ele foi
Era só um bichinho.

O menino tristonho
Bastante chorou
Sem saber aonde
O sapinho parou.

Como é difícil
Pra gente saber
Que um amigo
Está a se perder.

Andando sozinho
Talvez o sapinho
Sentisse frio
No coraçãozinho.

O menino não
Podia imaginar
Não tinha ideia
Do sapinho a pular.

Às vezes a gente quer
Apenas encontrar
O nosso amiguinho
E dele bem cuidar.

Era isso o que queria
O menino do sapinho
Se estava tudo bem
Ou se tinha medinho.

Um dia o sapinho
Ao menino contou
Ter medo de gato
Isso logo apontou.

Era só um sapinho
Verde verdinho
Pequeno e belo
Um bom amiguinho.

Será que pulou
A janela de madeira
Ou saiu pela porta
Atrás da macieira.

Ninguém podia
O menino ajudar
Era difícil
Vê-lo a chorar.

Os dias se passaram
Muito devagarzinho
O menino sem comer
Foi ficando magrinho.

A família não sabia
Mais o que fazer
Para consolar
O menino a sofrer.

Compraram um gato
O menino não animou
Só queria o sapinho
O gato bem que miou.

É triste quando
Um amigo se vai
A gente se perde
O mundo cai.

Mas, um dia
De repente
Feito mágica
Imediatamente.

No pé do menino
Um bicho a se mexer
O que seria aquilo
Subiu o pé para ver.

Pois não é que
Lá estava
O sapinho
Que o amava!

O menino abraçou
Seu sapinho amado
Todo contente
Coração apressado!

O menino ficou feliz
Com o sapinho agora
Porque amigo nunca
Diz que vai embora.

Rosângela Trajano



Expediente

Expediente

Revista Barbante
Ano IV - Nº 15 - 25 de julho de 2015
ISSN 2238-1414

Editores

Rosângela Trajano
Christina Ramalho

Revisão

Dos autores

Conselho editorial

Filipe Couto
Márcio de Lima Dantas
Rosa Regis
Sylvia Cyntrão
Leonardo Bezerra

Ilustrações desta edição

José Ramos Coelho

Fotografias da Reserva Natural Stoessel de Britto (Jucurutú),
Rio Grande do Norte

Foto do beija-flor no ninho

Reane Guedes Pedroza

Os textos assinados são de inteira responsabilidade
dos autores.



*Plante os seus sonhos no ninho da sabedoria e eles
nascerão iguais aos pássaros: com asas.*

Rosângela Trajano

