

Inicia

2003

No. 1

Rio de Janeiro, UFRJ/Faculdade de Letras

Inicia – Revista da Graduação em Letras da UFRJ. Número 1, volume 1, janeiro-dezembro de 2003.

1. Estudos Lingüísticos e Literários – Periódicos.
2. Lingüística – Periódicos.
3. Literatura – Periódicos.

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Rio de Janeiro
Brasil

Solicita-se permuta

Apresentação

É com enorme satisfação que apresentamos *Inicia – Revista da Graduação*, um periódico anual destinado a publicação de artigos e/ou ensaios do corpo discente da Faculdade de Letras da UFRJ.

Neste primeiro número, aparecem os trabalhos mais bem pontuados da XXIV Jornada de Iniciação Científica da UFRJ, realizada nos dias 28, 29 e 30 de novembro de 2002. Dos 156 trabalhos inscritos, 144 foram apresentados em 20 sessões de comunicações coordenadas. Os trabalhos foram avaliados por dois professores da unidade e por um professor de outra Instituição do Estado do Rio de Janeiro – UFF, UERJ ou PUC-Rio. Os trabalhos que obtiveram nota máxima nos três avaliadores foram reapresentados no dia 08 de dezembro de 2002, em sessão única realizada no Salão Archimedes Memória, no Prédio da Reitoria.

Com *Inicia*, oferecemos ao nosso alunado a possibilidade de divulgar os resultados de suas pesquisas de iniciação científica ou de apresentar trabalhos de natureza variada (ensaios, poesias, relatos de experiência etc). Ao abrir este espaço, aproveitamos a oportunidade para agradecer não só aos membros da equipe de avaliação da XXIV Jornada, que se depararam com a difícil tarefa de selecionar os melhores trabalhos, como também à Diretora da Faculdade de Letras, professora Edione Trindade de Azevedo, pelo apoio a esta iniciativa.

Carlos Alexandre Gonçalves
Diretor-Adjunto de Apoio Acadêmico
Coordenador da XXIV JIC da UFRJ (Faculdade de Letras)

SUMÁRIO

Parte I: Estudos Literários

Um diálogo de sonhos, cores e esperanças em letras e telas de Moçambique Cíntia Machado Valério de Campos	03
Brasil E Portugal: enlaces e desenlaces sob a ótica das viagens de David Mourão-Ferreira e Vinicius de Moraes Fabiana Monteiro Guimarães Ferreira Pinho	09
A concepção de talento literário segundo o cronista Machado de Assis Jaqueline Aragão Vieira	19
José Craveirinha, Naguib e Malangatana Valente: um diálogo de sonho, memória e erotismo Mônica Farias de Souza	25
Memória e história em <u>Mulheres de Abril</u> , de Maria Teresa Horta Osmar Soares da Silva Filho	33
<i>Partes de África</i> : uma leitura da história Rafael Camillo Rodrigues da Costa	43
Virada de século e desejos de transformação . Renata Vale Ribeiro	49
Arte, museu e fotografia: questões colocadas por André Malraux Rodrigo Ielpo	55
A reinvenção de sonhos e memórias em poemas de José Craveirinha e telas de Malangatana Valente Vanessa Relvas de Oliveira Ribeiro	61
O movimento simbolista brasileiro em revista. Vitor Alevato do Amaral	69

Parte II: Estudos lingüísticos

Aspectos sócio-cognitivos dos modais “poder” e “dever” no português do Brasil Cristiane Agnes Stolet Correia	81
Do tratamento formal da variação lingüística Gean Nunes Damulakis	87
Da segmentação das formas x-logo & x-grafo em português: nova proposta de análise. George de Azevedo Madeiro	101
Análise da correspondência entre os sufixos -ário, -ária e -aria em português Tatiana da Silva Nogueira	111
A presença do sujeito enunciador Verônica Palmira Salme de Aragão	117

UM DIÁLOGO DE SONHOS, CORES E ESPERANÇAS EM LETRAS E TELAS DE MOÇAMBIQUE

Cíntia Machado Valério de CAMPOS (UFRJ/FAPERJ)

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ/Vernáculos)

Este trabalho integra o projeto de pesquisa LETRAS E TELAS: SONHO, PAISAGEM E MEMÓRIA NA POESIA E NA PINTURA MOÇAMBICANAS, coordenado pela Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Nossa leitura, de acordo com a proposta do projeto, efetua um diálogo entre pintura e poesia moçambicanas, através da análise de telas do pintor moçambicano Roberto Chichorro e de poemas de Eduardo White e Mia Couto, representativos autores da atual literatura moçambicana.

25 de junho de 1975: proclamada a Independência de Moçambique. Mas, já em 1976, eclodia uma guerra civil, conhecida como "guerra de desestabilização". O país, recém-independente, sequer havia estancado as feridas seculares das lutas contra o colonialismo português e logo ingressava em um novo conflito, desta vez fratricida, que transfigurou em distopias as utopias sociais alimentadas no período colonial.

Buscando amenizar a decepção que se instaurava nos cidadãos moçambicanos diante dessa situação, uma parte da arte proclamou a necessidade da liberdade existencial, valendo-se de um lirismo intimista: após séculos de sonhos e desejos interditados, era preciso dar a conhecer outras vias de esperança.

No poema **Confidência**, o poeta Mia Couto enfatizou uma urgência de o povo moçambicano encontrar outras veredas que norteassem novas expectativas de vida. Ele nos diz:

Porque a minha mão infatigável / procura o interior e o avesso / da aparência / porque o tempo em que vivo / morre de ser ontem / e é urgente inventar / outra maneira de navegar / outro rumo, outro pulsar / para dar esperanças aos portos / que aguardam pensativos (cf. Couto, 1999: 23-4).

Em entrevista a Michel Laban (1998: vol. III), Mia Couto aponta o sonho como “*outra maneira de Navegar*”, como a *única hipótese de viajar (...) uma vez que as estradas [de seu país] tinham sido mortas [pelas guerrilhas constantes]*. Eis o onírico como *o espaço configurador de outra realidade* (cf. Rebouças, 1986).

Também analisando versos de Eduardo White (1992: 13), percebemos semelhante perspectiva acerca do sonho fecundante de esperança. Citemos esse outro grande poeta moçambicano:

Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro. Para onde vamos com tanto vagar, entre as estrelas, a luz e o vento? É tão remoto o chão, tão sem memória. Mas não faz mal, não é a morte. O corpo ainda está quente e os pulmões respiram. Podemos sonhar sem limites, mesmo que a insônia nos castigue, viver mais crentes, mais perfeitos, mais possíveis; e repara, há tanta coisa a doer-nos dentro, tantas mentiras, tanta amargura que só sonhar nos mantém vivos. Eu desejo os pássaros por essa razão, a droga da alegria que os eleva e os suspende, e o que é sonhar senão isso?

Os *olhos maduros* substituem os olhares de outrora que se encontravam despojados de suas singularidades. Agora, podiam *olhar para dentro*, assim como a *mão infatigável*, em Mia Couto, também se aventura pelos caminhos interiores do ser humano, buscando a essência do ego no *avesso da aparência*.

A memória moçambicana, que, por séculos, fora reprimida, é então questionada pelo eu-poético dos poemas de White: *Para onde vamos (...)?*, já que, segundo o autor, o chão moçambicano é tão remoto e sem memória, pois Moçambique se tornou país, portando, outrossim, uma alma ainda dilacerada em razão dos muitos anos de guerra.

Diante dessa conjuntura, vemos que o sonho surge na atual literatura moçambicana como **alternativa de reconstrução** daquilo que sobreviveu, mesmo em retalhos. Afinal *o corpo* [do país] *ainda vive e respira*. E já que só o sonho mantém vivos os cidadãos de Moçambique, eis o onírico como bálsamo crítico a aliviar os tormentos que persistem a ferir o âmago do povo moçambicano.

Assim, indagando, o sujeito poético afirma que sonhar é a alegria que eleva e suspende. A ambigüidade sugerida pela semântica desses verbos é astuta: podemos explanar o sonho como aquele que não só *edifica*, como também *interrompe*. Apresenta-se aqui o sonho como **reação** à árdua e asfixiante realidade.

Constatamos que o espaço onírico não sintetiza uma dimensão de escape: trata-se de uma **estratégia de resistência cultural**, uma vez que, através do sonho, empreende-se, ainda, a recuperação daquela que, para Jacques Le Goff (1996), *procura salvar o passado para servir o presente e o futuro*: a memória.

Esse resgate mnemônico através de paisagens oníricas também pode ser depreendido na pintura moçambicana. Focalizemos as telas de Roberto Chichorro, pintor eleito para nosso estudo. Numa entrevista ao *Jornal de Letras* (p. 26-7), de Lisboa, Chichorro revelou a inspiração de sua arte. Com a palavra, o pintor:

São as histórias da minha infância (...). A minha pintura não pode ser mais nada se não eu. Imagens dos pássaros, das

gaiolas, dos cajus que trago desde o meu quintal de menino pobre (...).

Nascido em Malhangalene, um bairro suburbano da capital Maputo, Roberto Chichorro reitera em sua obra a presença da inesquecível periferia. Esse espaço, ilustrado com um intenso rol de cores, aproxima-o de suas raízes africanas. A predominância dos pés descalços também endossa essa busca telúrica. O Moçambique que lhe serve de inspiração antecede ao perigo das guerras, significando um lugar onde ainda era permitido sonhar. De acordo com o pensamento de Walter Benjamin, (...) *o sonho não permite recuperar somente as coisas; ele permite também recuperar a história* (cf. Rouanet, 1981). Talvez daí rebente o desejo de Chichorro em radiografar antigas memórias, que emergem por intermédio dos tocadores do subúrbio; dos namorados sob a lua cheia; das mulatas voluptuosas. A liberdade e a singeleza extraídas da ludicidade da infância, com piões, cata-ventos e pipas, também compõem o quadro das recordações de outrora.

De acordo com Alberto Manguel (p. 21), *as imagens, assim como as histórias, nos informam*. Chichorro faz de suas telas narrativas pictóricas impregnadas de lirismo subjetivo: das representações plásticas aos seus títulos encontramos verdadeiros materiais poéticos. Eis o *pintor-poeta*, de cujo colorido explosivo, tipicamente africano, inferimos uma arte emotiva.

Tanto as formas esféricas quanto as angulosas são captadas sob uma perspectiva plana, propositalmente artificializada, o que caracteriza também uma tendência cubista em Chichorro. Não nos deparamos com a representação do mundo real e, sim, com a de um outro universo, que se encontra inserido em sua memória.

A recorrente presença de pássaros remete-nos à metáfora do vôo, uma constante na arte moçambicana de Eduardo White, Mia Couto e Roberto Chichorro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (p. 964), o vôo evoca *a busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem de conflitos*. Também Gaston Bachelard (1990: 70) reafirma essa simbologia, associando-a ao universo dos sonhos. Infere o filósofo que *o vôo onírico é um fenômeno da felicidade dormente, desprovido de tragédia*. Daí o fato de as aves engaioladas nos quadros de Chichorro não significarem que estão cativas: *As gaiolas não são prisões* – declarou o pintor ao Jornal de Letras (1986: 26-7) – *São as gaiolas dos nossos amores, da nossa afetividade*.

Em White (1992: 29), o sujeito poético alerta que

(...) voar é não deixar morrer a música, a beleza, o mundo e é também fazer por escrever tudo isso. Nada pode ser mais deslumbrante que esta relação com a vida e por essa razão me obstinam as aves e me esforço por querer sê-las.

O vôo dos sonhos, segundo esse poeta, é metaforizado pela 'engenharia de ser ave', desejo esse que também pôde ser resgatado pelo eu-lírico de Mia Couto. Citemos (cf. Couto: 1999: 57): *Seria um pássaro / No sono das asas / ondulava / toda a solidão do céu / Terrestre, / só a fugitiva sombra (...)*.

A preponderância do azul na obra chichorriana pode ser avaliada à luz de uma das simbologias dessa cor: *Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário* (cf. Chevalier & Gheerbrant, p. 107).

A irrealidade incutida no matiz azul aquarelado e na irregularidade das formas imprime ainda às pinturas de Chichorro uma nuance surrealista. É conjugando *arte, sonho e memória* que o moçambicano tenta representar o que há

de mais profundo e poético num além que ultrapassa as fronteiras da realidade referencial.

A ambição da pintura surreal é o sonho (cf. Rebouças, 1986: 71). Daí a aproximação do pincel chichorriano à vanguarda referida, uma vez que é através do espaço onírico que o pintor dá vazão às recordações conservadas em seu íntimo.

Mia, White e Chichorro: três artistas, um diálogo, cuja poética, talhada a pena e pincel, renova as esperanças de Moçambique através do motivo onírico. Para esses e outros tantos moçambicanos, o sonho é aquele que permite criar, imaginar, voar, recomeçar, RESISTIR e REAGIR. É aquele que, tingindo o país de azul, possibilita uma outra vida, apesar do vermelho das guerras. É aquele que se metamorfoseia em verbo, imagem, som, cor e forma, lutando por resguardar a memória de Moçambique.

Referências Bibliográficas:

- BACHELARD, Gaston (1990). **O ar e os sonhos**. 1ª ed., SP: Martins Fontes.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1991). **Dicionário de Símbolos**. 16ª ed., RJ: José Olympio.
- COUTO, Mia (1999). **Raiz de orvalho e outros poemas**. Lisboa: Caminho.
- JL JORNAL DE LETRAS (1986). Lisboa: ano VI, nº. 230, 29/11 a 05/12/1986. pp 26 – 27.
- LABAN, Michel (1998). **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, V. III.
- LE GOFF, Jacques (1996). **História e memória**. Campinas: Unicamp.

MANGUEL, Alberto (1992). ***Lendo imagens***. SP: Companhia das Letras.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos (1986). ***Surrealismo***. SP: Ática.

ROUANET, Sérgio Paulo (1981). ***Édipo e o anjo***. RJ: Tempo Brasileiro.

WHITE, Eduardo (1992). ***Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave***. Lisboa: Caminho.

BRASIL E PORTUGAL: ENLACES E DESENLACES SOB A ÓTICA DAS VIAGENS DE DAVID MOURÃO-FERREIRA E VINICIUS DE MORAES

Fabiana Monteiro Guimarães Ferreira Pinho (UFRJ)
Orientadora: Gilda da Conceição Santos (UFRJ/Vernáculas)

Navegar é preciso. Viver não é preciso
(Lema dos Antigos Argonautas)

Proponho que o lema dos antigos Argonautas dê voz a estas linhas, já que falarei de navegações poéticas. "Navegar é preciso": a vontade de aportar em novos mundos pede caminhos certos. "Viver não é preciso": só o dinamismo da vida, impulsionado por mares revoltos ou regatos calmos, permite que as viagens poéticas se cumpram.

O conceito de intertextualidade, ampliado hoje por variados caminhos da Literatura Comparada, nos instrumentaliza para quebrarmos fronteiras temporais e espaciais e aproximarmos textos de autores os mais díspares. Porém, um pouco em rota contrária a essa tendência, escolhi um poeta brasileiro e outro português com inúmeras afinidades para colocá-los a dialogar. Falo de Vinicius de Moraes (1913-1980) e de David Mourão-Ferreira (1927-1996), que foram contemporâneos, encontraram-se, foram amigos e glosaram tentas comuns, em letra e música. Na pulsação de suas viagens pelos mares da poesia, os dois poetas aportaram em continentes de amor e desvelaram versos recheados de erotismo. Ambos desenharam o corpo feminino em sua especial geografia e ultrapassaram-no,

penetrando no reino transgressor de Eros, de modo a trazerem para o discurso erótico em Língua Portuguesa inovadoras modulações. Suas obras também contemplaram suas respectivas cidades, Rio de Janeiro e Lisboa, exaltando e ajudando a fixar seus grandes emblemas, seus ícones. Ambos foram grandes viajantes e capturaram mil paisagens, costumes e culturas estrangeiras nos "diários de bordo" que transformaram em versos. Assim, a mulher e Eros, a cidade e o diálogo luso-brasileiro são os três recortes afins que privilegiei na minha pesquisa, quer em poemas para livros, quer em letras da Bossa Nova ou do Fado. Mas, deixando que o vento impulsione nossas velas, escolhi deter-me no último, por considerar os primeiros bem mais conhecidos.

No meio acadêmico, Vinicius é pouco revisitado, transita na periferia do cânone. No entanto, tem público cativo e amplo, sonho de todos os poetas, como lembra Ferreira Gullar. Ou seja, sob o olhar da crítica universitária, a popularidade parece ser algo que compromete a qualidade da obra. Contudo, recentemente, os cadernos literários dos jornais mostram que seu nome volta à circulação.

A situação de David é diferente, pois, além de professor universitário, esteve ligado por anos a fio à prestigiada *Fundação Gulbenkian*. Se não comparece com frequência aos nossos cursos de Literatura Portuguesa, não será por falta de reconhecimento: veja-se o número especial da revista **Colóquio-Letras** a ele dedicado.

A ditadura militar no Brasil e o Salazarismo em Portugal trouxeram problemas para os poetas. David cresceu num meio oposicionista, pois seu pai conspirou contra o regime ditatorial. Mas, apesar da formação altamente politizada, sua poesia está pouco voltada para o social. Embora – friso – questões sociais dela não estejam ausentes. É ele um dos fundadores da revista **Távola Redonda**, publicada de 1950 até 1954, que, nas suas palavras, *caracterizou-se por uma espécie de reacção à excessiva politização da poesia nesse tempo* (cf.

Colóquio Letras, 1997). A sua poesia nasce e cresce mesmo sob o signo de Vênus e de Eros, o que pode representar uma outra – e explosiva – forma de contestação. Tanto que não esteve livre da censura, pois o teor essencialmente erótico de seus poemas contestava o persistente conservadorismo português, e, ao publicar o romance **Gaivotas em Terra** (1959), teve a obra acusada de pornográfica e subversiva.

Vinicius, da mesma forma, dedica menos de sua extensa produção poética a reflexões sociais e prefere privilegiar incansavelmente o tema do amor, legando à poesia brasileira, nas palavras de Antônio Cândido (1998), *a invenção de um léxico do amor físico que abole qualquer diferença entre ele e o que é considerado não-físico*. Mas isso o toma alvo de certo "patrulhamento" da crítica. O poeta se autodenominava "poetinha" porque gostava de diminutivos, e para os seus companheiros. de viola, esta era uma forma carinhosa de tratá-lo. Já os críticos manejavam esse adjetivo de forma pejorativa, com o intuito de apequenar sua produção, uma vez que ele parecia estar fora de sintonia com a então privilegiada "poesia de denúncia".

Segundo Carlos Drummond de Andrade, Vinicius é *o único poeta brasileiro que ousou-viver sob o signo da paixão* (CF. Castello, 1994). João Cabral de Melo Neto, incomodado com o estilo farto e romântico do amigo, chegou a sugerir-lhe que fizesse uma dieta poética: *você precisa emagrecer' poeticamente*, sugeriu (cf. Castello, 1994). Mas Vinicius retrucava: *sempre quis 'emagrecer' sim, mas da arrogância literária e dos inchaços vazios da intelectualização* (idem, ibidem). E num poema que só foi publicado após sua morte, escreve:

*Foda-se a arte de escrever
Que deu origem aos beletristas
Foda-se o bom e o mau artista
Que não se fode de viver.*

Noutra linha de críticas, Vinicius foi ainda pejorativamente rotulado de “poeta carioca”. Em sua defesa, vem Otto Lara Resende que afirma: *Manuel Bandeira viveu e morreu com as raízes enterradas no Recife. João Cabral continua ligado à cana-de-açúcar. Drummond nunca deixou de ser mineiro. Vinicius é um poeta em paz com sua cidade, o Rio. É o único poeta carioca* (cf. Castello, 1994).

Vinicius projetava “para breve” a publicação do *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*. Mas a coletânea, cujo título bem exemplifica a sua relação com a cidade, só foi publicada 1993, 13 anos após sua morte, sob o título de *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, lugares onde passou e se encantou o poeta Vinicius de Moraes*, organizado por José Castello, que aí reuniu rascunhos, fotografias e comentários variados. Conta ainda as aventuras pitorescas pelas quais passaram esses originais, que acompanharam o poeta em diversas situações, chegando mesmo a serem esquecidos no saguão do aeroporto de Lisboa e perdidos num vôo que o trouxe de Paris.

Diferente do *flâneur* de Baudelaire, tão estudado por Walter Benjamin, cuja paixão era caminhar sem destino e se perder pela cidade, tudo observando, o “poetinha” elege emblemas da cidade e os fixa dentro de uma tradição, ampliando essa mitologia urbana. Aí desfilam paisagens, bairros, ruas, amigos e amigas, que reaparecem também em suas letras musicais. Quem não conhece “Garota de Ipanema”?

Da mesma forma age David, que também transpôs para seus poemas, ou letras de fados, ícones de Lisboa como a varina, o Tejo, a fragata, as gaivotas, a fadista, os bairros boêmios, o elétrico (bonde) etc. Aliás, David foi um dos letristas preferidos de Amália Rodrigues, a renomada fadista, a quem dedicou muitos versos.

As naus de David aportaram no Brasil e as de Vinicius em Portugal. O poeta português era leitor atento de poetas brasileiros e escreveu longo ensaio sobre Vinicius. Em seu primeiro livro de poesia, *A Secreta Viagem* (1950), há uma epígrafe de Cecília Meireles. Outro livro, *Os Ramos Os Remos* (1985), estampa epígrafe de Carlos Drummond de Andrade. Em seu último livro, *No Veio de Cristal* (1988), David dedica a seus amigos brasileiros o poema *Romance de Ouro Preto*, no qual mostra que seu olhar sobre essa cidade não é o de um simples turista, mas o de um conhecedor da cultura brasileira. O poema opõe e aproxima o passado e o presente: *só encontrei Ouro Preto/ Tanto busquei Vila Rica*, a poesia de outrora e a de hoje:

*Rasto de rasgos antigos
Gonzaga Cláudio Alvarenga
Outros mais que o tempo olvida (...)
Outras vozes se acrescentam
Tornando a visão mais límpida
São agora as de Bandeira
De Nemésio de Murilo
Que vão rompendo o silêncio
Pra me fazer companhia.*

Aí, David não deixa de criticar a colonização portuguesa: *Revejo de Portugueses/ roubos depois de heroísmos* e aponta suas conseqüências: *apenas o berço/ de uma nação não nascida*. Esse possível "não-nascimento" somado à conservação histórica de Ouro Preto provoca-lhe dúvidas:

*A beleza do impossível
Já não sei se és Ouro Preto
ou se afinal Vila Rica
na transcendente riqueza
de tudo quanto me indicas.*

Também Vinicius foi leitor dos autores portugueses. Camões e os Cancioneiros medievais ecoam em inúmeros poemas seus, como se vê em

Saudades do Brasil em Portugal, que classifica como uma tentativa de "fado brasileiro". Nos primeiros versos, Vinicius aponta para o mar como o elemento de separação e união entre os países, recupera um lirismo que data das Cantigas trovadorescas e canta a lágrima, presença constante no lirismo português, pois nela convive o gosto salgado do mar e o da despedida:

*O sal das minhas lágrimas de amor
Criou o mar que existe entre nós dois
Para nos unir e separar.*

A música foi gravada por Amália Rodrigues num encontro poético/musical realizado em sua casa, onde David aparece como o narrador/apresentador:

Dezembro de 1968, 19- de dezembro, Vinicius parte amanhã para Roma onde irá passar o Natal. Esta noite em casa de Amália há uma pequena festa de despedida. Chego um pouco atrasado à reunião. Subi a escada em bicos de pés, ouve-se logo no patamar uma prolongada salva de palmas. Não, não são para mim as palmas. Compreendo por um não sei quê de magnético que persiste na atmosfera, que Amália acabou de cantar.

Registro de extrema importância, pois testemunha um encontro efetivo dos poetas e ainda conta com um dos depoimentos mais expressivos de Vinicius sobre as relações luso-brasileiras:

Bom, me pedem as impressões que eu levo de Portugal. Às impressões são as mais carinhosas possíveis. É um povo do qual eu descendo e no qual tenho minhas raízes mergulhadas e que eu queria conhecer um dia. Porque eu sou um homem meio sem pátria, não tenho pátria, minha pátria é a humanidade. Mas de toda maneira eu queria conhecer o povo português, queria entrar em contato com ele. Um povo com um tremendo anseio de viver, e de aparecer, e de reaparecer na história. Esse povo heróico, que criou tantas coisas lindas. Um povo que deu um poeta como Luis de Camões [e] todo o

cancioneiro português antigo, que conheço tão bem, no qual eu me embebi, do qual eu sofri uma grande influência.

A seguir, o “poetinha”, depois de censurar carinhosamente o formalismo português, comenta:

Nós somos praticamente 100 milhões de seres humanos falando uma língua comum, e a nossa Poesia é comum. [...]. Temos assim a mesma doçura pra viver, uma certa necessidade de se comunicar que outros povos não têm. Nós somos os últimos povos que amam e que cantam.

E conclui com o seguinte conselho:

Rompam as cadeias, vivam, amem, amem-se, rompam as tradições, rompam os preconceitos, e aí eu tenho a impressão que cada um pode se tornar mais feliz. Porque eu acho que o grande problema do ser humano é a felicidade.

E com gosto de despedida, relembro as buscas a que me levou esta pesquisa, as “garimpagens” que fiz no espólio de Vinicius de Moraes na Casa de Rui Barbosa atrás de algum outro elo material entre os amigos David e Vinicius. Infelizmente nada lá pude encontrar. Mas um contato com a curadora do espólio de David, Teresa Martins Marques, forneceu-me um material precioso e inédito: a lista da fonografia de David, elaborada por seu próprio filho.

Em cada verso dos poemas, ou ao som de um bom Fado e da até hoje apreciada Bossa Nova, esses poetas contribuem para a musicalidade de uma Língua: uma das sementes mais férteis que Portugal e Brasil plantaram durante séculos de viagens, e de enlaces e desenlaces.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRUNEL, P., PICHOS, C., ROUSSEAU A. M. (1995). ***O que é Literatura Comparada?*** São Paulo: Perspectiva.
- CARA, Salete de Almeida (1995). ***A poesia Lírica***. São Paulo: Ática.
- CARVALHAL, Tania Franco (1986). ***Literatura Comparada***. São Paulo: Ática.
- CASTELLO, José (1994). ***Vinicius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia***. São Paulo: Companhia das Letras.
- FERREIRA, David Mourão (s/d). ***Hospital das Letras***. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- (1997). ***Obra poética (1948-1988)***. Lisboa: Editorial Presença.
- (1994). "Amália". ***JL.-Jornal de Letras, Artes e Idéias***. Ano XVI nº. 620. Lisboa, 20 de julho de 1994.
- GOLDSTEIN, Norma (1985). ***Versos, sons, ritmos***. São Paulo: Ática.
- GOMES, Renato Cordeiro (1994). ***Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana***. Rio de Janeiro: Rocco.
- MARQUES, Teresa Martins (1994). ***O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis***. Lisboa: Editorial estampa.
- (2000). "O Espólio de David Mourão-Ferreira: Arquitectura do Labirinto". ***Arquivística Literária e Crítica. Leituras – Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa***. Lisboa, Out. 1999- Abril 2000.
- MORAES, Vinicius de (1993). ***As coisas do alto – poemas de formação***. (Seleção: José Castello e João Moreira Salles). São Paulo: Companhia das Letras.
- (1993). ***Jardim Noturno e poemas inéditos***. Org: Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1998). ***.Poesia completa e prosa: volume único***. Org: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- (1992). ***.Roteiro Lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro***. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOURA, Vasco Graça (1978). **David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros**. Brasília: Editora Porto.

PAIXÃO, Fernando (1983). **O que é poesia**. São Paulo: Brasiliense.

PIGNATARI, Décio (1989). **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1997). A poesia amorosa de David Mourão-Ferreira, uma aventura ao lado do canto. **Colóquio Letras** no. 145-146. Lisboa, Julho-Dezembro de 1997.

Inventário do arquivo Vinícius de Moraes (1999). Rio de Janeiro: Arquivo – Museu da Literatura Brasileira – Fundação da Casa de Rui Barbosa.

Boletim da Fundação Calouste Gulbenkian (1996): David Mourão-Ferreira. Lisboa.

Boletim da Fundação Calouste Gulbenkian (1998): As Folhas de Poesia. Távola Redonda. VI Série, nº.11. Lisboa: Outubro.

Revista Colóquio Letras (1997) – **Infinito Pessoal: Homenagem a David Mourão-Ferreira**. No. 145/146. Lisboa: Gulbenkian, Julho/Dezembro.

Cd (áudio). Amália/Vinicius. Portugal: Valentim de Carvalho, 2001.



A CONCEPÇÃO DE TALENTO LITERÁRIO SEGUNDO O CRONISTA MACHADO DE ASSIS

Jaqueline Aragão VIEIRA (UFRJ)

Orientadora: Teresa Cristina Meireles de Oliveira (UFRJ/Ciência da Literatura)

O presente trabalho de pesquisa de Iniciação Científica pretende mostrar que, nas crônicas ***O Espelho***, ***História de Quinze Dias*** e ***O Diário do Rio de Janeiro***, Machado de Assis faz juízo de valor ao elaborar uma definição de talento literário e ao fazer distinção entre bons e maus escritores.

As leituras dos textos referentes à crônica machadiana e a leitura atenta das próprias crônicas levam a crer que Machado de Assis é um cronista de opiniões profundas e consolidadas que aparecem refletidas em seus textos através de diversos assuntos ligados entre si por um ponto comum, como afirma Luiz Costa Lima, em seu ensaio ***Machado: mestre de capoeira***. É a partir de elaborações teóricas como esta de Luiz Costa Lima que o presente texto se baseia, tendo como objetivo discutir a veia crítica de Machado de Assis exposta em suas crônicas, suas opiniões acerca de talento e arte literária.

Na crônica de 01 de agosto de 1876, em ***História de Quinze Dias***, o foco de atenção de Machado de Assis é o episódio do “Azeite de Herculano”. Trata-se da decisão que Herculano toma de cessar sua produção literária para retirar-se a uma quinta e partir para a atividade comercial de produção e venda de azeite. O cronista começa a abordar o assunto de forma bem humorada, aludindo à polêmica criada pelos críticos dos outros jornais (como o Menezes, do ***Jornal***, e o

Serra, da **Reforma**) – se seria bom ou não o azeite. Enquanto os outros críticos debatem o fato prosaico, Machado diz:

(...) chego tarde para ser uma das duas coisas: prefiro ser ambas ao mesmo tempo. E não tendo visto o azeite, estou na melhor situação para dar sobre ele o meu parecer.

O crítico literário Machado de Assis está preocupado com o cessar da produção artística do escritor português, ao passo que os outros críticos por ele citados teriam se desviado de seu trabalho e de sua função de críticos.

Há, ainda, nessa mesma crônica, outro ponto que merece destaque como indicador da formulação de talento para Machado de Assis. Ao dizer que Alexandre Herculano “*esculpe um Eurico*”, Machado aproxima literatura e escultura. Conclui-se, então, que a palavra é a matéria da literatura, assim como o mármore e o bronze o são para a escultura. Para executar a arte literária, é preciso técnica, assim como também é preciso para a arte escultória. É necessário conhecer bem a matéria para nela aplicar o talento e a técnica. Esculpir um personagem, através de palavras, deve ser uma atividade de extrema exatidão. Para a obtenção de resultados exatos, usam-se as palavras que são as ferramentas do escritor, assim como o formão é a ferramenta do escultor. A palavra possui dupla finalidade: é meio de transmissão, uma vez que é ferramenta para esculpir, e é matéria, uma vez que é o objeto esculpido, talhado pela palavra. A literatura, como representação artística da palavra, tem um fim em si mesma. Esse foi o trabalho do escultor de Eurico e ao usar o verbo esculpir, Machado imprime ao fazer literário de um artista de grande talento, como Herculano, uma gama de matizes que, mesmo variados, convergem para o ponto que define talento como uma qualidade exata, passível de ser detectada.

Na crônica de 10 de Outubro de 1864, no **Diário do Rio de Janeiro**, doze anos antes do “azeite”, Machado de Assis citava com entusiasmo a notícia de

que dois livros de Herculano – **Conto do vale de lobos** e uma tradução de **Ariosto** – seriam, em breve, publicados, e já demonstrava sinais de sua preocupação com o afastamento do autor e com a perda que tal fato representaria para a literatura. Diz Machado:

De há muito que o autor do Eurico, recolhido à vida privada, assiste silencioso ao movimento de todas as cousas, políticas ou literárias. Esse silêncio e esse isolamento, por mais legítimas que sejam as suas causas, são altamente prejudiciais à literatura portuguesa.

Já no início de sua carreira, quando publicava suas crônicas em **O Espelho**, Machado de Assis parecia elaborar suas opiniões sobre talento. Um bom exemplo é a crônica **Os fanqueiros literários**, de 11 de setembro de 1859, da série “**Aquarellas**”. Na segunda metade do século XIX, quando a cidade do Rio de Janeiro, embora ainda provinciana, já demonstrava ambições de ser cosmopolita, a burguesia carioca esforçava-se por acompanhar a burguesia européia. Imitavam-se os hábitos europeus e, assim, surgiram tipos como os fanqueiros e os parasitas literários, assim denominados, observados com rigor e atacados pelo olhar cronista de Machado de Assis. A fancaria literária era, segundo Machado de Assis:

(...) a pior de todas as fancarias, é a obra grossa, por vezes mofada, que se acomoda à ondulação das espáduas do paciente freguês.

No mesmo parágrafo, o autor prossegue, desta vez ressaltando o objetivo da fancaria:

Há de tudo nessa loja manufactora do talento - apesar da raridade da tela fina; e as vaidades sociais mais exigentes podem vasar-se segundo as suas aspirações, em uma ode ou discurso parvamente retumbantes.

Machado, assim, denuncia os falsos literatos e sua falsa produção por eles tida como literatura. Note-se que Machado de Assis exhibe a falta de talento dos fanqueiros, pois o talento não é uma máquina de alta precisão que fabrique artistas. O talento é uma faculdade 'caprichosa', rara e original:

Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas possibilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência.

Nesse momento final da crônica, o olhar do cronista é atual e atualizador, porquanto aponta uma das conseqüências mais marcantes que o capitalismo trouxe para a arte na modernidade: a arte transformada em simples mercadoria e produzida para atender aos anseios e aos modismos de um mercado consumidor. Para Machado de Assis, aquele artista que se inspira nos modismos ou na posição social e financeira de seu público, não age com dignidade e muito menos possui verdadeiro talento. O autor chega mesmo a pedir uma inquisição literária:

Mas tudo isso é causado pela falta sensível de uma inquisição literária! Que espetáculo não seria ver evaporar-se em uma fogueira inquisitorial tanto ópio encadernado que por aí anda enchendo as livrarias.

O título da série de crônicas citadas, **Aquarellas**, acrescenta ao tema mais outro aspecto interessante. A pintura feita com a técnica de aquarela é extremamente delicada, transparente e de difícil execução, devendo ser trabalhada rapidamente. O aquarelista não pode se ater a detalhes na pintura e nem pode sobrepor a tinta para retoques. É curioso que o cronista Machado de Assis compare-se a um aquarelista numa atitude parecida com aquela de doze anos mais tarde quando compara Alexandre Herculano a um escultor. Machado propõe um encontro de linguagens artísticas ao dizer que

(...) não faço mais que reproduzir em aquarelas as formas grotescas e sui generis do tipo (...).

O cronista Machado é um pintor que descreve os traços dos fanqueiros literários e de outros tipos que seu olhar captura. Reiterando sua tendência didática ao analisar a obra literária, Machado cita obras que considerava muito boas, fala de alguns jovens poetas de sua época e elogia com aparente franqueza Odorico Mendes, Gonçalves Dias e José de Alencar. Para este último, escreveu uma crônica em 15 de Dezembro de 1877, homenageando-o por ocasião de sua morte:

José de Alencar (...) era o chefe aclamado da literatura nacional. Era o mais fecundo de nossos escritores (...). Como romancista e dramaturgo, (...) deixa de si exemplos e modelos dignos dos aplausos que tiveram e hão de ter. Foi um engenho original e criador; e não foi só isso, que já seria muito; foi também homem de profundo estudo, e de aturada perseverança. José de Alencar não teve lazeres; sua vida era uma perpétua oficina.

Conclui-se que, para Machado, o talento por si só não produz o bom escritor, pois deve conviver com o estudo e o trabalho. Na última parte dessa mesma crônica, Machado deixa uma recomendação:

Que a geração que nasce e as que hão de vir aprendam no modelo literário que acabamos de perder as regras da nossa arte nacional e o exemplo do esforço fecundo e de uma grande vida. A geração atual pode legar com orgulho aos vindouros a obra vasta e brilhante do engenho deste poeta da prosa que soube todos os tons da escala, desde o mavioso até o épico.

Além de uma última característica do que é, para ele, o talento – este pode ser aprendido com os grandes, as obras dos melhores são sempre modelares –, Machado de Assis cruza novamente as linguagens artísticas: assim como

Alexandre Herculano é um escritor-escultor e Machado é um cronista-pintor, José de Alencar é um poeta-músico que conhece todos os tons da escala.

Por fim, como grandes escritores estrangeiros, Machado de Assis cita Alexandre Dumas e Cervantes e faz referências à literatura clássica como fonte de boas leituras e excelente literatura. Quanto ao talento, este é para o gênio 'Machado', qualidade rara, delicada, que precisa ser trabalhada e cultivada. Aqueles que o possuem são para sempre marcados com o sinal das Musas do Parnaso e estão eternamente comprometidos com o seu ofício.

Referências Bibliográficas:

- ASSIS, Machado de. **Chronicas. 1º volume (1859-1863)**. Rio de Janeiro, Jackson Editores, 1946.
- **Chronicas. 2º volume (1864-1867)**. Rio de Janeiro, Jackson Editores, 1946.
- **Chronicas. 3º volume (1871-1878)**. São Paulo, Jackson Editores, 1957.
- COUTINHO, Afrânio (1990). **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL.
- FUENTES, Carlos (2000). "Machado de Assis, herdeiro de Cervantes". In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 de outubro de 2000.
- HOHLFELDT, Antônio (2000) "A crônica é um pedaço da eternidade". In: **Contato**, Brasília, ano 2, jan/mar 2000.
- LIMA, Luiz Costa (1998). "Machado: mestre de capoeira". In: **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In Folio.
- PEREIRA, Lúcia Miguel (1955). **Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)**. 5. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

PORTELLA, Eduardo (1998). "*Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro*". In:
Machado de Assis, uma revisão. Rio de Janeiro: In Folio.

SÁ, Jorge de (1997). ***A crônica***. 5. ed., São Paulo: Ática.

JOSÉ CRAVEIRINHA, NAGUIB E MALANGATANA VALENTE: UM DIÁLOGO DE SONHO, MEMÓRIA E EROTISMO*

Mônica Farias de SOUZA (UFRJ/ CNPq-PIBIC)
Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Secco (UFRJ/Vernáculos)

Não basta apenas combater pela liberdade de seu povo. É preciso também, durante todo o tempo de duração do combate, reensinar a esse povo e em primeiro lugar reensinar a si mesmo a dimensão do homem (Fanon, 1968: 243).

Neste trabalho, focalizarei a significação dos sonhos, da memória e do erotismo na poesia de José Craveirinha e na pintura de Naguib e Malangatana Valente. O objetivo central é estabelecer um diálogo entre as artes moçambicanas contemporâneas, fazendo uma leitura dos significados dos sonhos e do erotismo e de seus papéis na reconstrução da memória social e coletiva de Moçambique, que está em comprometimento com a proposta de resistência cultural e revisão crítica das lembranças dos sofrimentos vividos pelo país.

Após a independência de Moçambique, que ocorreu em 25 de junho de 1975, o cenário existente foi o de massacre, fome e pobreza. A corrupção, uma das conseqüências da guerra colonial, acarretou dor, morte, irracionalidade e desagregação. Contradições entre os partidos políticos – RENAMO e FRELIMO –

* Este trabalho está inserido no projeto de pesquisa *Letras e telas: sonho, paisagem e memória nas letras moçambicanas contemporâneas*, coordenado pela Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, junto ao CNPq, FAPERJ e UFRJ.

acabaram provocando uma longa guerra civil, chamada também de guerra de desestabilização, que durou até outubro de 1992. Essa guerra, insuflada pela África do Sul e pelos Estados Unidos, foi travada entre os próprios moçambicanos em busca da sobrevivência e ampliou a miséria popular. O descompasso entre as promessas libertárias e o não-cumprimento destas pelo governo fizeram com que o povo entrasse em um profundo sentimento de desencanto e amargura, pois as utopias de justiça social e igualdade para todos não foram concretizadas na prática.

Diante desse contexto, o poeta do pós-guerra percebeu que não era suficiente para a literatura se ater somente aos ideários políticos apoiados no tom panfletário dos versos. Dessa forma, passaram a travar um novo combate, utilizando a palavra poética.

Na fase pós-colonial da poesia de José Craveirinha, encontramos uma forte crítica ao atual estado da sociedade moçambicana. Seus versos, desse período, se tornarão de pequena extensão, revelando uma linguagem cortante, de grande contundência crítica. O eu-lírico assumirá a condição de narrador, em que contará histórias que refletem a opressão, objetivando denunciar desaparecimentos, violências e mortes.

O poeta não deixará de lançar mão de procedimentos contundentes, revelados pelo dramatismo expressionista de sua linguagem poética. Depreende-se de sua escrita uma preocupação com o povo que fora vítima de autoritarismo e vilipêndio. Sua linguagem revelará as cores impiedosas de um humor crítico, maneira eficaz de denunciar a atual situação de Moçambique, como se pode constatar no poema “Incurção Frustrada”, presente no livro intitulado ***Babalaze da hienas***.

O contingente aquartelado / uns 600 metros da povoação
atacada / chegou ao local a tempo de tomar decisões /
inventariar os mortos / interrogar os feridos / e perguntar
quantos foram raptados // O inimigo rechaçado em debandada
/ saqueara os bens da cooperativa / levou consigo 8 mulheres
/ 3 rádios Xirico / 2 cadeiras / 1 mesa / e 2 copos. // Espetada
numa estaca / a cabeça do secretário / ficara de sentinela (cf.
Craveirinha, 1997: 51).

O referido poema tem como principal tema a violência. O poeta-narrador apresenta as vítimas da ação brutal como personagens coletivas, durante a qual, a 600 metros do contingente aquartelado, uma povoação foi atacada, configurando-se um cenário sangrento. A vida humana é apresentada sem valor, assim como os objetos que são saqueados da cooperativa. Através de uma linguagem impiedosa e irônica, o poeta narra uma história trágica de sangue, destruição, morte, desaparecimento, degolação e saques. A selvageria atinge pessoas comuns, subjugadas a condições que não criaram, restando-lhes apenas a precária sobrevivência ou a morte. Há um desvelamento da privação absoluta dos deslocados com um total desequilíbrio da ordem natural dos acontecimentos. Percebe-se, no poema, que há um grande desrespeito pelos valores humanos e universais dentro de um Moçambique dilacerado pela guerra. A voz lírica narradora será a responsável por trazer as “vozes” do povo que compõem a história. Temas como esses serão apresentados e criticados por Craveirinha como formas arbitrárias de crueldade.

Analogamente à obra de José Craveirinha, o artista plástico Malangatana Valente registra em seus quadros um cenário de horror. Conforme declarou o próprio artista, no artigo do Jornal **JL** datado de 1996,

Vai levar muito tempo, tenho a memória nos olhos: os sexos e os seios cortados, os mortos. São coisas que não desaparecem assim. Acho mesmo que ainda não completei esse ciclo. Não é

raiva, não é rancor, é a necessidade de fazer o registro da história.

É movido contra todo o sofrimento imposto a um povo já muito afligido por décadas de guerra, misérias e opressões que o artista pinta esse cenário como forma de atentar e denunciar os acontecimentos.

A tela de Malangatana Valente intitulada “Grito de Mãe”, como o próprio nome sugere, funciona como um chamado de desespero da Mãe-África bipartida que não suporta mais tanta angústia. Como se pode verificar, o vermelho, cor de fogo e de sangue, preencherá a tela, caracterizando a violência, assim como as facas que cortam as costas e os seios desnudos dos seres presentes no quadro. O vermelho da tela marcará a cor do alerta e do que inquieta o ser; figuras torcidas e animais se fundem, ocupando os espaços umas das outras, enchendo exaustivamente a tela até o seu limite máximo. Os seres, como podemos constatar, são marcados pela indefinição, assim como as recordações do povo que constituem uma mescla das situações vivenciadas ou sonhadas. A falta de espaço sufocará sujeitos e objetos dentro das telas e os olhares dos que, de fora, contemplam essas imagens, obrigando todos a procurarem uma ordem contrária ao caos estabelecido. A cena pictórica é composta por olhares marcados pelo espanto, melancolia e sofrimento.

Assim como a poesia de José Craveirinha, a obra de Malangatana Valente denuncia e registra com imagens impiedosas a arbitrariedade da guerra, utilizando procedimentos incisivos para denunciar a situação aviltante de que o povo é vítima. Já o artista plástico Naguib apresenta uma proposta diferente. Em sua tela intitulada “Grito de paz”, Naguib nos sugere um chamado de liberdade, indicando as vozes inarticuladas a que obriga a dor. As personagens femininas presentes na pintura encontram-se com as bocas bem abertas e as mãos voltadas para o alto, expressando o pedido de clemência, como sinal da busca de uma salvação.

Diante de tantas injustiças a que o povo moçambicano foi submetido durante décadas, caberá ao sonho e ao erotismo amenizar as dores dos moçambicanos que tiveram sua memória censurada pelos arbítrios. O sonho, enquanto esperança de uma vida mais digna, será representado pelas pombas, sendo metaforizado também como elemento de procura do outrora e transformação do presente. De acordo com o historiador Jacques Le Goff (1968: 447),

a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

A memória funciona, assim, como forma de preencher os silêncios da história, acordando o que estava adormecido, porém não ignorado por completo.

A tela de Naguib, diferentemente da apresentada por Malangatana Valente, não mostrará um cenário agressivo. A cor vermelha que compõe o quadro é viva e diurna, tendo, segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, o atributo de estimular as forças e despertar o desejo. As mulheres apresentadas na tela são representadas por meio do erótico. Num mundo de irracionalidade, Eros, geralmente, atua como força destruidora e fatal, como total negação do princípio que governa a realidade repressiva. Para Herbert Marcuse (1999: 85), em ***Eros e civilização***,

a defesa revigorada contra a agressão é necessária; mas, para que seja eficaz, a defesa contra a agressão ampliada teria de fortalecer os instintos sexuais, pois somente um Eros forte pode efetivamente <<sujeitar>> os instintos destrutivos.

Desse modo, o vínculo à passada experiência de felicidade, que fora interrompido pelas guerras, instiga o desejo de recuperação do outrora. Segundo Georges Bataille (p. 84), *o erotismo, no seu conjunto, é infração à regra das proibições: é uma atividade humana*, ou seja, é uma forma de transgressão e busca de vida, colocando o ser em questão.

Observa-se, portanto, que é através dos elementos oníricos que se refaz a memória do país, buscando, tanto o poeta quanto os pintores, a reconstrução singular e coletiva de identidades, imaginários e tradições. Os sonhos, ao serem reativados, trazem à tona fragmentos da história esfacelados por tantas opressões, propondo um amanhecer político, prenhe de possibilidades de mudança e não mais o imobilismo a que os moçambicanos foram submetidos por tanto tempo. José Craveirinha e Malangatana Valente, por meio de suas artes, denunciam, em termos temáticos e também pela forma de suas linguagens, o absurdo das lutas travadas em Moçambique que se consolidaram tanto durante a vigência das lutas coloniais, como da guerra civil, no momento pós-independência. Já o artista plástico Naguib propõe um pedido de paz aos homens da terra, salvação que conferirá cidadania ao povo e recuperação dos valores existenciais, desvinculando os sujeitos da subordinação e da vida presa ao contexto de violência, objetivando, em última instância, reensinar aos homens e a si próprio a dimensão de uma vida mais humana.

Referências Bibliográficas:

- BACHELARD, Gaston (1990). *O ar e os sonhos*. SP: Martins Fontes.
- BATAILLE, Georges (1991). *O erotismo*. Lisboa.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense.
- CALLOI, Roger (1978). *Os sonhos e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2001). *Dicionário dos símbolos*. 16^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio.
- CRAVEIRINHA, José (1997). *Babalaze da hienas*. Maputo: AEMO.
- FANON, Frantz (1968). *Os condenados da terra*. Prefácio de Jean Paul Sartre. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio: Civilização Brasileira.
- JORNAL JL**. Ano XVI, nº 663, 26/03/1996.
- LARANJEIRAS, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- LE GOFF, Jacques (1996). *História e memória*. Campinas: Ed da UNICAMP.
- MARCUSE, Herbert (1999). *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC editora.
- MATUSE, Gilberto (1998). *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Livraria universitária, Universidade Eduardo Mondlane.
- MEMMI, Albert (1997). *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2^a ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ZAHAR, Renate (1976). *Colonialismo e alienação*. Lisboa: ULMEIRO.



MEMÓRIA E HISTÓRIA EM MULHERES DE ABRIL, DE MARIA TERESA HORTA

Osmar Soares da SILVA FILHO (UFRJ/CNPq-PIBIC)

Orientadora: Angélica Soares (UFRJ/Ciência da Literatura)

Eduardo Galeano, escritor uruguaio, diz em seu livro *Mulheres* (1997) que a história de Benjamin Franklin deveria ser recontada, não a partir de si mesmo, mas a partir de sua irmã, Jane Franklin, uma mulher que não recebeu na história oficial nenhuma menção. Recontar é, segundo Oscar Wilde, a *única tarefa que temos com a história*. O resgate memorialístico de personagens esquecidos pelo processo de canonização histórico viabiliza a ascensão de vultos a-históricos como o de Jane Franklin (cf. Galeano, 1997: 105-6):

Dos dezesseis irmãos de Benjamin Franklin, Jane e a que mais se parece com ele em talento e força de vontade.

Mas na idade em que Benjamin saiu de casa para abrir seu próprio caminho, Jane casou-se com um seleiro pobre, que a aceitou sem dote (...)

Jane teve um filho a cada dois anos (...) lavou montanhas de roupa, banhou montões de crianças, correu do mercado à cozinha, esfregou torres de pratos, ensinou abecedários e ofícios (...). Jane foi esposa devota e viúva exemplar. (...)

Jane jamais conheceu o prazer de se deixar flutuar em um lago, levada à deriva pelo fio de um papagaio como costumava fazer Benjamin apesar da idade. Jane não teve tempo de pensar, nem se permitiu duvidar. Benjamin continua sendo um amante fervoroso, mas Jane ignora que o sexo possa produzir mais do que filhos.

Benjamin fundador de uma nação, é um grande homem de todos os tempos. Jane é uma mulher do seu tempo, igual a

*todas as mulheres de todos os tempos, que cumpriu com seu
dever nesta terra (...)
Seu caso não despertará o interesse dos historiadores.*

A iniciativa de Galeano faz par com a de Maria Teresa Horta em **Mulheres de Abril** (cf. Horta, 1994). Escritora portuguesa participante do grupo que ficou conhecido como Poesia 61, Horta compõe, em **Mulheres de Abril**, poemas marcados pela contestação a todo o tipo de exclusão histórica, social e humana da mulher; é uma convocação às portuguesas a dizerem à sociedade o que esta precisa ouvir, um grito libertador/libertado das seculares opressões instaladas no ideário patriarcal de que são vítimas. Vejamos um exemplo:

DIZ

*Diz mulher
ao teu país
como lutaste até hoje*

*o que fizeram
de ti*

*o que quiseram
que fosses*

*Como prenderam teu
grito
sob a boca amordaçada*

*Mas como cantaste
assim
do teu desgosto apartada*

*Diz mulher
ao teu país*

*conta a vida em que
cresceste*

*Como algemaram
teus pulsos*

*Conta aquilo
que aprendeste*

*Do saque da tua
vida
relata os dias passados*

*de cadeia em que estiveste
descreve
o pavor rasgado*

*as torturas que sofreste
o medo nunca acabado
Diz mulher ao teu país
como lutaste até hoje*

*não cales mais
a recusa
do que quiseram que fosses*

*não silencias
a renúncia
a que te viste obrigada*

*Não desistas
de gritar
tua vida encarcerada
(Antologia poética, p. 271, 272)*

Apresentando poética convocação à contestação, a poeta viabiliza a construção de um grito há muito desejado e que nas décadas de 60 e 70 representava um momento de ruptura dos diversos paradigmas impostos cultural e socialmente. Lançado em 1977, portanto três anos após a Revolução dos Cravos datada de 25 de abril de 1974, que rompeu com os ditames do regime salazarista em Portugal, **Mulheres de Abril** propõe-se como uma obra literária que construa *matrizes de um novo Portugal* (cf. Soares, 1994), através do olhar sobre a mulher,

sobre a luta feminista, sobre a presença feminina nos diversos setores da sociedade, mostrando situações históricas, culturais, sociais. O livro reconstrói a vivência da mulher no trabalho operário, em casa, na rua lutando tanto contra o regime ditatorial político tanto quanto contra o regime patriarcal.

Como vimos, o poema *Diz* chama todo o corpo feminino do País a dizer que verdades podem ser gritadas agora nessa marcante revolução feminina. Maria Teresa Horta não só convoca as mulheres portuguesas a dizerem, mas re-produz, por extensão, o desejo e a história de todas as mulheres encaixadas nos modelos culturais falocêntricos.

A libertação aqui reivindicada se dá pelo poder da palavra, e o poema comporta-se como o instrumento de combate que legitima o grito feminino. Mais do que apresentar um palavreado político, um engajamento pelo engajamento, a poesia hortea possui méritos de verdadeira literatura pelo seu poder de assumir saberes (cf. Barthes, 1990). E, nesse caso, assume um compromisso com o lançamento de um novo ideário político, histórico e cultural, não deixando de ser literatura. *Mulheres de Abril* logra alcançar a construção de um conjunto composto por estética e saberes epistemológicos. Permitindo que estejam presentes no seu fazer literário, história, informações culturais, políticas e sociais, Horta consegue contemplar a vida das mulheres, chamá-las para a transformação social e para a formação e inclusão em novos paradigmas. Essa atitude de dizer o que nunca se pôde dizer dá à voz feminina tons que propõem um novo Portugal a partir da construção de uma nova mulher, liberta do anonimato. Assim cada uma das *Mulheres de Abril* resgata, ao dizer com voz reivindicadora, a memória de mulheres anônimas como Jane Franklin, desconhecida e sem vulto.

Diz é um poema que visa à construção não só de um novo olhar sobre a realidade da mulher em Portugal e no mundo, como também requer um resgate memorialístico de tudo o que se fez com a mulher na história. *Diz* convoca as

mulheres a dizerem o que lembram da condição feminina secular, para que, dessa forma, se construam uma memória e uma história legítimas do feminino. Lembrar e dizer faz com que então a memória histórica deixe de ser, por toda essa força contestadora, um instrumento de exclusão da mulher, encabeçado pela mentalidade parcial do historicismo que esconde do registro oficial os vultos femininos e as verdades sobre eles. Essa contestação viabilizada pela lembrança compreende o resgate e a inclusão no conhecimento público de fatos escondidos, distorcidos, negados como verdade no entendimento de história e no entendimento do que era ser mulher até aquele momento.

Na Antigüidade Clássica, lembrar significava, entre outras acepções, dizer a verdade, verdade que se perpetuaria através dos tempos pelos poderes de Mnemósine, deusa da memória, que haveria dado à luz nove musas com o intento de imortalizar as vitórias de Zeus na batalha pelo Olimpo. Por Mnemósine, ou melhor, pela Memória, imortalizam-se os feitos, registrando-se como verdade. A palavra verdade em grego era *αληθεια*, composta por *ληθη* (esquecimento, ocultação) e pelo prefixo de negação *α-*, logo primordialmente tínhamos verdade por *não esquecimento, des-esquecimento, des-ocultação*: memória.

O que Maria Teresa Horta chama as ***Mulheres de Abril*** a fazer é negar todo o tipo de mentira dita sobre si. A convocação se dá para que, lembrando, as mulheres eternizem, instaurem novas verdades, revelem cada um dos sacrifícios a que foram submetidas. Assim dizer e lembrar são uma forma de denunciar. E essa verdade novamente resgata o que pode agora povoar o imaginário popular.

Em ***Memória e História***, Jacques Le Goff (1992) chama-nos a atenção para o cuidado que se deve ter com a forma de transmissão da memória histórica. Mostrando que os organismos de oficialização da história estariam comprometidos em apresentar uma visão parcial e tendenciosa dos fatos, o autor propõe uma forma mais verdadeira de entendimento do histórico, um historicismo que

denuncie, como nos mostra Maria Teresa Horta, os feitos escondidos, as opressões negadas como verdadeiras, os anônimos que nunca povoaram nenhum compêndio de informações culturais. Através da proposta que o autor chama de *nova história*, a memória, isto é, o não esquecimento que aponta para a verdade, pode se compor com vista tanto para o coletivo, que entende toda uma situação comum, quanto para o individual, que entende as vivências particulares.

Linda Hutcheon (1991) diz, em ***Poética do Pós Modernismo***, que em cada uma das histórias individuais lembradas se inscrevem as histórias coletivas, apresentadas no fazer literário de produções que visam ao desvelamento de verdades. Em cada Jane Franklin se encontra uma mulher européia, uma africana, uma pobre, outra rica, uma verdadeira, outra falsa, que revelam a dimensão de verdades do compasso social coletivo.

O individual e o anônimo tão privilegiados nas propostas novas de verdade histórica se ressaltam em ***Mulheres de Abril*** pela memória de Maria Odete Lopes Rodrigues, assassinada aos 38 anos em Lisboa em 1977. Vejamos:

TINHA 38 ANOS

*Tinha 38 anos
quando foi assassinada*

*Quando de bruços
caiu
por duas balas varada*

*Tinha 38 anos
quando foi assassinada*

*Um fardo sem importância
que ali ficou enroscado...
e nem um grito saiu do peito estilhaçado*

Tinha 38 anos

quando foi assassinada

*Pelas costas e a frio
com arma de morte
e caça*

*Tinha 38 anos
quando foi assassinada*

*Eram 3 horas da tarde
na varanda
em sua casa
(Antologia poética, p. 273-4)*

A memória de Maria Odete denota o resgate do coletivo das mulheres que sucumbem ao extremo da morte assassinada, das que sofrem as violências domésticas, psicológicas e físicas, das que são esquecidas pelo historicismo oficial. Horta inclui, pela força da memória poética feminina, essa figura anônima que é metonímia de todas as mulheres; é parte de toda uma realidade histórica até o momento sem muitos sinais de mudança. Denunciar a morte de Maria Odete é a busca, através da voz reivindicada/reivindicadora, de uma mobilização feminina que, nos poemas horteanos, sinaliza um futuro de libertações da alienação, da opressão nas fábricas e da injustiça e desigualdades sócias:

TOMADA DE CONSCIÊNCIA
(À Amélia - Trabalhadora da "Facel")

Fizeste barreira
desalienada
à opressão que tinhas em casa

Da boca tiraste
a mudez –
mordaça
E em casa
gritaste

Gritaste na fábrica
a voz junto às outras
na mesma razão
- E agora patrão?

II

Fizeste barreira
desalienada
à exploração que tinhas na fábrica

Dos pulsos tiraste
grilhetas
pesadas

Gritaste na fábrica
e gritaste em casa
A voz – só
crescendo
vencendo o gemido
- E agora marido?
(*Mulheres de Abril*, p.245-6)

Assim como cada uma das verdadeiras torturas e mortes violentas são aclamadas memorialisticamente, os poemas anunciam também as conquistas femininas coadunadas à conquista da Revolução dos Cravos, revelando o desejo de que as opressões fiquem restritas ao passado, prevendo um futuro que seja um Portugal liberto das suas duas ditaduras: o salazarismo e o patriarcalismo:

MULHERES DO MEU PAÍS

*Deu-nos Abril
O gesto e a palavra
fala de nós
por dentro da raiz*

*Mulheres
quebramos as grandes barricadas
dizendo: igualdade
a quem ouvir nos quis
E assim continuamos
de mãos dadas
O povo somos:
mulheres do meu país
(**Antologia poética**, p. 286)*

Eternizado pela memória, o momento de libertação das mulheres portuguesas na Revolução dos Cravos prenunciou a ascensão da mulher que está no anônimo de Amélia trabalhadora da “Facel”, da Maria Odete, da Jane Franklin que só foi irmã. **Mulheres de Abril** homenageia a dona de casa alienada que não podia falar; desfaz a solidão bordada a ponto de silêncio do trabalho doméstico; descobre a violência da exclusão social e possibilita dizer mais do que gemidos sufocados sob a mordaza da ditadura e o medo do sangue pisado e palavras de obediência, que ressaltam a prática da dominação repetida. Abril e a coragem de dizer em Abril deram à mulher portuguesa nova esperança que nega todo o aprendizado secular que vigorou como verdade.

Referências Bibliográficas:

- BARTHES, Roland (1980). **Aula**. São Paulo: Cultrix.
- CASTRO, Antônio J. Jardim (1997). **Música: vigência do pensar poético**. Tese de doutorado em Poética, Faculdade de Letras da UFRJ.
- GALEANO, Eduardo (2002). **Mulheres**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&P.
- (2002). *Se ele tivesse nascido mulher*. In: ---. **Mulheres**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&P, p. 105-106.
- HORTA, Maria Teresa (1994). *Mulheres de Abril*. In: MOURÃO-FERREIRA, David (org.) **Antologia Poética**. Lisboa: Círculo dos Leitores, p.269-286.

- (1983). Mulheres de Abril. In: ***Poesia Completa*** 2^a ed., Lisboa: Litexa.
- HUTCHEON, Linda (1991). ***Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção***. Trad. Ricardo Cruz. São Paulo/Rio de Janeiro: Imago.
- LE GOFF, Jacques (1992). ***História e memória***. Trad. Bernardo Leitão et al. 2^a ed., Campinas: Editora da UNICAMP.
- SOARES, Angélica (1994). *Mulheres de Abril de Maria Teresa Horta: Matrizes de um novo Portugal*. In: CUSATI, Maria Luisa (org.). ***Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture***. Napoli: Liguori Editore, p 45-57.



PARTES DE ÁFRICA: UMA LEITURA DA HISTÓRIA

Rafael Camillo Rodrigues da COSTA (UFRJ)

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ/Vernáculos)

Partes de África é um romance português contemporâneo que propõe uma nova leitura da história recente de Portugal, precisamente os últimos cinquenta anos do colonialismo português na África. Essa leitura se afasta fortemente dos modelos canônicos da análise histórica, optando por um conceito de história mais amplo e flexível que abrange, simultaneamente, a realidade fatural, a memória e a criação ficcional. Isso se reflete e se evidencia na própria construção narrativa que claramente busca, a partir do dado biográfico do seu autor-narrador, articular um discurso memorialista e revisitar o passado com a intenção de reavaliá-lo de maneira ficcional.

No que se refere ao discurso memorialista, um dos elementos principais na construção da narrativa, constata-se que ele recupera, a partir da memória autoral, os fatos mais significativos da história recente do colonialismo português, dispensando-lhes um tratamento ficcionalizado para que seu narrador lance sobre eles um olhar crítico. Nesse processo, alguns dos elementos da construção do discurso desempenham um importante papel diegético, como: o tempo da escritura; a maneira como o narrador olha o passado, o resultado da “re-visão” da história e o que ela pressupõe.

Quanto ao aspecto temporal, observa-se que o narrador elege como tempo do discurso as suas *férias sabáticas em Sintra*, ocorridas em 1991, quinze anos após o 25 de Abril, sugerindo, assim, que o desenrolar dos fatos narrados – que retomam o olhar sobre a história desde a infância do narrador – estão

consideravelmente afastados do tempo da escritura. De outra perspectiva, nota-se que o olhar lançado sobre o passado conduz a uma dupla “revisão” dos acontecimentos, quer no nível da história pessoal do narrador – que diz respeito sobretudo à sua relação com o pai – quer no nível da história do país. Tal empenho visa a proporcionar uma nova leitura destes acontecimentos pessoais e históricos, para que se possa chegar às novas conclusões pretendidas pela instauração da ficção. Ainda a esse respeito, percebe-se que o olhar lançado sobre o passado apresenta um forte tom irônico, principalmente no capítulo quatro, que funciona como uma espécie de síntese da ironia no romance, no qual a memória autoral recupera a imagem da autoridade colonial representada metonimicamente pelo insano e ridículo administrador Gomes Leal.

A revisão do passado colonial instaura uma leitura dialética da história do colonialismo que não inclui apenas um “sim” e um “não”, mas um “talvez”, evitando, assim, que o discurso assuma o tom maniqueísta ou que se torne dicotômico. Essa estratégia se repete no nível autobiográfico que também constitui parte importante da obra e que se presta a expor a tensa relação entre o pai-administrador e seu filho, o narrador factuamente identificado com o autor Helder Macedo; este, situado como a metonímia dos espoliados pelo sistema, aquele, como a metonímia do regime colonialista. Desse modo, o romance evita o precário jogo de oposição entre bem e mal, possibilitando que sejam ressaltados os “erros” cometidos tanto por Portugal e os representantes de sua política colonial, quanto pelas ex-colônias em seus dilacerantes conflitos que as tornaram *países inviáveis*.

Conclui-se, assim, que a história do colonialismo, indelevelmente marcada por sucessivos equívocos, somente poderá ser contada através de um discurso que pressuponha um “errámos ambos”, bem ao estilo de Garrett em ***Viagens na Minha Terra***, texto obsessivamente recuperado por Helder Macedo em sua ***Partes de África***.

Ainda no que se refere ao resgate da história portuguesa na África, o capítulo dez, chamado de "Incidente de Constança do Relatório do Chefe dos Serviços da Administração Civil da Colônia da Guiné. Ano de 195...", funciona como a metáfora principal do romance na medida em que reforça o caráter paradoxal do projeto português de colonização africana, cuja lógica permitia que se salvasse de um massacre uma população injustiçada, explorada e humilhada, contanto que se punisse exemplarmente o injustiçado, humilhasse o humilhado e explorasse o explorado, sonhando-lhes direitos inalienáveis como a manutenção de sua identidade e de seus hábitos culturais. O relatório, escrito pelo pai do narrador, funciona, dessa forma, como um gravíssimo documento de auto-denúncia do sistema colonial, mesmo quando agia de forma aparentemente menos violenta. Porque a violência está longe de significar unicamente ausência de massacre, ela pode também persistir no desrespeito aos valores culturais das populações subjugadas.

Finalmente, o discurso que inclui a fórmula do *talvez tenhamos errado ambos* é coroado com a narrativa do episódio do Pastor da Serra do Reboredo, no qual Helder Macedo descreve com cumplicidade afetiva a precariedade de um ambiente rural português e um pastor:

Havia lugarejos perdidos com casas de colmos mais toscas do que as palhotas africanas; havia pernas pútridas arrastando, se não lepras, elefantíases; houve um pastor com olhos arrepiadamente sem expressão e já só capazes de articular os sons guturais da sua solidão diária (PA, 66).

Ora, essa mesma descrição e referência a essa mesma cena ressurge no romance após a independência de Moçambique, quando um jornal do novo país, querendo agradecer ao regime pós-revolucionário, publicou a foto de um camponês imbecilizado, muito semelhante ao Pastor da Serra do Reboredo, com a seguinte legenda: *Foram estes os nossos colonizadores (PA,66)*. O que o romance explicita,

na verdade, é a inegável semelhança, evidentemente negativa, entre a metrópole portuguesa e as colônias africanas, ambas sujeitas a uma realidade castradora muito semelhante. É possível perceber, assim, toda a incoerência do projeto português de colonização africana: se, por um lado, pretendia levar o progresso e o desenvolvimento, que na verdade não possuía, às populações colonizadas, por outro, não era capaz de gerir-se, condenando os próprios portugueses a uma situação de precariedade vital tão aguda quanto a que impunha aos negros na África. Que o jornal em jogo político evidente acuse a incapacidade dos colonizadores é tão somente a face exposta de um problema latente muitíssimo mais grave e doloroso.

Por essa razão, só nos resta reconhecer que a grande fórmula política que o romance aponta é mesmo o garrettiano “errámos ambos”: errou o pai – logo o poder da metrópole – que abraçou uma causa desde o início perdida, errou o filho – metonímia dos espoliados – porque enxergou no projeto de colonização africana a razão única da decadência e miséria das colônias. O tempo pós-independência apontaria falhas internas gravíssimas nos países africanos e não deixaria de evidenciar que, na verdade, o passado colonial deixara, com todas as suas evidentes mazelas, algum progresso e desenvolvimento que fundariam, como dissera o pai, *os novos países a haver*. Conclusão difícil e ousada que não abole a violência passada, mas reconsidera as relações entre oprimido e opressor de modo menos maniqueísta.

Referências bibliográficas:

- ARÊAS, Vilma (1992). Em Forma de Fivela. **Remates de Males**. Campinas, (12): 27-32.
- BERARDINELLI, Cleonice (1992) Nas Dobras do Texto. **Remate de Males**. Campinas, (12): 9-13.
- DAL FARRA, M. Lúcia (1992). Partes do Eu e de África. **Remate de Males**. Campinas, (12): 23-26.
- GARRETT, Almeida (1971). **Viagens na Minha Terra**. 15^a. Ed., Rio de Janeiro: Ediouro.
- MACEDO, Helder (1992). As Ficções da Memória. **Remate de Males**. Campinas, (12): 9-13.
- MACEDO, Helder (1999). **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record.
- SARAIVA, J. Hermano (1998). **História Concisa de Portugal**. 19^a Ed., Portugal: Europa-América.



VIRADA DE SÉCULO E DESEJOS DE TRANSFORMAÇÃO

Renata Vale RIBEIRO (UFRJ)

Orientadora: Vera Lins (UFRJ/Ciência da Literatura)

Este trabalho consiste em uma reflexão sobre o movimento simbolista carioca, partindo do estudo de suas revistas e também da obra *Sangravidá*, um romance inédito do autor e crítico de arte simbolista Gonzaga Duque (1863-1911). Busca-se, através deste estudo, resgatar parte do cotidiano do movimento no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, a fim de se repensar o posicionamento tomado por seus autores e intelectuais frente ao real instituído.

Os manuscritos do simbolista Gonzaga Duque que compõem o inacabado romance *Sangravidá* revelam a história de um grupo de intelectuais que discutiam a sociedade de seu tempo criticamente, segundo um sentimento de insatisfação e um desejo de transformação. Analisando a trajetória do Simbolismo carioca através do resgate das revistas que difundiram e ajudaram a construir o movimento, notou-se uma semelhança entre os manuscritos de Gonzaga Duque e a realidade no que se refere ao desejo de mudar, de superar uma ordem vigente, e às suas conseqüências negativas.

Sangravidá, como já foi dito anteriormente, conta a história de um grupo de intelectuais que se reúnem para discutir visões e concepções referentes à política e à sociedade. Esse grupo é formado por um Mestre, Albano Lívio, e por seus discípulos, dos quais se destaca o protagonista, Stello, que é um personagem ambíguo e contraditório, e que se demonstra angustiado e cheio de incertezas em sua relação com o mundo. Seus sonhos e ideais socialistas, influenciados

diretamente por seu Mestre, chocam-se a todo o momento com o real, promovendo uma desconstrução do desejo que tinha de transformação, à medida que seus projetos não se realizam e que as dificuldades aumentam.

No início da narrativa, Stello investe na possibilidade de fundar um jornal socialista, e embora tenha dúvidas quanto ao projeto ser financeiramente um bom negócio, arrisca nele todos os bens que tinha. Ele decide vender o prédio que lhe pertencia para que pudesse, além de casar-se com Gisela, fundar o jornal. Logo após ter tomado sua decisão, influenciado pela visão do Mestre, com uma expressão de contentamento, fala aos demais:

— Então — disse Stello, n'um arrebatamento de orgulho em que sentia vitoriosos seu amor e seu futuro — arrisque-se o bem estar de um pela felicidade de muitos.
(DUQUE, Gonzaga. **Manuscritos**)

Seu otimismo, contudo, dá lugar à frustração. O projeto acaba não se concretizando e Stello vai trabalhar em uma oficina. A realidade opõe-se aos sonhos do protagonista. Ela rejeita os ideais que constroem esses sonhos, calando-o forçosamente em sua solidão incompreendida.

E uma inexplicável, estranha alteração dava-se no seu ser. Sem saber porque tendia ao isolamento, (...) O bairro em que morava trazia-lhe preocupações. A gente pobre, aquela multidão que por ali se aglomerava n'uma promiscuidade [...], era-lhe um meio de afecções. Procurava conquistar-lhe, mas, sempre, o repeliam porque lhe faltava alguma coisa prática que lh'a servisse. Stello falava cousas extraordinárias [...] um futuro melhor, a necessidade de o alcançar pela abnegação, pelo desprendimento a seus interesses. Ela se revoltava, sem o entender. (...) E quando ele aparecia portas se lhe fechavam [...]. Ficava sendo o socialista e neste termo envolvia [...], uma caricatura [...]. Não o repeliam [...], mas o ridicularizavam.
(DUQUE, Gonzaga. **Manuscritos**)

A consciência e os sentimentos de Stello estão refletidos na constatação do narrador de que a Teoria, por si só, é uma Ilusão:

*Quando precisou d'um amparo teve a Teoria que é uma Ilusão.
A Ilusão alimenta e faz viver, mas é preciso que ela se alimente
e viva por sua vez. (...) Se não n'a alimentam ela morre
ferindo; deixa a cicatriz, que muitas vezes os anos não apagam.
E ele recebeu a Teoria mas não lhe deu vida.*
(DUQUE, Gonzaga. **Manuscritos**)

A Teoria, capaz de alimentar os sonhos e as aspirações, antes de tudo precisa ser cultivada, ser alimentada pela prática, pela atitude, que, por sua vez, foi impossibilitada pelo contexto, pela ordem vigente. O jornal significava uma chance para a sobrevivência dos ideais do personagem; era uma atitude que visava à transformação e que sugeria, ao mesmo tempo, a possibilidade de essa transformação acontecer.

Stello, frustrado, termina entregando-se à desilusão. A nova estrutura social que surge com a modernidade, por baixo de sua faceta democrática, não dá espaço a quem a ela se opõe. Antônio Cândido, em sua obra **Literatura e sociedade**, aponta a posição do artista sendo definida pela estrutura social. O que acontece, no caso estudado, é que essa estrutura projeta não só um artista ou um intelectual que a alimente e que consegue inserir-se nela, como os Parnasianos e os Naturalistas da época, mas ela também projeta o papel do escritor e do intelectual crítico, que, insatisfeito, deseja a sua transformação. Porém, esses últimos têm seu reconhecimento e projeção afetados pela força com que a modernidade, à que se opõem, se afirma.

A narrativa é interrompida com a última imagem de Stello resignado ao lado da massa de homens que não o compreendia:

Stello bebe do mesmo copo que a súcia. Familiarizou-se-lhe. A desgraça arrasta-o sem que ele a perceba. É uma força que o impele sem o atordoar porque não encontra obstáculos.
(DUQUE, Gonzaga. **Manuscritos**)

Assim, não há lugar para quem propõe um novo modelo ou regime político e social, como os socialistas e os anarquistas, ou para quem não segue o ritmo da nova sociedade moderna, como os boêmios, ou ainda para quem se desvencilha do objetivismo e da racionalidade cientificista moderna e volta-se criticamente para o seu “eu”, como os simbolistas.

Entendendo-se que os periódicos constituem um meio de diálogo entre as idéias e os pensamentos do grupo responsável por sua publicação e a sociedade de sua época, um estudo das revistas simbolistas foi desenvolvido a fim de revelar uma leitura do romance *Sangravidá* que o relaciona com o momento em que foi escrito. Essa atitude ajuda a compor uma imagem do movimento simbolista que se distancia da antiga, caracterizada como evasiva. Ao contrário, o que notamos é, por um lado, a busca de algo que se perdeu com a modernidade e, por outro, a incompreensão e a rejeição dessa busca, pela própria modernidade.

As revistas simbolistas tiveram uma conturbada existência, que pode ser verificada no curto período de duração de algumas delas, ou ainda, no pequeno número de seus exemplares vendidos.

No que se refere à duração dessas revistas, percebe-se que quanto mais era acentuado seu caráter literário, sem qualquer espaço para outro assunto que não fosse arte, ficando de fora inclusive a propaganda, menor foi o tempo de vida que tiveram. Como exemplos, podemos citar a *Thebaida*, de 1895, que só teve 4 números; a *Rio-Revista*, também de 1895, que só teve 2 números; e, ainda, a *Rosa-Cruz*, que teve duas fases: a de 1901 e a de 1904, cada uma com apenas 3 números.

A abertura à propaganda significava, para os seus editores, ceder à lógica mercantilista que tomava conta do jornalismo da época e que contradizia os valores simbolistas predominantes nelas. O que se viu, portanto, nessas revistas, foi um desejo de transformar a realidade, de subvertê-la, através da poesia, do conto, da crítica literária e, em geral, do pensamento subjetivo. Pode-se compreender melhor essa afirmação com o que diz Adorno em seu texto *Discurso sobre Lírica e Sociedade*:

[A] exigência que se faz à lírica, a exigência de que seja palavra virginal, é em si mesma uma exigência social. Ela implica o protesto contra uma situação social que cada indivíduo experimenta como hostil, estranha, fria, opressiva, situação que se imprime negativamente na formação lírica (...) No protesto contra ela, o poema exprime o sonho de um mundo no qual as coisas fossem de outro modo. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens (...) (ADORNO, p. 344).

Deve-se estender o que se fala sobre o poema, peculiarmente ao conto e à crítica simbolistas, já que estas eram elaboradas com o uso da linguagem poética, repleta de metáforas e impressões pessoais.

Com isso, e sabendo-se que a maioria das revistas que se dispuseram a ser estritamente literárias, ou de arte, era constituída pelas primeiras revistas do movimento, e que pelas dificuldades acabaram desfrutando de pouco tempo, nota-se uma abertura necessária à propaganda e a outros assuntos que passa a definir as últimas revistas, como a **Fon-Fon**, fundada em 1907 por Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos.

Nesse ponto, voltando-se novamente para **Sangravidia**, nota-se que o jornal socialista presente na narrativa não só aponta para a importância que a imprensa alcançou nesse momento, sendo necessário para a sobrevivência de

qualquer movimento literário ou ideológico ter nela seu espaço; como também representa a importância e a fragilidade das revistas simbolistas, das quais participava o próprio Gonzaga Duque.

Conclui-se, então, que os artistas e intelectuais que compunham o movimento simbolista carioca, através do próprio movimento, projetavam uma insatisfação com a realidade e um desejo de transcendê-la. As revistas simbolistas irrompem, assim, como a voz do “eu”, que não se limita ao artista, mas que se descobre também no leitor crítico da modernidade. É contra o objetivismo realista-naturalista e o positivismo e, acima de tudo, em defesa da arte e do que ela tem de mais humano e espiritual, que elas se lançam. Contudo, ao desejo de mudança opõe-se a realidade, que causa a frustração de seus projetos, culminando no fim dessas revistas ou na sua triste adaptação ao meio. **Sangravidia** aparece como um relato desse choque, desse enfrentamento, em que a sociedade moderna, “atropelando” aqueles que a criticaram e que a ela se opuseram, estabelece-se no século XX.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, T. W. (1983). *Discurso sobre lírica e sociedade*. In: LIMA, Luiz Costa. ***Teoria da literatura em suas fontes***. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- CANDIDO, Antonio (1967). ***Literatura e sociedade***. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- COUTINHO, Afrânio (1997). ***A literatura no Brasil. era realista e era de transição***. São Paulo: Global, Vol. IV.
- DUQUE, Gonzaga (1995). ***Mocidade morta***. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LINS, Vera (1991). ***Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador***. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MOISÉS, Massaud (1973). ***A literatura brasileira: o simbolismo***. São Paulo: Cultrix, Vol. IV.

MURICY, Andrade (1987). ***Panorama do movimento simbolista brasileiro***. São Paulo: Perspectiva, Vol. I.

SEVCENKO, Nicolau (1995). ***Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república***. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense.

ARTE, MUSEU E FOTOGRAFIA: QUESTÕES COLOCADAS POR ANDRÉ MALRAUX

Rodrigo IELPO (UFRJ)

Orientador: Edson Rosa da Silva (UFRJ/Neolatinas)

O surgimento do museu no século XIX marcou uma profunda modificação na relação entre o espectador e a obra de arte. Na verdade, segundo Malraux, era a própria idéia de arte que se modificava. O museu promoveu a libertação destas, permitiu que obras de diferentes épocas, estilos ou temas fossem colocadas lado a lado, possibilitando uma confrontação jamais vista até então, a que o autor de *O Museu Imaginário* irá chamar de *confrontação de metamorfoses*¹. Parece-nos lícito afirmar que, para Malraux, a questão chega mesmo a transcender o plano da arte, fato que pode ser atestado por uma pequena passagem em que ele (Idem, p. 11) nos afirma que

(...) o museu é um dos lugares que mais alta idéia dão do homem.

Um outro aspecto ressaltado por Malraux no referido livro é o advento da fotografia, a qual ampliou as possibilidades quantitativas e qualitativas das reproduções. Sobre esse tema, também escreveu Walter Benjamin, no conhecido

¹ *O museu separa a obra do mundo “profano” e aproxima-a das obras opostas ou rivais. Ele é uma confrontação de metamorfoses.* MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. In:---. *As Vozes do Silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil. p. 10.

ensaio *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*². Os dois autores colocam como ponto de extrema relevância a “facilidade” que esse tipo de reprodução tem de privilegiar diferentes ângulos da obra, alguns, inclusive, não acessíveis para o espectador quando da observação do original.

Para Malraux (op. cit., p. 15), *a natureza dos processos de reprodução atua sobre as escolhas das obras reproduzidas*, o que, além de igualar as obras pela perda da escala, revela fragmentos, miniaturas e ângulos aos olhos do espectador. O surgimento dessa nova tecnologia permitiu o acesso a um grande número de obras de arte, mesmo para aqueles que nunca tenham ido a um museu. A partir de então, cada indivíduo pôde construir o seu museu imaginário, perpetuando o trabalho de confrontação iniciado pelos museus de fato. Antes dessas modificações, as comparações se davam, geralmente, entre um objeto artístico e a memória que se tinha de outra obra qualquer. Além disso, a possibilidade de se reunir um grande número de obras de um único autor, trouxe a tona o diálogo deste consigo mesmo, fazendo do estilo uma assinatura ímpar. É, então, que a rivalidade passa a existir não mais em função de uma perfeição mítica, mas sim entre as próprias obras.

Interessante problema, apontado pelo autor em relação ao momento em que a fotografia era em preto-e-branco, é a supressão da cor. Enquanto durou esse tipo de reprodução, o desenho era muito mais relevante. Curioso notar que temos aqui um paralelo com o momento da própria renascença, onde o desenho, e não a cor, possuía posição de destaque. Não é à toa que Malraux aponta o surgimento do humanismo como o fim do vitral, uma vez que esse era regido pelo império das cores. Do mesmo modo que o século XVII fez com a escultura gótica,

² Existem duas versões desse texto. A presente pesquisa foi efetuada tendo como base a primeira versão, publicada em francês pela Gallimard e em português pela editora Brasiliense.

os humanistas também se valeram da influência negativa para julgar o vitral, ou seja, julgaram-no por aquilo que ele não era.

Há, porém, um fato curioso nesse movimento, uma vez que, como nos mostra o texto de *O Museu Imaginário*, o passado clássico não era um passado da pintura, mas da escultura, e esta havia perdido a sua cor com o passar dos tempos, legando aos homens uma imagem que já não era a do momento de sua criação. Aí, encaixa-se com maestria o termo cunhado pelo escritor para explicitar esse movimento: metamorfose. Essa mudança, longe de ser um problema, irá operar diretamente sobre a sensibilidade artística da Europa.

Ao longo das diversas metamorfoses ensaiadas pela arte, o texto revela que

a metamorfose mais profunda começou quando a arte já não tem outro objetivo que não fosse ela própria (Idem, p. 47).

As obras que vemos no museu encontram-se, dessa forma, distanciadas do seu momento de criação e da função a qual estavam ligadas quando foram concebidas. O próprio Benjamin, no texto já citado, descreve o percurso do objeto artístico de um pólo de menor exposição, em que o mesmo estava ligado à idéia de culto, para um outro, de total exposição, que segundo o filósofo, atinge sua plenitude justamente com o surgimento da foto. Nesse instante, o que o espectador vê é, sobretudo, arte, não existindo espaço para que a obra contemplada manifeste suas funções primeiras. Durante todo o período em que essa liberdade não havia sido alcançada, a tendência era de que cada época julgasse a passada de acordo com seus ideais de criação. Por vezes, isso podia representar uma rejeição ao passado, caso das já citadas críticas da renascença italiana à produção do vitral. Outro bom exemplo diz respeito à racionalização das

questões artísticas por parte dos iluministas, motivo que os levaram à não compreensão da arte religiosa. Retomamos aqui a idéia de influência negativa.

Por outro lado, não deixou de haver um movimento de reconciliação com um determinado período do passado, caso da própria renascença em relação à antigüidade clássica, e da arte romântica com o gótico. É bem verdade que, seguindo o raciocínio de Malraux, fica claro que essa reconciliação era absolutamente regida pelas metamorfoses pelas quais as obras resgatadas haviam passado ao longo dos anos, uma vez que, de uma forma geral, o movimento caminhou sempre no sentido da ruptura com aquilo que havia vindo antes. O autor faz uma ressalva em relação aos pintores românticos, os quais não teriam promovido uma quebra radical em relação ao neoclassicismo, a exceção de Manet.

No decorrer de todas as modificações de paradigmas por que a criação artística passou, chega-se à pintura moderna. Acontece, aí, uma inversão de extrema importância na história da arte. Até então, o artista era submetido a uma determinada forma, fruto da relação específica com a função que a arte de cada época adquiria. É o caso da fé para o gótico, do gesto para o barroco, da ficção para a renascença, entre outras. Contudo, com o surgimento da arte moderna é a própria arte quem passa a submeter as formas de vida ao artista, possibilitando, então, o fortalecimento do estilo de cada criador. Muda também o olhar que se tinha para o esboço, o qual deixa de ser *um "estado" da obra anterior ao acabamento* (Idem, p. 105), para ser uma nova possibilidade de criação. Explodem múltiplos fazeres, a obra como manifestação possível de cada indivíduo e

cada estilo reaparece como se fosse um artista caído no esquecimento (Idem, p. 122).

Retomando a questão da fotografia, Malraux, como vimos há pouco, disserta sobre a sua função no aumento do museu imaginário de cada indivíduo.

Porém, poderia esse aumento ocorrer sem que houvesse qualidade de observação do que é reproduzido? Talvez essa seja uma questão relevante para uma atualidade que, guiada pelos ditames do lucro, não se vale do objeto artístico enquanto realização estética, mas como gerador de capital. Para aprofundarmos um pouco mais a questão, lembramos que Walter Benjamin toca num ponto de extrema importância, qual seja, a ausência de autenticidade no objeto reproduzido. Escreve o autor que

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo (cf. Benjamin, 2000: 167).

Benjamin parece não dirigir um olhar pessimista para o fato. Entretanto, o aumento da exposição da obra como reprodução não poderia, pela ausência de critério, levar a uma banalização da relação arte/espectador? Não se enquadraria aí a forma como a publicidade se apropria das reproduções, aproximando-as do público sem nenhuma possibilidade de um distanciamento saudável para a apreciação ?

Trazendo a questão para a realidade brasileira, Teixeira Coelho e Rosa Maspons escreveram artigos publicados em edição recente da revista Bravo (cf. Caderno T, 2002, no. 52) que tratavam do problema do direito de imagem no âmbito das artes plásticas. Segundo os dois, em função da ausência de uma legislação mais clara, a possibilidade de reprodução das obras, seja para fins editoriais, como catálogos de exposição, teses ou livros de arte, seja para fins meramente publicitários, vem encontrando sérias dificuldades. O que acontece é que, ao menos no Brasil, a imagem alcançou tal autonomia em relação à sua matriz concreta, quer dizer, a própria obra, que ser detentor de um quadro, não significa ter o direito de gerenciar suas reproduções.

Enfim, se é verdade que a obra de arte perdeu sua aura, a imagem reproduzida, ao que tudo indica, cresceu de *status*, seja pelo que foi colocado por Malraux, assim como por Benjamin, seja pelo interesse da indústria da propaganda, a qual vem nos agraciando com intrigantes exposições, como a que tempos atrás imprimiu reproduções de Claude Monet em copos de requeijão.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter (2000). *Oeuvres* V. II. Paris: Gallimard.

----- (2000). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica*. In: ---. ***Obras escolhidas***. São Paulo: Brasiliense.

CADERNO T (2002). *Reprodução de Imagem: entre o direito e a usurpação*, por Rosa Maspons. In:---. ***Revista Bravo***, nº 52, de janeiro de 2002, p. 4-10.

----- *Desfrute Quase Clandestino*, por Teixeira Coelho. In:---. ***Revista Bravo***, nº 52, de janeiro de 2002, p. 11.

MALRAUX, André. ***As Vozes do Silêncio***. Lisboa: Livros do Brasil.

----- (1965). ***Le Musée Imaginaire***. 3ª ed., Paris: Gallimard.

A REINVENÇÃO DE SONHOS E MEMÓRIAS EM POEMAS DE JOSÉ CRAVEIRINHA E TELAS DE MALANGATANA VALENTE

Vanessa Relvas de Oliveira RIBEIRO (UFRJ)

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ/Vernáculos)

O ensaísta e ficcionista Alberto Manguel (2001) afirma: *A linguagem humana é feita de palavras que se traduzem em imagens e de imagens que se traduzem em palavras – ambas são a matéria de que somos formados*. Partindo desse pressuposto, este trabalho promoverá um diálogo entre obras de José Craveirinha e Malangatana Valente, respectivamente poeta e pintor de grande importância em Moçambique. O objetivo principal é mostrar uma das faces que a arte moçambicana assume na reflexão acerca da história e na recuperação das tradições silenciadas por guerras e opressões.

Aproximadamente por volta de 1945, inicia-se o que podemos chamar – embora Moçambique ainda fosse colônia – de um processo de nacionalização de sua literatura. Há negação da legitimidade do colonialismo, antes reverenciado até por alguns africanos, envolvidos pelo discurso ideológico dos colonizadores que tentava silenciar completamente as tradições locais dispersas na oralidade. Uma das vias utilizadas para a afirmação da autêntica literatura moçambicana foi o sonho, entendido como estratégia de resistência cultural, como elemento propulsor da imaginação criadora e dos desejos reprimidos.

Tanto o poeta José Craveirinha quanto o pintor Malangatana Valente dedicaram-se a essa aproximação do moçambicano com suas origens. Pela palavra e pela imagem, os artistas resgataram parte da tradição calada pelos colonizadores, reinventando mitos, sonhos e memórias, pois, como afirmou Jean Piaget (1978: 302-9), *ao manipular o real, nós o transformamos*.

Entretanto, enquanto a recuperação da cultura africana é o ideal perseguido pelo poeta Craveirinha, primordialmente em sua segunda fase literária, sendo esse objetivo reformulado em outros momentos de sua obra, Malangatana Valente mantém-se fiel ao registro da história de seu povo até sua produção atual. O pintor declara em uma entrevista: *vai levar muito tempo, tenho a memória nos olhos: os sexos e os seios cortados, os mortos. São coisas que não desaparecem assim* (cf. Silva, 1996: 12-3).

A denúncia da história na obra do pintor é observável pela comunhão de elementos da cultura africana com traços que remetem à violência sofrida pelos africanos. O preenchimento abusivo do espaço das telas por esses dois pólos temáticos – influência neobarroca – demonstra que eles estão arraigados na memória do artista.

Observa-se, nos quadros de Malangatana, uma grande recorrência a imagens de aves. Esses animais, para os *bantus*, povos africanos que povoaram a região que hoje é Moçambique, eram alvo de idéias supersticiosas, sendo muitos deles associados a uma negatividade. A ave "*ndlátí*", por exemplo, era responsável pela ocorrência do relâmpago e podia levar à morte. O falcão também estava associado à morte. Para os *sutos*, uma etnia banta, a alma humana escapava do corpo, na morte, sob a forma de um escaravelho. Se esse se transformasse num falcão, significava que a alma encontrara verdadeiramente seu caminho. O que se depreende da representação dessas figuras é que elas atendem perfeitamente ao propósito do artista de conjugar os dois temas. As aves possuem dupla significação

nas telas, podendo remeter não só a mitos africanos, mas também à guerra, pela ligação com a idéia de morte. Expressam ainda, por vezes, quando têm a cor branca, o desejo de paz.

Outros animais também simbolizam esses dois pólos temáticos das obras. O camaleão, por exemplo, retratado na tela ***O Som Estridente dos Tambores***, era o responsável, para alguns *bantus*, pela efemeridade da vida humana. Há de se atentar também para as figuras híbridas formadas de imagens metade homem, metade ave que chamam atenção para "*os deitadores de sorte*" – espécie de casta em diversas sociedades secretas de etnias bantas – que se reuniam à noite, no mato, revestidos de seus corpos espirituais para comerem carne humana. Acreditava-se que possuíam a faculdade de se desdobrarem durante o sono, adquirindo asas e voando pelos ares para cometerem assassinatos.

A simbologia negativa dessas imagens e a mistura das mesmas nas telas, o preenchimento abusivo do espaço, o colorido forte, tudo isso anuncia o sofrimento de Malangatana, por ver seu país envolto em sangue e dor.

Não obstante a fidelidade ao tema, a obra do pintor também atravessa fases, observadas pela predominância das cores nos quadros. No período colonial, o pintor optava pela variedade de cores. Apesar de as telas coloridas perpassarem todas as fases da produção do artista, percebe-se que, após a independência, durante os anos em que decorre a guerra civil, há a dominância de telas com um único colorido: o vermelho. Como meio de acusação, o vermelho simboliza a guerra, o sofrimento, as mortes, a angústia. Ao findar esse período histórico, tal cor é substituída pelo azul. Em detrimento da denúncia da guerra, a nova cor aponta para o cessar-fogo e para o desejo de paz. No entanto, como o pintor mesmo declara, os fantasmas não haviam desaparecido completamente, fantasmas esses que podem ser depreendidos pela disformidade verificada em certas telas. A cor azul, como afirma Chevalier (2001: 107-10), pode simbolizar o

caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (...) o caminho da divagação.

Percebe-se, então, que o azul remete também à vivacidade da memória social do pintor. Como a história de seu país é marcada pela violência, essa cor a denuncia, juntamente com outros traços que se mantêm. Todavia, também não deixa de simbolizar os antepassados, presentes na memória e nos sonhos.

O poeta Craveirinha também é responsável pelo renascimento da cultura moçambicana. Seu poema “Xigubo”, por exemplo, apresenta um ritual da tradição do país. A imagística é de negros dançando e tocando tambor ao redor do fogo, numa interação plena com a natureza. Essa participa de forma ativa do ritual, apresentando-se personificada em versos como:

*E a Noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas*
(Craveirinha, 1995: 5-6)

Craveirinha vale-se, assim, da concepção animista, aceita por alguns povos *bantus*, que mostrava a natureza como detentora de personalidade e vontade. O erotismo presente nos versos remete ao “eros” interpretado por Georges Bataille como a força que impulsiona para a vida, a vida que os moçambicanos queriam retomar.

O eu-lírico recupera pela memória ou pelo sonho um ritual de guerra do seu povo, o que é apreendido pelo leitor a partir da marcação temporal observada, pois passado e presente coexistem no poema. Lê-se:

*E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem*

*enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta terra
dançam as danças do tempo da guerra*
(Craveirinha, 1995: 5-6)

É o momento do despertar. Por isso o grito inicial – *Minha mãe África/ meu irmão Zambeze/ Culucumba! Culucumba!* (cf. Craveirinha, 1995: 5-6). Chegou a hora do moçambicano negar a aceitabilidade das imposições dos colonizadores e reviver sua cultura.

Existem ritos mágicos da mentalidade ancestral que são aceitos pelos africanos. Um deles é que o desejo expresso produz o resultado desejado. Podemos encontrar nesse mito o sentido para o canto de Craveirinha.

A cor vermelha aparece no poema “Xigubo” em versos como *brilham alucinados de vermelho/ os olhos dos homens* (Craveirinha, 1995: 5-6) ou *músculos tensos na azagaia rubra* (idem, ididem), retratando a resistência do africano. É a guerra ideológica sendo anunciada, diferentemente da simbologia assumida pela cor nas produções de Malangatana Valente, nas quais retrata o momento histórico – as telas vermelhas foram pintadas durante a guerra civil em Moçambique.

É interessante observar, ainda nesse poema, a camuflagem do momento histórico. Escrito em 1958, “Xigubo” não oferece marcas claras da sua contemporaneidade, diferentemente das telas de Malangatana. Apenas o reavivar da tradição africana acusa o obscurantismo do colonialismo. Algo semelhante ocorre em “Manifesto”, no qual elementos intrínsecos ao continente e aos povos de África sobressaem à realidade sócio-política do momento. Inicialmente tem-se o louvor ao corpo negro através de um processo metonímico, dado que o eu-lírico se assume como símbolo do africano – poema em primeira pessoa do singular. Essa descrição lírica percorre todo o poema e é calcada na comparação com elementos

da natureza, pois o ser africano entende-se como parte dessa. Por isso a comunhão atestada nos versos. Cito:

*Como pássaros desconfiados
incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
nostálgicas de novos ritos de iniciação
duras da velha rota das canoas das tribos.*
(Craveirinha, 1995: 29-31)

Nessa passagem, percebe-se a recorrência aos antepassados africanos. Como se observa, os olhos enxergam o pesadelo do presente, enquanto as mãos escuras remetem à origem, lembrando o eu-lírico da colheita do milho, das antigas rotas das canoas de etnias africanas, dos sons cabalísticos de África, dos ritos de iniciação. Esses, apesar de no tempo da escrita do poema não serem tão comuns, eram um costume arraigado dos antepassados, dos povos *bantus*. Diz o estudioso dessas culturas, Henry Junod (1974: 76-98):

os velhos do Bilene afirmam que o ngoma [circuncisão] era um costume antigo entre os tongas e que foi durante muito tempo praticado nos seus clãs (...) O ngoma desapareceu na maior parte dos clãs tongas, mas alguns outros ritos da puberdade têm-se conservado em toda a tribo.

Relembrando guerreiros *bantus*, o eu-lírico de “Manifesto” embarca num sonho, encarnando o herói épico. Cito: *Ah! Outra vez eu chefe zulo/ eu azagaia banto* (Craveirinha, op. cit.: 29-31). Nesse mesmo sonho, há a referência a rituais dos antepassados, como no verso *Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo* (Idem, ibidem). Malangatana Valente também retrata esse ritual fundamentalmente característico de consulta aos antepassados em uma tela denominada **A Cena da Adivinha**, de 1961.

É interessante observar a utopia que envolve a idéia de África e do negro, ambos vistos como uma unidade. O eu-lírico anula as diferentes culturas e etnias do continente africano, o que é observável nos versos: *Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante* (idem) ou *e minha voz estentória de homem do Tanganhica/ do Congo, Angola, Moçambique e Senegal* (idem). O poeta José Craveirinha canta, na sua segunda fase literária, a coletividade, em detrimento da singularidade, uma vez que o seu objetivo é recuperar a voz de um continente subjugado pela mão do colonizador.

A cultura moçambicana, ao ser retratada pelas mãos de Malangatana Valente e José Craveirinha, sofre uma transmutação. Mitos, sonhos e memórias são reinventados pelos artistas, que os interpretam cada um a seu modo, dando visibilidade a uma cultura riquíssima, que permaneceu às escondidas devido ao silêncio estabelecido pelo colonizador. Cabe aos leitores perpetuar a voz do pintor e a do poeta.

Referências Bibliográficas:

- BATAILLE, Georges (s/d). *O Erotismo*. Rio de Janeiro: Moraes.
- BERGER, John (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- BOSI, Alfredo (1990). *Reflexão sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2001). *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CRAVEIRINHA, José (1995). *Xigubo*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.
- FERREIRA, Manuel (1984). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. SP: Ática.

- JUNOD, Henrique (1974-75). **Usos e costumes dos bantus**. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.
- LARANJEIRA, Pires (1985). **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta.
- MALRAUX, André (2000). **O Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70.
- MANGUEL, Alberto (2001). **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras.
- MUNANGA, Kabengele (1986). **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de (1999). **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. Assis, SP: Ed. Unesp.
- PIAGET, Jean (1978). **Educación e instrucción**. In: CARVALHO, Irene Mello (org.). **O Processo didático**. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos (1986). **Surrealismo**. São Paulo: Ática.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro, Org. (1998). **Antologia do mar na poesia africana do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ.
- (2002). **Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea**. www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/carmen.htm.
- SILVA, RODRIGUES (1996). Entrevista a Malangatana Valente: Relação fiel e verdadeira. **Jornal de Letras – JL**, Ano XVI, nº 663 Lisboa, 13 a 26/03/1996, pp. 12 e 13.
- SOURIAU, Etienne (1983). **A Correspondência das artes**. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- VALENTE, Malangatana (2001). **Catálogo de exposição do pintor realizada na Galeria de Arte Santiago de 31 de março a 20 de maio de 2001**. Palmela (Portugal): Edição Santiago, 2001.

O MOVIMENTO SIMBOLISTA BRASILEIRO EM REVISTA

Vitor Alevato do AMARAL (UFRJ)

Orientadora: Vera Lins (UFRJ/Ciência da Literatura)

O Simbolismo brasileiro durou, de acordo com Massaud Moisés (1999: 04), entre 1893 e 1922. O mesmo crítico nos diz, porém, numa citação de José Aderaldo Castelo, que em 1904, com o surgimento da revista *Rosa-Cruz*, tem-se o fim do simbolismo no Brasil, *considerado como um movimento literário mais ou menos organizado e ativo* (cf. Castelo, 1950: 119).

Quanto às razões de seu surgimento, Rodrigo Otávio Filho (1970: 27) afirma que o Simbolismo pode *sem mais profundas investigações, ser considerado como a reação resultante da crueldade do naturalismo e da impassibilidade do parnasianismo*. Os simbolistas eram adeptos de uma arte essencialmente subjetiva, que privilegiava a imaginação, alheia aos ideais antimetafísicos e cientificistas tão caros aos parnasianos.

Desde a última década do século XIX, sem abertura para penetrar no cânone literário brasileiro, já ocupado por escritores notadamente realistas, os adeptos do movimento simbolista no Brasil reuniam seu talento e perseverança em torno de aspirações comuns na busca por uma maneira de serem ouvidos e fazerem com que suas idéias penetrassem no cenário artístico do fim do século. O primeiro grupo simbolista brasileiro situou-se em torno de Emiliano Pernetá, que era redator-secretário da *Folha Popular* — publicada entre 1900 e 1902. O grupo

era formado por nomes como os de Cruz e Souza, B. Lopes, Gonzaga Duque e Lima Campos.

Os simbolistas encontraram na imprensa, através do que a história literária convencionou chamar 'revistas simbolistas', um dos principais veículos para a divulgações de seus ideais artísticos. De acordo com o *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy (1987: 1259), a primeira revista simbolista publicada no Brasil foi a *Clube Curitibano*, em 1890. Na imprensa do Rio de Janeiro, duas revistas surgiram no ano de 1895, *Thebaida* e *Rio-Revista*, seguidas da *Pierrot*, de 1897, da *Vera-Cruz*, de 1898, da *Revista Contemporânea*, de 1899, da *Rosa-Cruz*, de 1901, e da *Fon-Fon*, de 1908.

A maior parte das revistas não sobreviveu por muito tempo. No desejo de não sucumbir ao poder da propaganda, muitas delas não abriam suas páginas à publicação de anúncios. Porém, o desejo de fazer uma arte pura, sem dependência de patrocínio — o que representaria a inserção de valores burgueses nas revistas —, fez com que a maioria delas se dissolvesse após brevíssima aparição. A *Rio-Revista*, por exemplo, teve apenas duas edições publicadas.

Neste ensaio, pretendo tratar de quatro das revistas citadas — *Rio-Revista*, *Revista Contemporânea*, *Rosa-Cruz* e *Fon-Fon* —, ressaltando a importância que as revistas simbolistas tiveram ao tentar cumprir seu papel de porta-vozes de uma nova arte: subjetiva, revolucionária na linguagem e nas idéias, e que abriu caminho para o que mais tarde viria a chamar-se Modernismo no Brasil.

Por ordem cronológica, começemos com a *Rio-Revista*, desaparecida no mesmo ano de sua criação. Para ela, colaboraram B. Lopes, Gustavo Santiago, Alphonsus de Guimarães, Figueiredo Pimentel, Arthur de Miranda, Emilio de Menezes, Cruz e Souza, Gonzaga Duque, Félix Bocaiúva, Mário Pederneiras e Lima

Campos (primeiro volume); e Emiliano Pernetá, Cruz e Souza, Rinaldo de Lima e Silva, Adolpho Caminha, Emilio de Menezes, Plácido Júnior e Alves de Faria (segundo volume).

Os dois volumes que marcam a existência da **Rio-Revista**, o primeiro, de março, e o segundo de abril de 1895, são parte do que há de mais representativo do movimento simbolista em suas origens. Seus contos, poemas e ilustrações divulgaram o pensamento dos então chamados *neph'libatas*, ou seja, daquele que caminhavam nas nuvens, sempre com a preocupação de divulgar e defender os ideais simbolistas de uma arte consciente do papel renovador que assumira ao romper com os padrões acadêmicos. É o que comprova esta passagem do texto *Kánon*, de Félix Bocayuva, publicado no primeiro volume da revista:

*Anarquista ou despótica?
Arte rebelde, ousada e forte:
Onde há regra que te algeme os pulsos, a golilha de aço rijo,
temperado-azul que constrinja o toro-jaspe da tua nuca? Onde?*

*Abre-se a jaula: domadora, entras, virginal e branca, pelo gradil
dos sonhos. Zune o chicote d'ouro fosco que a tua mão nervosa
preme. N'um gesto de império, ergues o braço: Leões, hienas,
tigres e panteras lançam-se de rojo; as serpentes vêm
dançando...
No final, depois que todos os animais já a haviam ameaçado e
apresentado suas armas
As palmas soam, as injurias espumam, babam, e tu Suprema,
nem olhas, nem ouves, segues, fitando uma luz que só o teu
olhar através o poeiral da estrada que se alonga, que se perde,
Lá...*

Estas palavras de Félix Bocaiúva constituem uma defesa da arte simbolista, que, desse modo, tem suas qualidades exaltadas. As hienas, tigres, panteras e serpentes que a ameaçam são metáforas do papel da crítica literária e do gosto dos leitores, habituados à produção literária do Realismo. O título *Kánon* é uma crítica aos que constituíam o cânone literário e detinham o prestígio de serem

representantes da arte oficial, que não abria espaço para renovação que chegava, trazida pelos simbolistas.

É importante dizer que o epíteto 'nefelibata', geralmente imbuído de significação negativa, carrega o preconceito existente por parte daqueles que o deram aos simbolistas, ou seja, o cânone literário da época. Os simbolistas, libertários renovadores da literatura nacional e precursores do modernismo, eram intelectuais dispostos a mudar a maneira de se fazer literatura no Brasil, mas que não obtiveram reconhecimento em sua época porque não tocavam em questões imediatas da realidade nacional.

Os simbolistas buscavam transcender a realidade imediata, tratando de temas mais universais. Seu recolhimento num mundo menos nacional que individual não significava uma alienação negativa, mas um distanciamento crítico que tornou possível uma proposta anti-reducionista da concepção que se tem do real. Como diz Adorno (p. 343-54) em "Discurso sobre Lírica e Sociedade", *só entende o que diz o poema aquele que percebe na solidão do mesmo a voz da humanidade* (p. 344).

A **Rio-Revista** pregou o caráter sublime dos adeptos do movimento simbolista, veiculando a imagem de sua arte como a de uma verdadeira religião. Num texto intitulado *Os Romeiros da estrada de San-hiago*, de assinatura homônima, lemos a seguinte passagem:

Seguimo-la confiantes, sem estrabismos de ódio, para a celígena planura, a cujo cimo há de nos receber com a angelitude purificante e premiadora da Sua benção, a ALTA-ESPIRITUALIDADE de que somos partes e em que somos crentes.

Queremos a ARTE no absolutismo da ARTE — sem adaptações dogmáticas de escola, sem ortodoxismos risíveis de facções. Ela nos é uma religião e somos nós seus sacerdotes.

Tivesse a **Rio-Revista** durado mais que seus breves dois meses, muitos novos talentos teriam sido por ela divulgados, pois suas páginas estavam franqueadas aos iniciantes, cujos trabalhos seriam examinados *por uma comissão de três membros, isentos de prevenções pessoais e de parcialidades ridículas e, muitas vezes, injustas, de grupo.*

A **Revista Contemporânea**, segundo Nelson Werneck Sodré (1960: 342), foi a revista mais importante do grupo simbolista carioca, seguida pela **Rosa-Cruz**. Era dirigida por Luís Edmundo e contou com a colaboração, entre outros, de Cruz e Souza, Alphonsus de Guimarães, Gonzaga Duque, Nestor Vítor, Mário Pederneiras e Antônio Sales. A revista durou de 1899 a 1901. Embora já possamos encontrar anúncios nessa revista, notamos que eles estão restritos a uma única página que se segue à capa.

A **Revista Contemporânea**, assim como a **Rio-Revista** e a **Rosa-Cruz**, divulgava e promovia autores e obras pertencentes ao movimento simbolista e ainda defendia e exaltava traços peculiares e determinantes do movimento.

Na **Revista Contemporânea**, entre artigos sobre vários autores, como Raul Pompéia e Antonio Nobre, observamos e destacamos o texto sobre Cruz e Souza, de Oliveira Gomes. Nesse texto, Oliveira Gomes compara o Simbolismo a uma estrela que aparece como uma espécie de guia, reveladora de algo novo e redentor.

Símbolo da nossa força e prenúncio das nossas vitórias, a Estrela única há de sempre fulgir, sem eclipses e sem bruxuleios, a fortalecer as nossas mansas ambições e a guiar os nossos passos [...]

Essa estrela é o ponto sideral d'um futuro para que sempre apelam confiadamente os que se querem salvar da destruição dos ideais vencidos, procurando outros ideais, ainda mais vastos, mais fortes e duradoiros (REVISTA CONTEMPORÂNEA, 1900: 111 e 113)

A luz da estrela que orienta os simbolistas opõe-se ao cânone realista. Por isso, está ligada ao novo, à faculdade de fazer ver algo maior, isto é, à introdução de um pensamento e de uma literatura que conduzem o homem a um outro plano, “mais elevado” que o da realidade.

Ainda detendo-se no texto de Oliveira Gomes, encontramos uma passagem em que o autor critica o homem que integra o sistema e a ordem vigentes. A esse homem, a essa sociedade e à literatura que os representam, Oliveira Gomes contrapõe outros homens, responsáveis por outra literatura (Simbolismo), que embora estejam à margem do que é dominante, *continuam a viver e a trabalhar, conscientes d’uma grande missão e cumprindo um dever superior* (REVISTA CONTEMPORÂNEA, 1900: 113). Mais uma vez, notamos a atribuição ao movimento simbolista de um caráter missionário e espiritual.

Uma devastadora onda d’egoísmo se alastra e tudo avassala e cada indivíduo é um leão perverso que se arrancou as garras, abandonou a floresta, veio para a cidade e se enfronhou nas sutilezas da decantada luta pela vida, entrando para a política, a administração, o comércio, a indústria, o jornalismo e até as artes, corrompendo tudo. [...]

Num tal meio, entretanto, floresce uma literatura, a arte eleita a maldita por uma tal gente. Há umas poucas centenas d’espíritos que se isolam e no isolamento se fortalecem e se virtualizam. Feliz sintoma que atesta que há um ponto ainda não vulnerado na vida nacional (REVISTA CONTEMPORÂNEA, 1900: 112-113).

Há na revista um grande número de poemas. Assim, enquanto na *Rio-Revista* vemos espaço somente para a produção literária, **Revista Contemporânea**, percebemos que a produção literária divide espaço com artigos teóricos e jornalísticos que explicam e divulgam o movimento simbolista, podendo o mesmo ser dito em relação à **Rosa-Cruz**.

A **Rosa-Cruz** surgiu em 1901, tendo quatro volumes editados nesse ano e mais três posteriores, em 1904. Ela contou com a colaboração, na primeira fase, de Luís Delfino, Cabral de Alencar, Rafaelina de Barros, Carlos Góis, Archangelus de Guimarães, e, na segunda fase, de Flávio da Silveira, Heitor Malaguti, Bernardes Sobrinho e Roberto Gomes. O primeiro número da revista se inicia com o poema "Le chien et le flacon" de Charles Baudelaire. Depois vemos "Flor sentimental" de Cruz e Souza, e, em seguida, um artigo crítico sobre arte de Saturnino Meirelles, que também era o diretor da revista. Notamos a presença de poemas em francês, como um de Alphonsus de Guimarães, cujo título constitui também a dedicatória, "*Dédicace à Paul Verlaine*". A língua e os poetas franceses mencionados refletem a grande influência que a escola literária francesa teve sobre os simbolistas brasileiros.

Fon-Fon, por sua vez, era uma revista semanal dirigida por Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos até 1914, passando depois ao comando de Álvaro Moreira, que, em 1915, passa a fazer parte da revista **Paratodos**. Circulou de 1907 até aproximadamente 1957 e foi reduto do último grupo simbolista do Rio de Janeiro, formado por Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, Hermes-Fontes, Eduardo Guimaraens, Álvaro Moreira, Filipe d'Oliveira e Rodrigo Otávio Filho. Sua principal concorrente era a revista **Careta**, que abrigava os parnasianos. Abrindo seu primeiro número com um texto alegre e descontraído intitulado *Freguezia*, a **Fon-Fon** dizia a que vinha: *queremos fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa, povo brasileiro, com a pilhéria fina, a troça educada*. Quem assina o texto é o *Chauffeur*, provavelmente um dos que "dirigiam" a revista e que vinham de uma outra "garagem" já conhecida do público, a revista **Kosmos**.

Seu objetivo era retratar o cenário urbano do Rio de Janeiro, que vinha passando por profundas transformações durante a administração do prefeito Pereira Passos. Para isso trazia fotos de pessoas elegantes que transitavam pela

cidade sob o título *flagrante*. Com o passar do tempo, a revista foi perdendo suas características iniciais de um “Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfuziante”, frase que se lia em seu subtítulo. Adaptou-se cada vez mais às exigências do público e, em 1917, já se podia notar um considerável aumento do número de anúncios que a revista trazia.

Fon-Fon foi aos poucos perdendo o seu perfil crítico e tornando-se cada vez mais uma revista de entretenimento. Na essência elitista do discurso da **Fon-Fon**, transparecia um tipo de aceitação da nova vida burguesa. Dois fatores podem sustentar essa afirmação: o tipo de anúncio que suas páginas veiculavam, que iam de automóveis, moda francesa, jóias e fumo, até bancos, gráficas, farmácias, entre outros, refletia os valores burgueses que se enraizavam na cidade; e o formato empresarial e comercial que a revista assume ao diversificar seu conteúdo e a publicar anúncios, pois dessa forma consegue ampliar seu público-alvo.

As três primeiras revistas aqui comentadas (**Rio-Revista**, **Revista Contemporânea** e **Rosa-Cruz**), quando comparadas a **Fon-Fon**, mostram-se mais próximas e mais fiéis ao movimento simbolista. Isso decorre do fato de possuírem caráter mais literário e comprometido com o movimento, já que ele é o ponto central que determina seus textos e artigos. A presença numerosa de anúncios nas páginas da **Fon-Fon** aponta para uma mundanização das publicações que começaram a surgir e que, posteriormente, ganharam maior alcance, culminando na imprensa moderna.

Referências Bibliográficas:

- FILHO, Rodrigo Otávio (1970). *Simbolismo e Penumbriismo*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- LINS, Vera (1998). *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura.
- (1991). *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MOISÉS, Massaud (199). *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix.
- MURICY, Andrade (1987). *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- SODRÉ, Nelson Werneck (1960). *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



Parte II:

Estudos lingüísticos



ASPECTOS SÓCIO-COGNITIVOS DOS MODAIS “PODER” E “DEVER” NO PORTUGUÊS DO BRASIL

Cristiane Agnes Stolet CORREIA (UFRJ/CNPq-PIBIC)

Orientadora: Lilian Vieira Ferrari (UFRJ/Linguística)

0. INTRODUÇÃO

Os modais têm sido tradicionalmente divididos em deônticos e epistêmicos. Visto que o presente trabalho compreende os modais **poder** e **dever**, vale aclarar essas noções. O **poder** e o **dever** deônticos apresentam uma diferença nítida no que diz respeito à significação, uma vez que o **poder** deôntico indica permissão, ao passo que o **dever** deôntico indica obrigação, como se pode observar nos exemplos adaptados de Sweetser(1990):

(01) *João **pode** ir.* (João tem permissão para ir.)

(02) *João **deve** estar em casa às 10, sua mãe não permitirá que ele fique fora até mais tarde.*(João tem a obrigação de estar em casa às 10).

No que diz respeito, entretanto, ao uso epistêmico dos modais, parece que a diferenciação de sentido entre os epistêmicos **poder** e **dever** não é tão nítida, considerando que ambos indicam possibilidade/probabilidade. Partindo dessa perspectiva, os estudos de Sweetser(1990) foram de extrema importância no âmbito da modalidade por introduzir uma questão nova: considerando que o **poder** deôntico remove barreiras e o **dever** deôntico impõe força, ela compreendeu tais modais epistêmicos como projeções metafóricas dos deônticos. Desse modo, o poder epistêmico removeria barreiras e o dever epistêmico seria responsável pela imposição de força, ambos no nível do raciocínio. Daí o **dever**

epistêmico soar com mais força e, conseqüentemente, reforçar/aumentar a possibilidade prevista. Tal constatação é fundamental para o presente trabalho.

Nosso objeto de pesquisa foram os verbos modais epistêmicos (sentido de possibilidade/probabilidade) **poder** e **dever** empregados no presente do indicativo. Vale dizer que o material utilizado para a presente investigação abrange textos escritos de jornais e revistas. Pretendemos, a seguir, expor alguns critérios sócio-cognitivos que diferenciam o uso entre os modais epistêmicos **poder** e **dever** no presente do indicativo.

1. RESULTADOS OBTIDOS

A análise do banco de dados dos modais epistêmicos **poder** e **dever** empregados no presente do indicativo simples indicou que a alternância entre tais modais dificilmente altera de modo significativo o sentido do que se quer dizer. Vale tomar como exemplo as frases a seguir:

(03) TRAGÉDIA NO MAR

*Petroleiro com 70 mil toneladas de óleo racha ao meio e afunda na costa espanhola. (...).Técnicos da empresa holandesa de resgate Smit Salvage estimavam ontem que a maior parte de sua carga permanecia intacta. Especialistas afirmaram, no entanto, que os tanques do navio **podem** rachar ao atingir o fundo do mar (O GLOBO, 20/11/2002).*

(04) FGTS: CORREÇÃO **DEVE** SAIR EM TRÊS MESES

O governo deve começar a pagar, daqui a três meses, a correção dos expurgos do FGTS referentes aos planos Collor I e Verão para os trabalhadores com direito a receber até mil reais (O GLOBO, 31/01/2002).

Considerando-se que em (03) poder-se-ia ter "... os tanques do navio **devem** rachar ao atingir o fundo do mar" e em (04) seria possível usar "FGTS: Correção **pode** sair em três meses", a pergunta que fica é: o que determina a escolha entre os modais **poder** e **dever** em seus usos epistêmicos?

Detive-me, então, em investigar possíveis fatores que condicionam a escolha entre os modais em questão por parte do redator, observando que há uma tendência em combinar o grau imposição de força ao raciocínio com o grau de desejabilidade do evento, seja do ponto de vista do falante e/ou de um Modelo Cognitivo Idealizadoⁱ ao qual ele tem acesso.

Quando o evento é desejável, o ato de fala ganha força de predição. Quando é indesejável, o falante ou redator tende a proteger sua face, indicando possibilidades de ocorrência, mas evitando prever, já que fazer uma determinada previsão soa com muito mais força que simplesmente cogitar uma possibilidade futura. Tais pontos de vista são sinalizados pela escolha do modal.

Conclui-se, então, que a perspectiva subjetiva do redator é fator relevante para a escolha entre os modais: considerando que, em termos de uma escala de modalidade, **dever** (imposição de força) é mais forte que **poder** (remoção de barreira), é preferido **dever** quando se trata da predição de ocorrência de fatos desejáveis, enquanto suaviza-se a possibilidade de ocorrência de eventos indesejáveis com **poder**. Nos exemplos abaixo, pode-se observar tal tendência:

(05) Seleção **pode** ficar sem Ronaldinho. (JORNAL DO BRASIL, 28/09/2001)

(06) EPIDEMIA DE DENGUE **PODE** AFETAR DEZ MIL E JÁ É COMPARÁVEL ÀS DE 86 E 91 (O GLOBO, 29/01/2002)

Nos exemplos acima, em princípio, nada impediria que se optasse pelo epistêmico **dever** (Seleção **deve** ficar sem Ronaldinho e Epidemia de dengue **deve** afetar dez mil). Entretanto, os MCIs culturalmente disponíveis atribuem caráter indesejável aos eventos como “ficar sem Ronaldinho” e “afetar 10 mil”, daí

ⁱ Modelo Cognitivo Idealizado(MCI), nos termos de Lakoff (1987), são conhecimentos socialmente produzidos e culturalmente disponíveis.

priorizar-se um modal mais fraco (**poder**), atenuando a probabilidade de ocorrência de tais eventos.

Já nos exemplos (07) e (08), ocorre o inverso: os MCIs culturalmente disponíveis atribuem caráter desejável aos eventos “o medicamento Nexium chegar ao Brasil em junho” e “o calor dar um fresco até pelo menos a semana que vem”, o que acarreta a preferência por um modal mais forte – **dever** –, reforçando, desse modo, a probabilidade de ocorrência de tais eventos. Observemos:

(07) Nos últimos anos, surgiram novos medicamentos que diminuem a acidez no estômago. Entre esses medicamentos orais, um dos mais modernos, segundo especialistas reunidos em Atlanta, é o esomeprazol magnésio (Nexium), que **deve** chegar ao Brasil em junho. (O GLOBO, 27/05/2001)

(08) Mas, segundo os meteorologistas, o calor que na segunda-feira chegou a repetir o recorde deste verão – 39,2 graus – **deve** dar um fresco até pelo menos a semana que vem. (O GLOBO, 30/01/2002)

Vale ressaltar, ainda, que, na maioria das vezes (68% dos casos levantados no banco de dados), o sentido preditivo do modal epistêmico **dever** foi reforçado pelo uso de marcadores temporais, como ilustra a ocorrência do sintagma “este ano” no exemplo abaixo:

(09) Evento este ano deve atrair 600 mil turistas. (O GLOBO, 27/05/2001)

Em linhas gerais, o presente trabalho retomou Sweetser (1990), reafirmando-se o entendimento dos modais epistêmicos como projeções metafóricas dos deônticos, já que, a partir dos dados observados, verificou-se que o **poder** epistêmico remove barreiras e o **dever** epistêmico impõe força, ambos no nível do raciocínio. Por isso, o **dever** epistêmico soa com mais força, a ponto de prever um acontecimento futuro, localizando-o no tempo. Tal evidência

influencia a escolha do modal por parte do falante e/ou redator, o qual tende a optar pelo modal **dever** quando a ocorrência do evento for desejável e pelo modal **poder** quando a realização do evento for indesejável. Dessa forma, o falante e/ou redator expõe seu ponto de vista e suaviza (no caso de **poder**) ou reforça (no caso de **dever**) a probabilidade de ocorrência do evento descrito.

Referências Bibliográficas:

- ALMEIDA, Maria Lúcia L. (1999). Processo de mesclagem em anguladores no Português do Brasil. *Revista Veredas*, 4 (1): 129-142.
- FERRARI, Lilian(1999). Postura epistêmica, ponto de vista e mesclagem em construções condicionais na interação conversacional. *Veredas*, 4 (1): 115-128.
- MIRANDA, Neusa S.(1999). Domínios conceptuais e projeções entre domínios: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais. *Veredas*, 4 (1): 81-95.
- SALOMÃO, Maria M. M. (1999). A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. *Veredas*, 4 (1): 61-79.
- SWEETSER, Ewe (1990). *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge: CUP Press.



DO TRATAMENTO FORMAL DA VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA

Gean Nunes DAMULAKIS (UFRJ/FUJB)*

Orientadora: Marília Facó Soares (UFRJ/Museu Nacional)

0. Introdução

Uma das grandes preocupações das correntes lingüísticas atuais é a de tentar estabelecer limites teóricos para a variação entre as línguas humanas e no interior de uma mesma língua (cf. Soares, 2000: 45-65). Este trabalho tem por objetivo focalizar a variação lingüística, sobretudo a partir de seu tratamento no quadro da Teoria da Otimalidade (OT). Focalizaremos, também, o conceito de variação mínima, graus de variação e sua relação com restrições de fidelidade e de marcação. Para tanto, lançaremos mão de dados do português e também do alemão. Tentamos reelaborar hipóteses para dados já trabalhados, no caso do português, por Rosa Maria Assis Veado, no que tange às reduções $OU > O$ e $EI > E$. Tentamos também dar um tratamento à variação do tipo próprio $>$ próprio, problema $>$ poblema, pobrema. No caso do alemão, trataremos da oclusão glotal em sílabas sem *onset*, assim como da variação entre [ʃ] e [s] em contexto pré-consonantal.

A OT parte do pressuposto de que toda língua natural é o resultado do conflito entre restrições universais e que as línguas se diferenciam entre si pela

* Membro da equipe do projeto “Línguas da Amazônia Brasileira: Variação Lingüística e Estudos de Fonologia, Gramática e História” (FAPERJ E-26/152.268/2002), coordenado por Marília Facó Soares.

Agradeço à Fundação Universitária José Bonifácio pelo apoio à pesquisa concedido sob a forma de auxílio (FUJB Aux. nº 6729-6)

forma individual como hierarquizam essas restrições. Uma vez hierarquizadas essas restrições, para um dado *input* é gerada uma série de candidatos que serão avaliados. Dessa avaliação, o candidato vitorioso ou ótimo será a forma que se realiza na língua. Cabe ressaltar que, para a OT, nas palavras de Dorigo (2001), *a linguagem é fundamentalmente simples e a complexidade, quando surge nas línguas naturais, deriva de tendências naturais de interação (interação essa que, algumas vezes, é de reforço mútuo e, outras vezes, é de conflito em línguas particulares).*

1. Estrutura silábica e o papel do acento em alemão e em português

Alber (2001), trabalhando no quadro da OT, propõe duas hierarquias diferentes para o alemão padrão e o alemão do sul da Alemanha, no que diz respeito ao fenômeno da oclusão glotal. De acordo com os dados, verificou que, no alemão padrão, a oclusão ocorre não somente na margem esquerda da palavra, mas também antecedendo a sílaba tônica, desprovida de *onset*. Já nas variantes do sul, o fenômeno parece restrito à margem esquerda da palavra. Assim temos:

(01) Alemão sulista
?O.á.se
'oásis'

Alemão padrão
?O.?á.se

Em todo caso, a oclusão sempre ocorrerá na margem esquerda de raízes e prefixos (?án-?er.kèn.nen 'reconhecer'). Alber lança mão das seguintes restrições para dar conta do fenômeno:

(02) ONSET: sílabas devem ter onset
DEP: todo segmento do output deve ter um correspondente no input.
CONTIGÜIDADE-O: proíbe epêntese no interior do morfema-output.
ONSET (ACENTO): sílabas acentuadas devem ter onset.

Inicialmente, as restrições ONSET (ACENTO) e CONTIGÜIDADE-O não desempenham nenhum papel, ficando a hierarquia como segue:

(03) ONSET>>DEP

QUADRO 1

Input: América	ONSET	DEP
(a) ?América		*
(b) América	*!	

No entanto, para dar conta de um item como **?O.?á.se**, que ocorre no alemão padrão, mas não ocorre nas variantes do Sul, é preciso lançar mão de CONTIGÜIDADE-O, ficando assim a hierarquia:

(04) CONTIGÜIDADE-O>>ONSET>>DEP

QUADRO 2

Input: Oase	CONTIGÜIDADE	ONSET	DEP
(a) ?O.á.se		*	*
(b) ?O.?á.se	*!		**
(c) O.á.se		**!	

Essa hierarquia, porém, satisfaz apenas às variantes do sul, não dando conta do alemão padrão, variante na qual o candidato (b) é o ótimo. Aqui, entra em cena a restrição ONSET (ACENTO), daí surgindo uma nova hierarquia:

(05) ONSET(ACENTO) >> CONTIGÜIDADE-O >> ONSET >> DEP (Alemão Padrão)

QUADRO 3

Input: Oase	ONSET (ACENTO)	CONTIGÜIDADE	ONSET	DEP
(a) ?O.á.se	*!		*	*
(b) ?O.?á.se		*		**
(c) O.a.se	*!		**	
(d) O.?á.se		*	*!	

A restrição ONSET(ACENTO) também atua nas variantes do sul, mas é dominada por CONTIGÜIDADE-O, que não permite a inserção da glotal. Na escala, CONTIGÜIDADE-O >> ONSET (ACENTO), ONSET >> DEP.

QUADRO 4

Input: Oase	CONTIGÜIDADE	ONSET (ACENTO)	ONSET	DEP
(a) ?O.á.se		*	*	*
(b) ?O.?á.se	*!			*
(c) O.á.se		*	**!	
(d) O.?á.se	*!		*	

Fenômeno também relacionado à sílaba e que envolve acento é o que ocorre com as seguintes palavras no português do Brasilⁱ:

(06)				
Próprio	próprio	*póprio	*póprio	
Problema	pobrema/lema	*probema	*pobema	
Flagra	fraga	*fagra	*faga	
(07)				
Vidro	vrido	*vrido		
Estupro	estrupe	*estupe		
Cofre	crofe	*cofe		

O que todas essas palavras têm em comum? Nas de (06), podemos notar que quando o r se mantém, isso ocorre apenas na sílaba tônica. Nas de (07),

ⁱ Os dados se encontram representados sob sua forma escrita, uma vez que, para a natureza do fenômeno abordado, não é necessária a fonética nem a fonológica.

vemos que o r migra para a sílaba tônica, o que pode significar que existe uma restrição, nessas variantes, que recomende *onset* complexo na sílaba tônica. Portanto, sugerimos que a seguinte restrição possa integrar a gramática universal:

(08) COMPLEX (Acento): sílabas complexas devem ser portadoras do acento.

Para dar conta do fenômeno, precisamos de mais duas restrições:

(09) CONTIGÜIDADE-IO: segmentos devem estar em correspondência de forma contígua.
 MAX-IO: os segmentos do input têm de ter correspondentes no output (o apagamento está proibido)

QUADRO 5

Input: /vidro/	COMPLEX (ACENTO)	MAX-IO	CONTIGÜIDADE-IO
(a) vidro	*!		
(b) vrido			*
(c) vido		*!	

Faz-se notar, obviamente, que, em uma hierarquia em que CONTIGÜIDADE-IO estivesse mais alta, o candidato (a) seria o escolhido como ótimo. É o caso do português padrão, como mostra a quadro 6.

QUADRO 6

Input: /vidro/	CONTIGÜIDADE-IO	MAX-IO	COMPLEX (ACENTO)
(a) vidro			*
(b) vrido	*!		
(c) vido		*!	

Para os dados de (06), utilizamos a mesma hierarquia:

QUADRO 7

Input /problema/	COMPLEX(AC)	MAX-IO	CONTIGÜIDADE-IO
(a) pobrema		*	
(b) probema	*!	*	
(c) problema	*!		
(d) poblema		*	*
(e) pobema	*!	*	

Dessa hierarquização, nesse caso, surgem dois candidatos ótimos. Não vem ao escopo deste trabalho discutir a natureza do segundo elemento do *onset* complexo (se r ou l), em cuja determinação entrariam em jogo outras restrições.

2. Da dissimilação /s/ > /ʃ/ e das reduções EI>E e OU>O

Alber (2001) resolve a variação entre [s] e [ʃ] para o alemão com as seguintes restrições:

- (10) IDENT(ALTO): segmentos correspondentes são idênticos no traço [+/-alto]
 OCP [PCO- Princípio do Contorno Obrigatório]: segmentos adjacentes não devem ser especificados pelo mesmo traço t.
 CONTIGÜIDADE-O: proíbe epêntese no interior do morfema-outputⁱⁱ.

Para a dissimilação do /s/, ocorrida nas variantes do sul, a hierarquia é a seguinte:

ⁱⁱ Nos casos analisados a epêntese estará envolvendo traços de segmentos.

QUADRO 8

Input: /s/tein	OCP	CONTIGÜIDADE-O	IDENT(ALTO)
(a)[f]tein		*	*
(b)[s]tein	*!		

QUADRO 9

Input: la/s/t	OCP	CONTIGÜIDADE-O	IDENT(ALTO)
(a)La[f]t			*
(b)La[s]t	*!		

A hierarquia é um pouco diferente para o alemão padrão:

QUADRO 10

Input: /s/tein	CONTIGÜIDADE-O	OCP	IDENT(ALTO)
(a)[f]tein			*
(b)[s]tein		*!	

QUADRO 11

Input: la/s/t	CONTIGÜIDADE-O	OCP	IDENT(ALTO)
(a)La[f]t	*!		
(b)La[s]t		*	

Fica fácil supor que, num dialeto como o de Hamburgo, a restrição IDENT(ALTO) ocupa a posição mais alta da hierarquia, tornando ótimos os candidatos /s/tein e La/s/t neste dialeto.

QUADRO 12

Input: la/s/t	IDENT(ALTO)	CONTIGÜIDADE-O	OCP
(a) La[f]t		*!	
(b) La[s]t			*

QUADRO 13

Input: /s/tein	IDENT(ALTO)	CONTIGÜIDADE-O	OCP
(a)[ʃ]tein	*!		
(b)[s]tein			*

Fenômeno semelhante no português por envolver, a nosso ver, dissimilação é o caso das reduções EI>I e OU>O, muito presentes no português do Brasil. Aqui, partimos do princípio de que as seqüências OU (como em 'touro') e EI (como em peixe) são ditongos fonológicos, aos quais Bisol (1992) chama de 'falsos' e Gonçalves e Costa (1995), de 'legítimos'. Assis Veado (1983) tenta dar conta dessas reduções, coletando dados de falantes de Belo Horizonte. Chegamos à conclusão de que, embora ocorram interferências situacionais, não há contextos desfavoráveis à redução OU>O, como podemos ver nos seguintes dados: lôco, pôco; ôro, tôro; contô, dô.

A redução EI>E é menos abrangente, não ocorrendo em início nem em final de palavra, e tem como facilitadora a existência de determinados fones na sílaba posterior, como podemos ver nos exemplos a seguir: quêjo, dêxo, dinhêro, fêra. Tentamos analisar os dados a partir da perspectiva da Teoria da Otimalidade e chegamos, para a redução OU>O, às seguintes restrições:

- (11) IDENT-IO(-alto): o valor do traço [-alto] no input não muda no output.
 OCP(dorsal): proíbe segmentos adjacentes com o mesmo traço [dorsal]
 MAX-IO: os segmentos do input têm de ter correspondentes no output (o apagamento está proibido)

QUADRO 14

Input: /towru/	IDENT-IO(-alto)	OCP[dorsal]	MAX-IO
(a) \cup to.ru			*
(b) \cup tow.ru		*!	
(c) \cup tuw.ru	*!		
(d) \cup tu.ru ³	*!		*

A hierarquia dessas restrições é obtida com base nas realizações apresentadas. Obviamente, a variante que eleja 'touro' como ótimo tem a restrição MAX-IO como a mais alta (quadro 15). Observe-se também que um falante que pronunciasse ora 'touro' ora 'tôro' teria uma gramática em cuja hierarquia as restrições não estariam fatalmente hierarquizadas, fato formalmente expresso pela linha tracejada no quadro 16.

QUADRO 15

Input: /towro/	MAX-IO	IDENT-IO(-alto)	OCP[dorsal]
(a) \cup toro	*!		
(b) \cup towro			*
(c) \cup tuwro		*!	*
(d) \cup turo	*!	*	

QUADRO 16

Input: /towro/	IDENT-IO(-alto)	MAX-IO	OCP[dorsal]
(a) toro		*	
(b) towro			*
(c) tuwro	*!		
(d) turo	*!	*	

Segue, abaixo, a formulação da restrição OCP:

³ Cabe ressaltar que /u/ e /w/ têm as mesmas características articulatorias, diferindo entre si apenas por suas respectivas posições na sílaba. Assim sendo, o candidato (d) é resultado de uma possível eliminação do núcleo, papel desempenhado por /o/, passando a ser exercido por /w/, agora não mais em função de coda, mas como núcleo.

- (11) OCP [dorsal]: dois segmentos vocóides dorsais adjacentes estão proibidos.

Para a redução EI>I, a restrição OCP atua entre sílabas. Isso significa que, enquanto a dissimilação OU>O ocorre entre os dois segmentos vocóides da mesma sílaba, a dissimilação EI>I ocorrerá entre o travamento de uma sílaba e o *onset* da subsequente. Uma vez que a redução ocorre em contextos determinados, OCP atuará nos traços que esses segmentos têm em comum: o traço de abertura e [coronal]. Assim ficam as restrições:

- (12) MAX-IO: os segmentos do input têm de ter correspondentes no output
 OCP [coronal]e [abertura]: dois segmentos coronais com idêntico grau de abertura estão proibidos
 IDENT-IO(-alto)

QUADRO 17

Input: /deixo/	IDENT-IO [-alto]	OCP[coronal] e [abertura]	MAX-IO
(a) d[e].xo			*
(b) d[ej].xo		*!	
(c) d[i].xo	*!		
(d) d[ij].xo	*!		

Diante dessa hierarquia, fica claro porque o item 'baixo' se realiza como 'baxo' (cf GONÇALVES & COSTA, 1995) e 'faixa'>'faxa'. Uma vez que o /j/ passa a zero quando é travamento de sílaba, diante dos segmentos acima aludidos, quando estes desempenham o papel de *onset* da sílaba seguinte, o ditongo /aj/, no mesmo contexto, tem a mesma sorte, fato presumível pela existência desses itens.

Vale lembrar que, como foi dito a respeito da redução OU>O, uma variante que prestigie o candidato (b) terá hierarquizado a restrição MAX-IO acima de OCP[coronal] e [abertura], como vemos no quadro 18. Também ocorre que,

analogamente ao que acontece com a redução OU>O, um falante que ora realize (a), ora realize (b), coloca no mesmo nível de hierarquia as restrições MAX-IO e OCP[coronal] e [abertura], o que é identificado por uma linha tracejada entre ambas no quadro 19.

QUADRO 18

Input: /deixo/	IDENT-IO [-alto]	MAX-IO	OCP[coronal] e [abertura]
(a) d[e].xo		*!	
(b) d[ej].xo			*
(c) d[i].xo	*!		
(d) d[ij].xo	*!		

QUADRO 19

Input: /deixo/	IDENT-IO [-alto]	OCP[coronal] e [abertura]	MAX-IO
(a) d[e].xo			*
(b) d[ej].xo		*	
(c) d[i].xo	*!		
(d) d[ij].xo	*!		

Segue abaixo a formulação de OCP [coronal e abertura]:

- (13) Restrição OCP [coronal] e [abertura]: dois segmentos coronais com idêntico grau de abertura estão proibidos. (Cf. Clements & Hume 1995)

Parece uma hipótese razoável relacionar a altura de segmentos vocálicos às especificações (redundantes) de altura de consoantes (afirmação compatível com a que fizeram Wetzels e Sluyters (1995: 120) sobre o processo de pré-vocalização junto a consoantes em coda na língua Maxakalí (tronco Macro-Jê)). Em outros termos, a abertura vocálica – distintiva nas vogais – pode ser relacionada à abertura não-distintiva (redundante) das consoantes. Esse relacionamento entre abertura vocálica e abertura consonantal parece necessário, nas línguas naturais,

para dar conta tanto de casos de inserção (por exemplo, no Maxacalí), quanto no caso de apagamento (por exemplo, no caso sob análise no português).

3. Conclusão

Procuramos, neste trabalho, sistematizar a variação lingüística usando o instrumental da Teoria da Otimalidade. Também foi objetivo deste trabalho observar elos entre a variação ocorrida em duas línguas naturais, a saber, o português e o alemão. Verificamos, por exemplo, que o acento interfere no padrão silábico, em termos de presença ou ausência de *onset*, em alemão, ou de complexidade ou não de *onset*, em português.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é a questão da variação mínima. Típica da variação intralingüística, a variação mínima é aquela que oferece condições máximas de intercambialidade e interrelação entre as variantes. Como intercambialidade, entendemos a possibilidade de o falante mudar, sem maiores dificuldades, de uma variante para a outra. Já sabemos que as línguas diferem entre si devido à forma como cada língua em particular hierarquiza restrições universais. A partir dos dados analisados, pudemos verificar que as variantes de uma mesma língua surgem, sejam elas sociais, regionais ou diatópicas, em conseqüência de uma re-hierarquização de um mesmo conjunto de restrições, tendo em vista a mesma variável. Essa mudança de hierarquização não compromete o entendimento mútuo.

Verificamos, também, que a distinção entre variantes está na relação estabelecida entre restrições de fidelidade e de marcação. No caso dos itens `vidro`/`vrido`, por exemplo, vimos que `vrido` é eleito quando a restrição de marcação COMPLEX(ACENTO), por nós sugerida, domina as restrições de fidelidade CONTIGÜIDADE-IO e MAX-IO. O oposto se verifica quando o *output* vitorioso é `vidro`, isto é, as restrições de fidelidade dominam a de marcação.



Referências Bibliográficas:

- ALBER, Birgit (2001). *Regional Variation at Edges Glottal Stop Epenthesis and dissilation in Standart and Southern Varieties of German*. ROA, 417.
- ASSIS Veado, Rosa Maria (1983). Redução de ditongo – uma variável sócio-lingüística. In: SIMÕES, A. e REIS, A. (Orgs). *Ensaio de Lingüística*. Belo Horizonte.
- BISOL, Leda (1992). *Aspectos da fonologia atual*. *D.E.L.T.A.*, 8 (2):263-284.
- DORIGO, Carmen T. (2001). *Fonologia Matsés: uma análise baseada em restrições*. Tese de Doutorado em Lingüística. Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Faculdade de Letras, UFRJ.
- GONÇALVES, Carlos A. V. & COSTA, Raquel G. R. (1995). Sobre a interpretação fonológica dos ditongos em português. *IV Congresso da ASSEL/RJ (Anais)*. Niterói: UFF.
- KAGER, R. (1999). *Optimality Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOARES, Marília F. (2000) Variação e análise paramétrica: algumas possibilidades de estudos em línguas indígenas brasileiras. *Gragoatá 9*, Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- WETZELS, W. L. e SLUYTERS, W. (1995). Formação de raiz, formação de glide e 'decrowding' fonético em Macaxalí. In: WETZELS, W. L. (Org). *Estudos fonológicos das línguas indígenas brasileiras*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.



DA SEGMENTAÇÃO DAS FORMAS X-LOGO & X- GRAFO EM PORTUGUÊS: NOVA PROPOSTA DE ANÁLISE

Autor: George de Azevedo MADEIRO (UFRJ/FAPERJ)

Orientador: Carlos Alexandre Gonçalves (UFRJ/Vernáculas)

0. INTRODUÇÃO

Inserido no projeto “Agentivos denominais em português: produtividade e produção”, conduzido pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Gonçalves, o presente trabalho propõe uma nova análise para a segmentação das formas **X-logo** e **X-grafo** em português e parte da análise de Amorim (2001) em relação aos constituintes **-logo** e **-grafo**. Na proposta de Amorim (2001), constatou-se a existência de uma regra geral de formação de agentivos denominais em **-logo** e **-grafo**, o que comprovou que os formativos em questão não mais poderiam ser considerados Elementos de Composição, idéia defendida por nossas gramáticas (cf., p. ex., Bechara, 1999), mas realmente sufixos, posto que a Sufixação é um processo regular e forma séries de palavras com produtos previsíveis. Daí postulou-se a seguinte regra (cf. 01), que se aplica aos exemplos que abaixo seguem (cf. 02):

(01)

$[X]S \rightarrow [[X]S + \text{logo}]S$ Agente
--

(02)

biólogo	fotógrafo
cardiólogo	cenógrafo
cristólogo	geógrafo
ecólogo	calígrafo
fonoaudiólogo	histógrafo
numerólogo	ideógrafo

Outros questionamentos surgiram quanto aos agentivos originados a partir de tal regra de formação. Com base em dados rastreados a partir de fontes orais e escritas, constatamos haver sistematicidade com relação à presença de uma vogal aberta anterior – [ɔ] – precedendo **-logo** e **-grafo**. Assim, quais seriam os verdadeiros sufixos **-logo** e **-grafo** ou **-ólogo** e **-ógrafo**? Tratarei dessa questão, analisando os agentivos através do quadro temporal proposto por Amorim e Madeiro (2001). Nesse trabalho, os formativos foram analisados do século XVI ao século XX, tomando-se por base a informação obtida em dicionários etimológicos e em gramáticas históricas.

1. COMPOSIÇÃO OU SUFIXAÇÃO?

Retomando as idéias apresentadas em trabalhos anteriores (cf. Amorim, 2001; Amorim & madeiro, 2001), a principal evidência de que o processo que forma palavras terminadas em **-logo** e **-grafo** não é a Composição está no fato de esses elementos não existirem como palavras em português (não são mais radicais, assim como eram no grego), apesar de os manuais de gramática defenderem que as formas **X-logo** e **X-grafo** constituem os chamados compostos eruditos. No grego clássico, **λογος** e **γραφος** eram formas livres na língua, funcionando como palavras, o que justifica a classificação da formação daquelas palavras como Composição, uma vez que se tratava da junção de dois elementos que figuravam como palavras no próprio grego.

Segundo Mattoso Camara Jr. (1970: 45), *a composição é um conceito sincrônico, de gramática descritiva, independentemente da dedução dos elementos lexicais que historicamente figuram nas palavras, feita na análise etimológica*. Portanto, para que uma palavra seja considerada composta, a análise de seus constituintes não deve passar pela etimologia, pois esses elementos devem ter significado identificável dentro da própria língua. Se **-logo** e **-grafo** não são (e nunca foram) palavras no português – só funcionando ligados a outras bases – e se tais elementos possuem agora teor mais generalizado e de grande produtividade, não cabe considerá-los elementos de composição.

A tradição gramatical apresenta uma visão diacrônica da Composição Morfológica, visto que não leva em consideração a compreensão que o falante tem de um determinado elemento como forma livre ou presa. Para que uma formação seja considerada composta, seus constituintes devem funcionar livremente na língua, figurando como palavras e sendo reconhecidos como tais pelo falante e não apenas existirem associados a outro elemento (o que é o caso dos afixos).

2. AS FASES HISTÓRICAS E OS PROCESSOS DE FORMAÇÃO

Segundo Martinet (1970), um elemento passa a ser afixal quando começa a ser utilizado somente como parte de um novo vocábulo, *no caso dos compostos eruditos, cujas partes não funcionam isoladamente, houve, originalmente, empréstimos de seus elementos a uma língua clássica*. É justamente por essa razão que as formações **X-logo** e **X-grafo** passaram, diacronicamente, da Composição para a Sufixação.

Os momentos históricos para a análise das formações em questão foram delimitados conforme o quadro abaixo:

(03)

- 1º MOMENTO: Século XVI – **Renascimento**
(importação integral de vocábulos – compostos gregos)
FORMAÇÃO: RADICAL GREGO + RADICAL GREGO
- 2º MOMENTO: Século XIX – **Revoluções**
(criação de palavras no próprio português com a utilização de radicais eruditos – compostos eruditos no português)
FORMAÇÃO: BASE PRESA + -logo ou -grafo
- 3º MOMENTO: Século XX – **Modernidade**
(expansão da regra de formação de palavras – sufixação)
FORMAÇÃO: BASE PRESA ou LIVRE + -logo ou -grafo
(PALAVRA ou TEMA)

No primeiro momento, na verdade, não há criação de palavras, o que houve foram importações de palavras efetivamente gregas de tal período, devidamente transcritas para o alfabeto latino, como ocorre com **epílogo** e **parágrafo**, por exemplo.

Já no segundo momento, criam-se palavras voltadas para os campos tecnológico e científico que se expandiam no século XIX. Vale ressaltar que essas formações são um tipo de criação deliberada, elaborada, arquitetada pelo falante, uma espécie de “manufatura lingüística”, pois reflete-se sobre a etimologia, buscando um elemento mais apropriado para a criação de um novo termo. Ao optar pelo elemento erudito, o falante está ciente da origem e do significado do mesmo. Como exemplos de formações dessa fase, temos **biólogo** e **geógrafo**.

No terceiro e atual momento, temos a expansão desse uso para uma regra e o conseqüente aumento da produtividade, resultando na utilização espontânea dos elementos **-logo** e **-grafo**. As novas formações são feitas a partir de uma associação às formas pré-existentes na língua, sem a necessidade do conhecimento etimológico. Além disso, devido ao seu teor de produtividade, esses elementos podem, agora, ligar-se também a palavras ou temas, e não somente a

bases presas. A ampliação dessa regra vem permitindo a formação de inúmeros vocábulos, de criação mais espontânea que elaborada, como os agentes habituais terminados em **-logo** que serão exemplificados posteriormente.

3. OS DADOS ATAVÉS DA HISTÓRIA

Comparando os dados em (04) e (05), pode-se constatar que as palavras em (04) são todas formadas por bases presas que terminam em **-o** e é sistemática a abertura vocálica de /ô/ para /ó/ em todo o *corpus*. Tais palavras encontram-se dicionarizadas e foram formadas no segundo momento do quadro – momento das revoluções – no qual a demanda por palavras formadas no próprio português por radicais eruditos era cada vez mais crescente devido às Revoluções Industrial e Francesa, que exigiam do homem novas formas. Tal exigência relaciona-se à necessidade de nomeação de novas atividades profissionais e de instrumentos referentes à prática científica. Temos, portanto, nessa fase, o predomínio de bases presas que se uniam aos elementos **-logo** e **-grafo** para a formação de novas palavras provenientes do latim e do grego – as línguas clássicas por excelência.

A agregação dos elementos a outros foi se tornando cada vez mais freqüente e sistemática com o passar do tempo e cresceu ainda mais a variedade de bases que se prestavam à anexação de tais formativos (bases livres terminadas por consoantes, por exemplo). Isso é constatado no grupo (05), em que bases livres são utilizadas no processo envolvendo os elementos em questão. A mesma sistematicidade quanto a abertura vocálica precedendo **-logo** e **-grafo** é recorrente na formação dessas palavras, o que nos leva a crer que devido à regularidade sistemática do acréscimo de /ó/ aos sufixos em questão, os verdadeiros sufixos são **-ólogo** e **-ógrafo** e não **-logo** e **-grafo**, como se acreditava no início da pesquisa.

(04)

aerógrafo
biólogo
cenógrafo
criminólogo
demógrafo
fonólogo
geógrafo
hidrólogo

(05)

bacteriólogo
brasílografo
craniólogo
cartógrafo
gramaticólogo
metalógrafo
mitólogo
toxicólogo

Os dados apresentados em (06) foram coletados de fontes mais recentes, como o corpus DG e jornais de grande circulação no Estado do Rio de Janeiro (O Globo, JB e O Dia) e, portanto, não foram “ainda” dicionarizados. Conseqüentemente, constata-se a mesma sistematicidade com relação à presença de /ó/ junto a **-logo** na formação dos agentivos habituais: seres caracterizados pelo hábito de experimentar ou a atuar com relação a idéia contida na palavra base. Vejam-se os exemplos:

(06)
barrigólogo
cervejólogo
funkólogo
bolólogo
biscoitólogo
beijólogo

Dúvidas surgiram quanto ao grupo de palavras em (07), apesar de não constituírem agentivos, posto que a sistematicidade da regra proposta anteriormente não se verifica, ou seja, não há presença de **-ó** nos sufixos aqui analisados. Contudo, tais palavras não foram formadas no português, ou seja, no segundo momento. Foram formadas no grego e integralmente importadas para o nosso idioma. Dessa forma, a regra de acréscimo de /ó/ aos sufixos não se aplica a tais palavras, uma vez que o processo parece posterior ao ingresso de tais formas.

(07)
análogo
catálogo

diálogo
epígrafo
epílogo
parágrafo
polígrafo
telégrafo

Independente de o segmento **-o**, que antecede **-logo** ou **-garfo**, ser considerado ou não parte integrante dos sufixos em questão, Vilalva (2000) ressalta que existe uma diferença entre a estrutura morfemática e a estrutura morfológica das palavras, uma vez que não existe uma correspondência biunívoca entre morfemas e constituintes morfológicos. A autora ainda ressalta que a estrutura morfemática, aquela atribuída à seqüência dos morfes, não determina a estrutura morfológica, voltada para o conteúdo. Assim, aplicando sua teoria aos constituintes **-ólogo** e **-ógrafo**, poderíamos considerar que tais elementos seriam constituintes morfológicos embora contenham dois morfemas (i.e. **+o** + e **+logo** / **+grafo**).

Vilalva (op. cit.), ao teorizar sobre os processos formadores de palavras no português, também ressaltou que tais processos podem selecionar três tipos de variáveis, as quais deu o nome de 'variáveis lexicais'. Dessa forma, as palavras podem ser formadas por radicais, temas ou palavras. Existem palavras em **-ólogo** e **-ógrafo** formadas pelas três categorias. Contudo, constata-se uma maior tendência ao uso de palavras e/ou bases livres nas construções mais recentes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sistematicidade da presença da vogal **-o** junto aos elementos sufixais **-logo** e **-grafo** se verifica através dos tempos como parte integrante de tais elementos, com exceção das palavras formadas no próprio grego. A presença do segmento em questão independe do tipo de base (presa ou livre), o que nos levou a constatar que os verdadeiros sufixos são **-ólogo** e **-ógrafo**. Mesmo considerando as duas estruturas como sendo compostas por dois elementos morfemáticos e um todo morfológico, segmentaríamos a vogal média posterior aberta como parte das formas **-logo** e **-grafo**, tendo em vista a exaustividade e a recorrência desse segmento. Logo, nosso trabalho acena para com a possibilidade de formas **X-logo** e **X-grafo** serem segmentadas com a vogal **-ó** que antecede o que as gramáticas tradicionais insistem em chamar de radicais eruditos

Referências bibliográficas:

- ALVES, I. M. (1987). *Aspectos da composição nominal em português*. **ALFA**, 20 (1): 7-15.
- ARONOFF, M. (1976). *Word formation in English*. Oxford: CUP Press.
- AURÉLIO, B. H. F. (2000). *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BASÍLIO, M. (1987). *Teoria lexical*. São Paulo: Ática.
- BECHARA, E. (1999). *Moderna gramática da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- BYBEE, J. (1985). *Morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COROMINAS, J. (1987). *Dicionário crítico etimológico*. Madrid: Editorial Gredos.
- CUNHA, C. F. (1975). *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: MEC/FENAME.
- GONÇALVES, C. A. V. (1997). *Agentivos denominais no português*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras.
- MATTOSO CAMARA JR., J. (1970). *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes.
- NASCENTES, A. J. (1989). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SANDMANN, A. J. (1989). *Formação de palavras no português contemporâneo brasileiro*. Curitiba: Scentia & Labor.
- VILALVA, A. (2000). *Estruturas morfológicas do português*. Lisboa: Almedina.



ANÁLISE DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS SUFIXOS -ÁRIO, -ÁRIA E -ARIA EM PORTUGUÊS

Tatiana da Silva NOGUEIRA (UFRJ/FAPERJ)

Orientador: Carlos Alexandre Gonçalves (UFRJ/Vernáculos)

Dando continuidade às pesquisas de Gonçalves (1997) e Spinassé (2000), pretendemos descrever as relações entre os sufixos -ário, -ária e -aria, tomando por base sua evolução a partir de um único formativo latino: -ariu(m) (cf. Marinho, 2000). Para tanto, adotamos os fundamentos teóricos tanto da Morfologia Derivacional (cf. Basílio, 1980) quanto da Morfologia Diacrônica (cf. Joseph, 1998).

Assumindo que -ário e -ária podem ser variações flexionais de um mesmo sufixo (cf. 'operário/' 'operária') ou funcionar como sufixos distintos (cf. 'rodoviário/' 'rodoviária'), pretendemos discutir a problemática do gênero, observando se as funções desempenhadas por -ária são equivalentes às encontradas em -eira, também sufixo distinto em relação a -eiro (cf. Marinho, 2000). Por outro lado, também focalizaremos a relação entre -ária e -aria, diferentes, do ponto de vista formal, pelo acento.

em Letras

A pesquisa evidenciou que os sufixos originados a partir de -ariu(m) adquiriram diferentes especificidades sintático-semânticas no século XIV, época em que as formas X-ário reingressaram ao português. Do ponto de vista sincrônico, procuraremos mostrar que há semelhantes padrões lexicais do tipo agente/locativo, responsáveis pelo relacionamento entre os vários sufixos cujo étimo é -ariu(m).

Faremos, inicialmente, a distribuição entre as formas -eiro e -aria, uma vez que esta poderá fornecer instrumentos que auxiliarão numa posterior relação entre os sufixos -ário e -ária. Como investigado por Marinho (2000), a forma -eiro é o herdeiro etimológico da construção latina X-ariu(m). Por sua vez, o sufixo -aria é resultado de uma reanálise da junção dos sufixos -eiro + -ia, como em Vilalva (1999). A autora menciona uma citação de Said Ali (1931, 1964: 232) na qual ele afirma que:

palavras do gênero de cavalaria, rouparia, feitiçaria devem origem à junção do sufixo -ia aos derivantes cavaleiro, roupeiro, feiticeiro, do mesmo modo que frontaria, romaria, padaria procederam de fronteiro, romeiro, padeiro; mas por um erro de análise veio a imaginar-se que aqueles vocábulos se filiarão diretamente a cavalo, roupa, feitiço, e, deste erro resultou o novo sufixo -aria, com o auxílio do qual se criaram, por analogia de sentido, inúmeras outras palavras.

Rio- Torto (1998:189) reafirma essa análise, quando menciona que a forma popular *padeira* (*padeiro* + *-ia*) ainda é muito presente no português de Portugal. Esse mesmo sufixo ocorre em nomes locativos,

em Letras

nomes que designam uma atividade e intensificadores. Exemplificando, temos *padaria*, *barbearia* (local ou local de atividade), *feitçaria*, *alfaiataria* (atividade) e *caixaria*, *panelaria* (intensificador), como consta em Vilalva (1999).

Procuramos estabelecer a mesma distribuição entre os sufixos -ário e -ária. A primeira possibilidade ocorre com a flexão, como em *operário|operária*, *bancário|bancária*, não havendo, nesse caso, dois sufixos distintos. Entretanto, há formas em -ária que não podem ser interpretadas como flexões. São, por exemplo, formações locativas, como *rodoviária*, *funerária* e *concessionária*, que não possuem correspondente em -ário a que se possa atribuir o status de flexão.

Vale lembrar, também, que a relação entre esses dois sufixos é diferente da relação entre os sufixos -eiro e -aria, uma vez que a origem do último veio da junção de dois outros, fazendo, dessa forma, com que a grande maioria dos locativos em -aria tenha um agentivo correspondente em -eiro. A existência desse padrão derivacional geral tem suporte histórico, isto é, a relação abaixo formalizada, característica dos dias atuais, é justificada diacronicamente, uma vez que o sufixo -eiro foi parte do sufixo -aria. Assim, temos a relação [X-eiro] (agente) <-> [X-aria] (local). Como exemplos, temos *padaria- padeiro* e *confeitaria- confeitoiro*.

Com os sufixos -ário e -ária, podemos dizer que temos poucas formações locativas do tipo X-ária e essas oferecem, em geral, um adjetivo em -ário e não um agentivo, uma vez que estão inseridos em um sintagma. Exemplificando, temos *funerária- carro funerário* e *penitenciária- agente penitenciário*, entre inúmeros outros.

em Letras

Para nos certificarmos da relação entre os sufixos -ário e -ária, distribuimos as construções X-ário por grupos de afinidade sintático-semântica. Como resultado, obtivemos: agentivos (*secretário, bancário, estagiário*), objetos (*diário, dicionário, formulário*) e locativos (*ranário, libelulário, solário*). Já para o sufixo -ária, fizemos a divisão dessas formações em 4 grupos: grupo das flexões, grupo dos termos usados em Botânica, grupo dos locativos e grupo das chamadas “atividades”. Como o primeiro grupo é o da flexão de gênero, ele não apresenta relevância direta num estudo sobre as construções X-ária, uma vez que o mesmo vem a ser interpretado apenas como variação formal das construções X-ário.

Já no segundo, que diz respeito aos termos usados em Botânica, fica clara a hipótese de que tais formas foram arquitetadas para esse específico fim: nomear classes a fim de especificar itens da flora e da fauna. O que nos auxiliou à chegada dessa conclusão foi o teste que fizemos ao isolar a base dessas palavras. Houve mínimas condições de isolabilidade das bases e do sufixo. Um dos casos que podemos citar é o vocábulo *ulmária*. Se isolarmos a base, esta não nos remeterá a significado algum. Até mesmo seu status sufixal tornou-se, assim, questionável. Dessa forma, podemos dizer que esse grupo não é produtivo. Como outros exemplos, podemos citar *capilária, cotonária, linária* e *cravoária*, entre outros.

Com o terceiro grupo, que é composto pelos locativos, embora tenhamos achado poucos exemplos, tudo nos indica que é um grupo produtivo, pois as palavras encontradas são de origem recente. Os

em Letras

exemplos encontrados são os seguintes: *concessionária, funerária, rodoviária, penitenciária, imobiliária, sanitária e veterinária*. Como foi observado, pela falta de recorrência semântica dos itens em -ária para locativos, não nos será permitido extrair dos dados relação constante do sufixo com a base. Essa imprecisão pode se dever ao fato de tais construções estarem em fase muito inicial de fixação no léxico da língua. Seu sentido está atrelado ao núcleo substantivo do sintagma, que provavelmente esteve na gênese desse tipo de formação, da mesma forma que ocorreu com vários sufixos agentivos e locativos (cf. Gonçalves et alii, 2001). O sentido locativo que apresenta vem provavelmente do núcleo do sintagma, como em *clínica veterinária e casa penitenciária*.

Outra possível discussão seria o que impulsiona o resultado desse processo metonímico. Por exemplo, temos uma *clínica veterinária* e, pelo processo, se originou apenas *veterinária*. Contudo, há a *clínica dentária* e o resultado foi a denominação *dentista* e não a palavra *dentária*. Uma hipótese, que pode ser levada em consideração, seria a imposição do nome do agente em relação ao adjetivo. Nesse caso, o processo metonímico não ocorre, pois, instintivamente, o falante designa o agentivo. Conseqüentemente, temos uma extensão de significado, originando-se, assim, o grupo das “atividades”. Todas as palavras encontradas vieram de sintagmas que foram reduzidos, como *atividade pecuária, arte culinária e medicina veterinária*, que, numa fase posterior, com a perda do núcleo, passaram a *pecuária, culinária e veterinária*, nesta ordem.

em Letras

Em relação aos sufixos -aria e -ária, estamos face a dois sufixos diferentes. Além de serem distintos sintática (-aria não forma adjetivos, nem nomes que se refiram a agentes humanos, plantas ou instrumento, ao contrário de -ária) e semanticamente (local ou atividade, em -aria, e agentes, locativos, atividades e termos da Botânica, em -ária), diferenciam-se também em relação ao acento. A origem etimológica não é, da mesma forma, igual. O sufixo -aria ocorreu de uma reanálise de -eiro + -ia. Já a origem de -ária está ligada ao processo metonímico relacionado ao SN + adjetivo X-ária. Sua ocorrência, quando não é uma variação de gênero (-ário/-ária), pode designar locativo, atividade ou algum termo da Botânica.

Referências Bibliográficas:

- AURÉLIO FERREIRA, A. (2000). **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COUTINHO, I. (1982). **Pontos de gramática histórica**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico.
- GONÇALVES, C. A. (1997). Formas X-eiro: um estudo de produtividade lexical. **Expressão**, 5 (1): 9-16.
- _____ & COSTA, R. G. (1998). Um caso de distribuição complementar no léxico: os agentivos denominias em português. **Letras & Letras**, 13 (1): 41-56.
- _____ (1999). **Agentivos denominiais no português do Brasil: produtividade e produção**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras.
- _____ et alii. (2001). **Delimitando as formas X-eiro no Português do Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras.

- MARINHO, M. A. F. (2000). **Agentivos denominais no Português do Brasil: Condições de Produtividade e Produção.** Terceiro Relatório apresentado à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Rio, UFRJ/ Faculdade de Letras.
- MAURER Jr, T. H. (1959). **Gramática do Latim Vulgar.** Rio: Livraria Acadêmica.
- RIO-TORTO. (1998). **Para uma análise dos locativos não-deverbais.** Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras.
- SANDMANN, A. J. (1997). **Morfologia Lexical.** 2^a ed. São Paulo: Contexto.
- VILALVA. (1999). **Estruturas Morfológicas.** Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras.

A PRESENÇA DO SUJEITO ENUNCIADOR

Verônica Palmira Salme de ARAGÃO (UFRJ)

Orientadora: Maria Aparecida Lino Pauliukonis (UFRJ/Vernáculos)

1. Apresentação

O presente estudo visa a identificar o sujeito enunciador e sua posição frente à fala realizada, visto que em um mesmo enunciado pode haver outros enunciadores que se encontram dispersos. Para isso, analisaremos expressões modalizadoras empregadas pelo sujeito para comentar sua própria fala e expressar seu ponto-de-vista.

A partir da teoria da polifonia, de Bakhtin, segundo a qual há várias vozes presentes em um mesmo enunciado, verificaremos, por meio da análise de marcas lingüísticas dos modalizadores e de seus desdobramentos, como o enunciador comenta e avalia o que está enunciando.

Conhecer a intenção do sujeito, que emprega um determinado modalizador, é fundamental para o ensino de leitura e interpretação de textos, pois torna possível fornecer ao aluno um instrumental importante para se conhecer a intencionalidade do sujeito enunciador. A aplicação da teoria à análise dessas marcas lingüísticas, em exercícios práticos oferecidos em sala de aula, é um exemplo disso.

em Letras

Na análise do *corpus*, observaremos a freqüência do emprego dessas marcas de modalização e a preferência pelo uso de um gênero textual como evidência do posicionamento subjetivo do enunciador. O material analisado é constituído basicamente por textos da mídia – jornais e revistas de maior circulação no RJ (*Jornal do Brasil, O Globo, O Dia e Extra*) – com enfoque em artigos assinados, cartas de leitores, entrevistas, editorial, colunas assinadas etc.

A metodologia da pesquisa divide-se em duas etapas: inicialmente, fizemos leitura dos textos teóricos e procedemos ao levantamento do *corpus*, que abrange textos no período de julho a outubro de 2002; na segunda etapa, analisamos e catalogamos os dados, com fundamento nas propostas que tratam da enunciação. Partimos da noção de subjetividade de Benveniste (1976), passando por Ducrot (1987), o qual retoma e atualiza a noção de polifonia de Bakhtin, e finalmente apresentamos a análise de Jaqueline Authier-Revuz (1998).

Aproveitamos, também, algumas visões anteriores que acrescentam a importância dos modalizadores em sua função metaenunciativa, mas utilizamos a perspectiva de Maingueneau (2001) sobre o texto de Authier e adotamos sua classificação simplificada. Em uma etapa posterior da pesquisa, pretendemos descrever e analisar tais marcas lingüísticas, destacando os diferentes enunciadores e avaliando o grau de parcialidade dos mesmos. Só após a verificação dessas premissas, teremos material suficiente para um possível trabalho de aplicação das análises dessas marcas ao ensino de leitura e interpretação de textos.

2. Fundamentos teóricos

A teoria da subjetividade proposta por Benveniste mostrou a importância de se situar um enunciado em um contexto determinado (situação) para que esse receba *status* de discurso. Por outro lado, o discurso contribui para definir seu contexto e pode até modificá-lo no curso da enunciação. Segundo o autor, a enunciação é a atividade lingüística daquele que fala no momento que fala. Então é possível identificar em cada enunciado realizado pistas ou marcas lingüísticas específicas da enunciação.

Ducrot destaca a noção de polifonia e observa a sua manifestação nos discursos relatados, nos quais também há um desdobramento para que os interlocutores se pronunciem. No discurso direto, por exemplo, o enunciador distancia-se da fala citada através de marcas lingüísticas, como a explicitação do autor, o uso de verbos *dicendi*, dois-pontos e travessão, como ocorre em *João disse: - Eu vou!*. No discurso indireto, não há distanciamento. Pelo contrário, as falas misturam-se através do emprego da conjunção integrante *João disse que virá*. Por fim, os modalizadores também exercem esse papel de introdutor de uma outra fala no discurso com a finalidade de expressar comentários e/ou avaliações, como se pode ver no exemplo *Talvez João venha*, em que o enunciador exprimiu sua idéia de incerteza.

Authier-Revuz trata as marcas lingüísticas de desdobramento do discurso em forma de comentário, o que caracteriza sua função metaenunciativa. Esse desdobramento é feito, muitas vezes, por

em Letras

modalizadores, denominados por ela de *marcas autonímicas*, as quais indicam a distância interna entre os interlocutores, apresentam um caráter econômico em termos enunciativos, demonstram realizações diversificadas e manifestações de “posições enunciativas” particulares a discursos, gêneros, sujeitos etc.

Maingueneau retoma as classificações feitas por Authier-Revuz e as apresenta de forma mais simplificada, conforme o quadro abaixo. O Autor, ainda, explica o emprego do termo *autonímico* em relação ao emprego do signo em geral. Nesse caso, as marcas autonímicas referem-se a si mesmas com seu significante e significado e, portanto, diferenciam-se do uso corrente.

não-coincidência interlocutiva	quando as modalizações autonômicas indicam uma distância entre os coenunciadores.	<i>Desculpe a expressão, se se pode dizer, se você preferir, entende o que eu quero dizer?, como você mesmo diz...</i>
não-coincidência do discurso consigo mesmo	quando o enunciador alude a um outro discurso dentro de seu próprio discurso.	<i>Como diz x, para usar as palavras de x, para falar como os esnobes, o assim chamado..., o que se costuma chamar...</i>
não-coincidência entre as palavras e as coisas	Quando se trata de indicar que as palavras empregadas não correspondem exatamente à realidade que deveriam designar.	<i>O que é preciso chamar x, poderíamos dizer, como dizer? ia dizer x, x ou melhor y, já que é necessário nomear...</i>
não-coincidência das palavras consigo mesmas	quando o enunciador se confronta com o fato de que o sentido das palavras é ambíguo.	<i>Em todos os sentidos da palavra, no sentido primeiro da palavra, literalmente, eis a palavra adequada...</i>

3. Noção de discurso

Todo discurso é proferido por um sujeito-enunciador. Por isso, há de se considerar um certo grau de orientação discursiva por parte desse enunciador. Dessa orientação, dependerá o grau de interação entre os interlocutores, ou seja, o resultado deriva do grau de cooperação entre eles. Em um monólogo, deve haver maior orientação por parte do enunciador; já em um diálogo, maior interação entre os co-enunciadores.

Algumas vezes, um discurso se constitui num ato de linguagem, isto é, numa ação em si. Essa teoria é denominada Atos de fala, em que enunciar corresponde a agir e pode ser exemplificada pelo ato de

juramento ou de promessa, cuja enunciação – “eu juro”, “eu prometo” – corresponde aos atos de jurar e prometer (cf. Ilari & Geraldi, 1994: 71).

Assim, como dissemos, todo discurso é assumido por um sujeito, que está presente mesmo nos enunciados em terceira pessoa. Na frase *Está chovendo*, pressupõe-se: *Eu digo que está chovendo*. A intervenção do sujeito em seu discurso é feita pelo emprego das modalizações, as quais inserem uma opinião, como se pode ver em *Talvez esteja chovendo*, cujo enunciador coloca seu discurso em dúvida.

Qualquer discurso possui a característica de interdiscurso, o qual se refere aos diversos enunciados contidos em um mesmo texto, do que decorre a variedade de enunciadores. Contudo, essa relação interdiscursiva reúne os enunciados que possuem as mesmas formas e/ou objetivos dentro de um mesmo gênero, como veremos na análise dos textos a seguir.

4. Análise do *Corpus*

Vamos proceder à análise das marcas modalizadoras presentes nos seguintes fragmentos:

(01) **JB** (27/07/2002): *Todo mundo é saci-pererê*, de Dora Kramer (...). *Não é impossível – aliás, soa bastante provável – que* **Ciro Gomes** *reaja com frieza aos números das pesquisas de opinião apenas para manter a coerência. Ou a pose. Ele sempre desprezou a utilidade delas como instrumento eficiente para medir intenções de votos, houve vezes em que até externou desconfianças a respeito da lisura de uma ou outra. Portanto, não seria agora, que está bem nas pesquisas, que o voluntarioso* **Ciro** *daria o braço a torcer.*

A autora inicia o comentário usando a terceira pessoa – *Não é impossível* – com o objetivo de manifestar uma idéia de “voz geral”. Apesar do termo imparcial, a sua opinião é expressa pelo uso do reformulativo *aliás*, que introduz uma idéia ratificadora de sua opinião. O mesmo ocorre com *Ou a pose*, com o qual o enunciador insere a sua opinião. Segundo classificação de Authier-Revuz, trata-se de não-coincidência entre as palavras e as coisas.

(02)(...) Além da vigilância para não se alterar nem se deixar inebriar pelo aroma agradável dos ventos atuais, Ciro tem duas preocupações centrais em relação às pesquisas. Uma guarda relação com a cabeça do eleitor de alta escolaridade, justamente o sujeito que, na concepção de Ciro, influencia a posição do cidadão mais pobre e menos escolarizado. É um voto que causa o efeito “pedra na lagoa” – a contaminação do pensamento em círculos de pessoas cada vez maiores

O primeiro modalizador – *justamente* – tem o objetivo de explicar o pensamento do citante, o qual é destacado pela marca autonímica *na concepção de Ciro*. Esse modalizador revela a opinião da autora como analista da postura de Ciro até o momento e, por isso, busca avaliar sua atitude com a intenção de prever seu próximo passo. Portanto, trata-se da **não-coincidência do discurso consigo mesmo**, no primeiro caso, e da **não-coincidência interlocutiva**, no segundo, visto que, neste último caso, há um distanciamento do interlocutor.

em Letras

No mesmo fragmento, ainda, com o objetivo didático de explicar a intenção do citante, o enunciador emprega a metáfora “*pedra na lagoa*”, que reforça a idéia da influência da elite sobre o voto dos pobres.

(03) (...) *Ou seja, no balanço dos dados que o candidato considera importantes, ele está bem. O que, diga-se, não chega a se configurar um fenômeno nem a incorporar um certo caráter sobrenatural e fatalista como querem alguns que apostam, desde já, no quadro eleitoral definido.*

A expressão *diga-se* é inerentemente imparcial, visto que possui o pronome indeterminador do sujeito. Seu conteúdo exprime a “voz coletiva”, porém o autor usa a expressão para introduzir uma conclusão sua, caracterizando, assim, a **não-coincidência do discurso consigo mesmo**.

(04) **JB** (31/10/2002): **Nome do BC tem prazo fixo, de Dora Kramer.**

(...) *Caso realmente pretenda manter o anúncio do ministério em bloco, o presidente Lula não poderá fazê-lo, como seus antecessores, por volta da segunda semana de dezembro.*

O modalizador realmente denuncia a opinião do enunciador de que o desejo do presidente Lula não será válido caso haja como os seus antecessores. Daí, a **não-coincidência do discurso consigo mesmo**.

(05) **JB** (31/10/2002): **Boff (Cartas ao Editor)**

Agradeço a Leonardo Boff por estas sábias palavras no artigo das sextas-feiras no JB: 'Os poderosos não têm medo de um operário que trabalha, mas de um operário que pensa'. Referia-se ao nosso futuro presidente Lula, que na minha concepção saberá conduzir tenazmente o futuro do nosso país.

A marca autonímica tenazmente revela uma avaliação positiva, reforçada pela forma direta do discurso. O acréscimo de sentido por uma palavra é marca da categoria de **não-coincidência do discurso consigo mesmo**.

(06) **JB** (31/10/2002): **CINCO (meia dúzia de) NOHTAS, de Millôr**

Nossos eleitores – saíte da Internet – erraram redondamente achando que Lula ia morrer na praia. Não morreu. Até, como lá diz o Bush, está alive and kiching.

Millôr tem seu estilo conhecido pela ironia sempre presente em seu discurso. Emprega palavras irreverentes, como redondamente, típica da linguagem coloquial, irônica e hiperbólica, o que remete à frase-feita

em Letras

“redondamente enganado”. Essas características enquadram o modalizador na categoria de **não-coincidência do discurso consigo mesmo**.

(07) **JB (23/10/02): Oposição não é má-criação, de Dora Kramer**

A primeira pré-estréia do PFL na condição de opositorista, com todo o respeito, não antecipa uma carreira promissora. A eleição presidencial ainda não terminou, mas, para todos os efeitos, o presidente do partido, senador Jorge Bornhausen, anunciou na segunda-feira que pretende liderar o bloco da oposição ao governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

O enunciador refere-se ao discurso com um tom de ironia, revelada pela marca autonímica com todo o respeito, a qual prepara o leitor para uma crítica. Sem essa marca, ao leitor passaria despercebido o caráter irônico do comentário, percebendo-se apenas a crítica feita pela autora do discurso. Esse acréscimo de sentido insere o modalizador na categoria de **não-coincidência das palavras consigo mesmas**.

A outra marca autonímica para todos os efeitos acresce a idéia de que Bornhausen antecipou sua manifestação em relação à eleição de Lula de forma crítica e, portanto, está na mesma categoria que a anterior.

(08) **JB (22/10/2002): Antes tarde, que nunca, de Dora Kramer**
Não obstante o adiantado da hora, louve-se, de qualquer forma, o incremento de um certo grau de racionalidade à campanha de Luiz Inácio Lula da Silva, nesta reta final.

O modalizador de qualquer forma enquadra-se na categoria de **não-coincidência das palavras consigo mesmas** em função da ênfase metalingüística. A presença do enunciador é implícita, o que obriga o leitor a procurar no contexto o sentido do termo empregado, já que esse é ambíguo e expressa uma idéia de concessão.

em Letras

(09) JB (22/10/2002): Juros (Cartas ao Editor)

A resposta do ministro da Fazenda, Pedro Malan, e do presidente FH às críticas que Lula fez à alta de juros é totalmente infundada.

O enunciador impõe-se contra a crítica feita a Lula por Pedro Malan e o marcador amplia o sentido de calúnia por parte do ministro. Nota-se, aqui, um caso de **não-coincidência das palavras consigo mesmas**, pois o marcador revela sua função metalingüística.

(10) JB (22/10/2002): Tumulto em Botafogo, Nelson Hoineff

(...) O que se viu no domingo fere um e outro; o espaço público não foi utilizado para o desfrute, mas para o horror do cidadão; e por várias horas a população do Rio foi simplesmente impedida de se locomover.

(...) Mas o que está em jogo não são as causas circunstanciais do tumulto levianamente fabricado em toda a Zona Sul.

(...) No Rio, mais do que na maioria das cidades do mundo, os governos têm hoje a obrigação quase profilática de dar ao povo uma sensação mínima de segurança, até para manter seu equilíbrio emocional.

Nos três casos, os modalizadores possuem a função semântica de ratificar e opinar. O acréscimo de sentido revela a **não-coincidência do discurso consigo mesmo** nos termos assinalados.

(11) JB (22/10/2002): Fé na tábu e pé em Deus, de Millôr

(...) Porém vosso presidente que, dizem, fala três línguas, na quarta, o português, a única que conheço, troca todas as bolas.

O verbo, cujo conteúdo exprime uma “voz coletiva”, transfere a “responsabilidade pela afirmação à sabedoria geral”, conforme Ilari

(2001:34). Portanto, trata-se de **não-coincidência do discurso consigo mesmo**.

5. Conclusão

Pela pesquisa realizada, vimos quão importante torna-se identificar a presença do sujeito enunciador e sua posição frente à fala realizada. A análise das expressões modalizadoras empregadas pelo enunciador permite definir como o sujeito manifesta seu ponto de vista

O levantamento e a classificação das marcas autonímicas no *corpus* possibilitam demonstrar que, apesar da predominância da **não-coincidência do discurso consigo mesmo**, as outras classificações também são freqüentes no discurso jornalístico. Isso significa que a opinião dos autores aparece nos textos sempre de forma parcial e crítica. Interpretar essas manifestações é fundamental, portanto, para uma leitura crítica dos textos.

Dessa forma, percebemos a necessidade de se integrar a temática aqui teorizada à prática em sala de aula, ou seja, ao ensino da interpretação textual. Pretendemos desenvolver, em etapa posterior da pesquisa, exercícios que abordem o assunto para alunos nos níveis fundamental e médio.

Referências Bibliográficas:

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline (1998). **Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP.

BENVENISTE, Emile (1976). ***Problemas de lingüística geral***. São Paulo: Cultrix.

DUCROT, Oswald (1987). ***O dizer e o dito***. Campinas/São Paulo: Pontes.

ILARI, Rodolfo (2001). ***Introdução à semântica***. São Paulo: Contexto.

----- & GERALDI, João Wanderley (2002). ***Semântica***. 10ª ed., São Paulo: Ática.

MAINGUENEAU, Dominique (2001). ***Análise de textos de comunicação***. São Paulo: Cortez.