

# LITERATURA E ENSINO

contribuições para a formação  
do professor de ensino básico

Mayra Pinto  
organizadora



  
Pedro & João  
editores

**LITERATURA E ENSINO:**

**CONTRIBUIÇÕES PARA A  
FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE  
ENSINO BÁSICO**





**Mayra Pinto**  
(organizadora)

**LITERATURA E ENSINO:**

**CONTRIBUIÇÕES PARA A  
FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE  
ENSINO BÁSICO**

**AUTORES:**

**Norma Discini**  
**Ernani Terra**  
**Claudemir Belintane**  
**Suely Corvacho**  
**Mayra Pinto**



## Copyright © dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores.

---

**Mayra Pinto (Organizadora)**

**Literatura e ensino: contribuições para a formação do professor de ensino básico.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 152p.

ISBN: 978-85-7993-395-0

1. Literatura e ensino. 2. Formação do professor. 3. Ensino Básico. 4. Estudos bakhtinianos. 5. Autores. I. Título.

CDD – 410

---

**Capa:** Hélio Márcio Pajeú, com arte de Rosinha.

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

## **Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Nair F. Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 - São Carlos – SP

2017

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
<b>1. LITERATURA E ENSINO: QUESTÕES DE ESTILO</b>	<b>11</b>
<b>Norma Discini</b>	
1.1 Literatura: um discurso entre outros	11
1.2 Tudo tem estilo	13
1.3 O éthos discursivo e a opacidade da linguagem	15
1.4 Literatura e mídia: gradações da estesia	22
1.5 O ensino da literatura e a produção de texto	27
1.6 Distintos estilos e um mesmo tema	34
1.7 Identidade estilística e fatos da língua	44
1.8 Aulas de literatura: entre o “discurso na vida” e o “discurso na arte”	51
1.9 A função poética e os delírios de um bandeirante	56
Notas finais	60
<b>2. LEITURA LITERÁRIA: UMA ABORDAGEM SINTÁTICO-SEMÂNTICA</b>	<b>67</b>
<b>Ernani Terra</b>	
Considerações iniciais	67
2.1 O discurso como eixo articulador	68
2.2 Enunciação e condições de produção e de recepção	69
2.3 Os sentidos do texto	74
2.4 Textos temáticos e textos figurativos	75
2.5 Um pouco de prática	78
Considerações finais	83

<b>3. CORPORALIDADE E LITERATURA</b>	<b>87</b>
<b>Claudemir Belintane</b>	
3.1 Corporalidade: um conceito operativo no ensino de língua portuguesa e de literatura	<b>90</b>
<b>4. O JOGO NARRATIVO EM SÃO BERNARDO</b>	<b>109</b>
<b>Suely Corvacho</b>	
4.1 Romance moderno e a mise en abyme	<b>112</b>
4.2 Caetés e a dupla enunciação	<b>116</b>
4.3 São Bernardo e a dupla enunciação	<b>119</b>
4.3.1 A questão da autoria	<b>122</b>
4.3.2 O pacto com o leitor	<b>123</b>
4.3.3 Duas visões antagônicas em um só enunciado	<b>126</b>
Conclusão	<b>129</b>
<b>5. ENSINO DE LITERATURA E VALORES SOCIAIS: UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA</b>	<b>135</b>
<b>Mayra Pinto</b>	
5.1 A palavra na vida	<b>136</b>
5.2 A palavra na literatura	<b>141</b>
<b>Os autores</b>	<b>151</b>

## APRESENTAÇÃO

Os ensaios deste livro foram escritos por professores e pesquisadores que investigam a literatura em sua intersecção com o ensino. Esse é um campo ainda recente no Brasil, no entanto, sua pertinência vem crescendo nos últimos anos dada uma demanda cada vez mais recorrente dos professores de português do ensino básico: a formação continuada para ensinar literatura. Bem conhecida de quem trabalha com esse público, a constatação é uma das principais conclusões da publicação **Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE): leitura e biblioteca nas escolas públicas brasileiras**<sup>1</sup>, produzida com base em uma pesquisa de Avaliação Diagnóstica feita em escolas públicas de todo país. De um modo geral, a comunidade escolar – não só os professores, mas também bibliotecários, diretores, coordenadores – apontou duas razões para essa necessidade: os profissionais que trabalham com o texto literário desconhecem estratégias específicas para o seu tratamento na escola – na biblioteca, na sala de aula -, e em sua trajetória de vida o contato com a produção literária não foi muito frequente – sobretudo no que se refere à produção considerada canônica -, o que significa uma boa dose de insegurança quando confrontados com as especificidades próprias do discurso literário.

---

<sup>1</sup> BRASIL. Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE): leitura e bibliotecas nas escolas públicas brasileiras / Secretaria de Educação Básica, Coordenação-Geral de Materiais Didáticos; elaboração Andréa Berenblum e Jane Paiva. – Brasília: Ministério da Educação, 2008.



Como consequência dessa falta de formação, muitas vezes ocorre uma abordagem superficial da literatura. Isso acontece com frequência quando o texto literário serve de pretexto para o estudo gramatical ou para a compreensão de seus aspectos específicos e de modo isolado como a temática, a estrutura composicional, questões lexicais etc. Com tratamentos desse tipo, que privilegiam a escolarização do texto literário, o objetivo de formar um leitor literário acaba se tornando comprometido.

Para que o professor tenha clareza sobre a ineficácia de tratamentos desse tipo, é preciso que saiba reconhecer a diferença entre os objetivos de formação do leitor proficiente e do literário. Como sabemos, o leitor proficiente conhece seus objetivos diante de um texto, identifica vozes, lança mão do uso de estratégias de leitura distintas, dependendo dos gêneros com os quais se defronta, enfim, avalia todos os elementos necessários para uma boa compreensão/interpretação do texto. Já o leitor literário não tem, necessariamente, de se embater com objetivos pré-determinados de leitura: sua experiência é o que deve determinar, *a priori*, sua relação com o texto. Diante de uma produção literária, é possível *qualquer tipo de relação* - desde o desprezo, que implica deixar de lado o “antipático objeto”, para lembrarmos como se sentia Graciliano Ramos em relação aos primeiros livros de sua infância, até um tipo de intimidade, que pode implicar marcas importantes na subjetividade do leitor, como, talvez, o reconhecimento de impulsos “assassinos” nas mentes e corações mais improváveis, depois da leitura de *Crime e Castigo!*

Para muitos professores, esse é o ponto mais delicado no ensino de literatura, porque implica ter um conhecimento seguro não só sobre as inúmeras abordagens

próprias do texto literário, mas sobretudo ter a experiência da literatura como condição de sua própria formação.

Tendo em vista a complexidade da tarefa, os autores procuraram oferecer ao professor algumas possibilidades de abordagens do texto literário levando em consideração também a demanda de sua formação.

Norma Discini abre o livro com um artigo fundamental em que as relações entre literatura e estilo são tratadas de modo a esclarecer não só as questões estéticas implicadas nos discursos, mas também as questões éticas. Essa relação, muito mais amalgamada do que imagina o senso comum, costuma não ser tratada com a devida profundidade no ensino tanto de língua, quando aborda os inúmeros gêneros discursivos, quanto de literatura propriamente.

Outra questão, abordada no artigo de Claudemir Belintane, que ainda sofre certa dificuldade de aplicação no âmbito do ensino diz respeito à oralidade. Belintane propõe o conceito de corporalidade - que abarca tanto a tradição popular de literatura oral, quanto a corporeidade infantil - como um eixo didático importante para o tratamento das questões próprias do discurso oral no ensino de língua e literatura.

A confluência direta entre os estudos de língua e literatura apresenta-se como uma proposta cheia de possibilidades para o ensino no artigo de Ernani Terra. O professor poderá encontrar um caminho para ensinar literatura por meio das marcas linguísticas e das figuras presentes no nível discursivo do texto.

As ideias do Círculo de Bakhtin, tão presentes hoje nos estudos da linguagem, e no entanto, ainda pouco compreendidas em sua extensão, são o centro teórico para abordar algumas questões de literatura. No artigo de Suely Corvacho, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, é analisado

tendo em vista “o romance dentro do romance”, isto é, a construção de uma dupla enunciação, questão própria de vários romances importantes do século XX e que pode ser bem compreendida por meio de uma análise bakhtiniana. Mayra Pinto aborda outro eixo, central nos estudos do Círculo, que trata do aspecto axiológico da linguagem – como os valores sociais constituem qualquer produção discursiva e, mais especificamente neste ensaio, uma crônica de Machado de Assis.

Mayra Pinto

# 1 - LITERATURA E ENSINO: QUESTÕES DE ESTILO

Norma Discini<sup>1</sup>

## 1.1 Literatura: um discurso entre outros

Ler textos de literatura, permitindo-se o corpo a corpo com o poeta, o romancista, o contista, é abeirar-se de possibilidades de superação dos limites de nossa condição humana por meio da experiência oferecida pelo fenômeno estético. Não se afasta dessa dimensão a literatura vinculada à prática escolar, esta que requer um sujeito cravado numa zona de limiar: um sujeito que entende que a literatura não é um domínio do conhecimento isolado de todos os outros.

O professor e o aluno envolvidos em atividades que discutem a linguagem apresentam, na prática educacional, papéis cravados num espaço especialmente móvel: o espaço das aspirações e crenças examinadas como recriação dos discursos; o espaço da própria *palavra*, que, como signo, encerra em si contradições entre pontos de vista. Se neste momento falamos, em princípio, com o colega que leciona Português nas séries finais do Ensino Fundamental, nada impede que façamos a ele um convite

---

<sup>1</sup> A autora desenvolveu este capítulo ao longo de suas atividades como bolsista da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), período em que desenvolvia projeto como professora visitante junto à Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

para, juntos, investigarmos como e por que, do cotejo entre a literatura com outros discursos, emergem distintos modos de presença do sujeito. O convite é para descrever mecanismos de construção do sentido dos textos, que ficam no interior desses mesmos textos o sujeito que se dá a ver como imagem, como representação discursiva de si mesmo – uma imagem projetada por um modo peculiar de dizer. Será um sujeito que se mostrará ora mais como um intérprete crítico em relação àquilo com que se defronta, para o que terá maior relevância o conteúdo veiculado pelos textos, como acontece em gêneros opinativos da mídia (artigo de opinião é um exemplo); ora se mostrará como aquele que se deixa afetar sensivelmente por aquilo que o mundo lhe oferece, para o que terá maior relevância o elã, a vivacidade da própria palavra (um gênero literário como o poema é um exemplo).

Temos, pois, o objetivo de debater princípios que fundam a literatura na vizinhança com outros domínios do conhecimento e não apartada deles, o que pode oxigenar a prática docente e, mais que isso, pode tocar no prazer de vivenciar a palavra literária no exercício da própria docência: uma vivência que instala a literatura na soleira de outras portas, pertencentes a outros discursos. Posta na condição de um discurso entre outros, a literatura, como uma prática entre outras do cotidiano escolar, não perde sua especificidade, que diz respeito à recriação estética do mundo pela palavra. Ao contrário, terá suas propriedades iluminadas pela comparação com o discurso diferente dela, e iluminada também por meio do exame que se faz dos fatos linguísticos na composição do objeto estético – e isso feito enquanto se interroga a noção de estilo. O texto literário, longe de ser instrumento para o estudo da língua, comprovará como fatos da língua se contagiam da força estética. Também, longe de ter sua força neutralizada

devido à comparação feita com textos de outros domínios do conhecimento, despontará com a identidade da arte tão mais robustecida quanto mais o arrebatamento estético se confirmar como um alto grau da função poética da linguagem. Para essas noções de graduação do sensível, temos por fundamento o pensamento de um semioticista (ZILBERBERG, 2011).

Qualquer *jingle* de propaganda política, ao promover aliterações de consoantes esboça a função poética da linguagem. Detalhe: “*Num ligue nem largue,/ vote pra Libardi*” – com o forte uso do *-r* retroflexo, o *-r* dito caipira, entre outras variações apresentadas (*num/ no; pra/ para*), era um *jingle* que eu ouvia em minha juventude no interior do Estado de São Paulo. Um resíduo de função poética estava lá projetado no paralelismo métrico dos dois segmentos – cinco sílabas métricas para cada um – e no paralelismo desenvolvido pela repetição da consoante *-r*, que resulta na aliteração. Mas era lá minimizada a força de coerção da função poética da linguagem, como acontece em qualquer *jingle* político, gênero que tem a função utilitária definida para fazer o eleitor alinhar-se ao candidato referido. Nada impede, entretanto, de dizer que o *jingle* tem um estilo.

## 1.2 Tudo tem estilo

Olhar para a literatura enquanto procuramos desenvolver junto aos alunos o ensino da língua materna verdadeiramente convoca um lugar de fronteira para os sujeitos envolvidos. Esse lugar supõe, emparelhado ao viés educacional, o encontro do sujeito (professor/ aluno) com o *outro*, seja esse *outro* o mundo percebido como o que *está aí* e nos afeta sensivelmente, seja esse *outro* o mundo interpretado segundo a valoração ética dos valores: o *outro* que advém dos

enunciados criados por um enunciador apreensível neles mesmo, conforme um modo próprio de dizer.

O professor, disposto a descobrir nos textos (e no mundo, como um enunciado criado pelo homem) o que não se circunscreve à evidência e à aparência, e disposto a apartar-se da busca por uma suposta transparência do sentido, depara-se, no trabalho com o discurso literário, com um sujeito singular; e um sujeito singular, no que diz respeito ao trato nada comum com a palavra. É o enunciador encarnado na semântica dos textos postos em exame.

O sujeito enunciador, que emerge dos textos literários como “a imagem de quem diz”, contempla o leitor de frente e o convida: *Vamos?* (O leitor como aquele que procura entender e fruir o texto pode assumir o papel de analista do discurso diante de qualquer texto, papel com que se investe também o professor e o aluno.) O sujeito “que fala” por meio dos textos literários é o enunciador-artista, que vem à luz no encontro necessário com o leitor previsto ao longo de todo ato de escrever. Enunciador e enunciatário (*grosso modo* autor e leitor) projetam-se como imagens ou simulacros de si e do *outro* no interior dos enunciados de onde despontam.

Emerge de qualquer texto o “homem”, conforme previu George Louis Buffon, em sua obra *Discours sur le style* (1753) que, ao definir estilo, afirmou: *O estilo é o homem*; e emerge como uma enunciação que se enuncia no interior dos próprios enunciados. Mas Voloshinov, estudioso do Círculo de Bakhtin, em texto publicado em 1926, intitulado *Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)* (1976, p. 174), afirmou que “o estilo são dois homens” – o que confirma o lugar de limiar ocupado também pelo enunciador de qualquer texto.

Do interior do discurso literário vem à luz o esteta da palavra como o enunciador pressuposto a seus textos e

encarnado semanticamente neles. Esse enunciador vem à tona dos enunciados como “a imagem *de quem diz*, dada por um modo recorrente e organizado de dizer”, ou como um *éthos* discursivo, que é a recuperação do conceito de *éthos* tal qual previsto pela retórica clássica (ARISTÓTELES, s/d). Entretanto, fincado num *lógos* estético (entendido o *lógos* de modo similar à sua origem grega – *linguagem, palavra*), o *éthos* da literatura se cumpre de modo diferente daqueles de outros discursos. O *éthos* é um modo de apresentação do estilo, como corpo, voz, tom de voz e caráter (DISCINI, 2015).

### 1.3 O *éthos* discursivo e a opacidade da linguagem

Pensar que o *éthos* discursivo, como a imagem do enunciador, é fundamento de um estilo, traz consequências para a discussão sobre métodos de estudos da literatura na escola. Se todo enunciado tem uma enunciação, se a enunciação pode ser contemplada num modo recorrente de dizer (recorrente entre um enunciado e outro), e ainda se essa recorrência da voz que enuncia funda um estilo – fica confirmado que tudo tem estilo. Há o estilo do gênero *jingle* entre um texto e outro que concretiza tal gênero. Esse princípio favorece o exame da literatura no limiar com outros discursos. A literatura, concebida então como “discurso literário” (MAINGUENEAU, 2016), admite o lugar de cotejo com discursos cravados em outros domínios do conhecimento, para que, da diferença, possa vir à tona a especificidade de sua estética.

A comparação entre elementos diferentes, que implica sempre alguma constância, alguma semelhança entre eles, favorece o efeito de identidade de cada elemento comparado: entre *quente* e *frio*, a constância é a temperatura, e a diferença faz vir à tona os traços



semânticos que identificam o quente (presença do calor) distinto do frio (ausência do calor). A noção de constância está na língua e está nos discursos; está também num conjunto de discursos, reunidos sob um modo recorrente e organizado de dizer: um *éthos*, um estilo.

Cada texto, cotejado em situação de comunicação, é uma unidade de sentido e é uma unidade que finca em si um estilo. O texto que o professor tem à mão para leitura em sala de aula, remete a uma totalidade que sustenta aquela unidade, porque a voz, que “fala” naquele texto como enunciação, prolonga-se em outros textos com os quais ela se afina e se ajusta. Cada ato de enunciação é uma variação de tom da voz de um estilo, mas a variante existe por causa da constante. O todo de sentido que sustenta um conjunto de discursos, reunidos sob aquela constância tem como exemplo o estilo de um gênero, este que é tido por Bakhtin (1997) como um enunciado relativamente estável. Na estabilidade, relativa embora, está a constância.

É um trabalho curioso para ser desenvolvido em classe confrontar estilos: a) de distintos gêneros, que circulam numa mesma esfera da comunicação, como a reportagem e a charge, ambos reunidos sob determinada semelhança, que pode ser relativa ao trato com determinado tema da vida política; b) de um mesmo gênero, como receita culinária, publicado por duas revistas diferentes; c) de distintos gêneros, como uma pintura confrontada com o segmento bíblico em que se ancora: lembramos para isso o discurso das artes plásticas, colhido de um quadro, *Sansão e Dalila*, de Rubens (1609), confrontado com o texto da Bíblia Sagrada, Velho Testamento, livro de Juízes (capítulo 16). O confronto, desenvolvido para o exame de um diálogo intertextual, remeterá à especificidade do discurso da arte diante do discurso religioso – no caso citado, o tema da traição pode

iluminar a comparação: Dalila traiu Sansão. Há outras comparações, como a de um poema com uma tira humorística de HQ (história em quadrinhos). Voltaremos a esse tópico. Vale na comparação a ser levada a efeito em sala de aula firmar-se em alguma constância, seja ela temática ou outra, para, a partir daí, depreender as diferenças – de voz, de tom de voz, de estilo.

O estilo autoral também se baseia em uma constância, que decorre da recorrência de um modo de dizer, que remete a um modo próprio de ser no mundo. Isso é dado sob a assinatura legitimada de um sujeito – seja ela tida como *verdadeira* ou *verossímil*, o segundo caso que pode ser constatado na heteronímia pessoana. Mas sempre será uma identidade atravessada pelo *outro*, pela alteridade, aquela que funda um estilo. Esse princípio é herança de Saussure, que viveu em Genebra (1857-1913). Do genebrino foi publicado postumamente (1916) o *Curso de Linguística Geral* (1970), obra de fundação da linguística contemporânea, a linguística dita estrutural. O genebrino propõe, para o estudo da língua, um método descritivo das unidades linguísticas, que valem pela relação estabelecida entre elas, no interior do sistema da língua. Herdamos daí o critério de observar as diferenças entre termos, vinda da semelhança entre eles. Saussure realça o signo linguístico como unidade de sentido (significante + significado), mas uma unidade não fechada em si, já que o derredor do mesmo signo o afeta no seu significante e no seu significado dentro do sistema da língua.

Valem então as diferenças entre um signo e outro, enquanto um se firma como a negação do seu contrário: *quente vs. frio* implica que *quente é quente* porque não é *frio* e vice-versa. Eis a identidade afirmada como negação da alteridade. Essa proposição foi robustecida em outro quadro do pensamento, pela noção de dialogismo da

linguagem, tal qual desenvolvida por Bakhtin/ Voloshinov (1988). Se a literatura é contemplada sob uma perspectiva dialógica, não há obstáculo para que ela seja concebida como um discurso cujas especificidades são asseguradas por meio da diferença com outros, na comparação efetuada com outros, como o discurso midiático.

A prática escolar, ao interrogar o estilo – literário, de um lado; não literário, de outro – acaba por implicar a descrição de mecanismos de construção do sentido, os quais remontam à imagem do sujeito depreendido de uma totalidade de textos. Esse sujeito – que pode ser pensado como um corpo, uma voz, um caráter (o *éthos*, enfim) – vem à tona com seus dois perfis: o de julgamento moral ou o ético propriamente dito; o de percepção e sensibilidade ou o estético, diretamente vinculado às artes. Um perfil é dominante sobre o outro, a depender da situação de comunicação.

Mas ambos os perfis coexistem num estilo, do que se deduz que todo estilo supõe uma ética e uma estética (DISCINI, 2015a). Partimos do princípio, segundo o qual a linguagem não é transparente. Não é transparente, por muitas razões. Entre elas, está a concepção saussuriana de signo linguístico, que acolhe a noção de um significante que veicula um significado: lá uma sequência sonora, como as sílabas da palavra *janela*; cá, o significado de abertura numa parede, feita para iluminar ou ventilar um ambiente. Não importa para o conceito de *janela* termos conhecimento prévio dela, como referente externo à linguagem. Ela vale na diferença com *porta*, na diferença com *vitro* ou *vitral*, e a partir da relação estabelecida em nossa língua entre esse significante *ja-ne-la* e aquele significado, o que leva a uma arbitrariedade, a uma convenção na nomeação da coisa *janela*. Concebida no interior das regras de determinada língua, o que implica a

relação entre *janela* com os termos que são vizinhos a ela em cada língua, o conceito de *janela* apresentará pequenas variações de uma língua para outra. Trazendo para o âmbito do discurso essas reflexões, afirmamos que o conceito de verdade também apresenta variações de um discurso para outro. Aquilo que, no interior de determinado discurso religioso é tido como verdadeiro (um milagre, por exemplo), no interior do discurso científico é descrito e debatido. A verdade, tal qual a linguagem, não é transparente jamais. Ela é uma construção discursiva, ou seja, ela é não um elemento dado aprioristicamente ao discurso, mas é interna a ele.

Mas o sujeito que enuncia um texto pode apresentar-se como mais transparente ou menos. Será mais transparente, se parecer quase ausente do enunciado que ele mesmo formula. Um exemplo, no discurso jornalístico, é o das manchetes. Isso acontece, então, a depender das coerções das esferas de comunicação. Uma bula de remédio, relativa ao discurso médico, também se inclinará àquela transparência – sempre ilusória. Para isso, na mídia, cria-se uma ilusão de objetividade dominante, o que favorece esta outra ilusão: a da transparência, aliada ao simulacro de neutralidade do dito (o enunciado) e do dizer (a enunciação).

Objetividade e neutralidade é um simulacro mentiroso – parece, mas não é o que parece ser. Nesse fluxo de construção da verdade e da imagem de quem diz, temos, na mídia, em gêneros como a reportagem, um ator da enunciação (o enunciador encarnado semanticamente) apresentado num aspecto de acabamento. Ele procura não deixar brecha de dúvida sobre o que informa. Torna-se relevante o perfil ético num editorial ou num artigo de opinião publicados em determinado jornal.

Com a estética é diferente. No lugar da verdade, temos a verossimilhança, e a palavra poética tem o poder de criar mundos por meio do elã estético, que funda o sujeito na ordem da precariedade, se comparado com o sujeito do discurso midiático. A verdade centrada na palavra poética afasta a literatura de outros discursos, seja o normativo (tal qual o jurídico), seja o científico (tal qual um ensaio teórico), seja o filosófico, entre outros. Um modo estético de dizer cria o inacabamento do mundo e do sujeito. Entra aí o componente sensível, que apresenta o mundo segundo a estesia, condensada no domínio das artes. A linguagem se torna mais opaca, quanto mais valores de imprevisibilidade do sentido impregnam o *lógos* (a palavra enunciada) e o *éthos* (o enunciador colhido como imagem de quem diz dada por um modo recorrente e organizado de dizer).

Não à toa o ritmo de leitura de uma reportagem é mais rápido, já que mais superficial do que a leitura de um poema – não estando na designação de *superficial* nenhum juízo de valor. Na literatura, lê-se uma vez, duas, infinitas vezes um texto, e a cada vez se surpreende com um mundo renovado e recriado pela primeira vez. É o mundo em que a linguagem se sobleva como princípio, meio e fim. Nada impede, na prática escolar, que os alunos leiam reportagens sobre a segunda guerra mundial e concomitantemente, poemas de Drummond com alusões a esse acontecimento. O objetivo da atividade será identificar a constância, que será temática. A identidade do estilo midiático, confrontado com a literatura, virá do cotejo entre textos de um e de outro domínio do conhecimento.

A noção de identidade, pensada na relação com a alteridade, permitirá que se examinem peculiaridades da voz que nomeia a guerra, ao apresentar a “flor de pânico” (DRUMMOND, 1973, p. 352), como aquela que “pula de

um lado para outro gritando: eu sou a bomba” (Idem, p. 354). *Bomba/ flor de pânico* – eis uma metáfora. O emprego de metáforas apresenta a função de adensar a estesia na literatura, diferentemente do que ocorre com uma reportagem de jornal, em que a metáfora é empregada para aumentar o poder de persuasão, conforme o destino dos gêneros dessa esfera.

Com Drummond, lado a lado com a metáfora é empregada a metonímia, para que, num modo recorrente e organizado de dizer, apresente-se o impacto da guerra sob a observação que põe a nu: “a foice da invasão”; “o general com o capote cinza/ escolhendo no mapa uma cidade/ que amanhã será pó e pus no arame”, tal como expresso em *Visão 1944* (p. 199). Assim, por um lado, o poeta afirma: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (Idem, p. 195) – e com isso, leva-nos a discutir a incorporação feita da História pela poesia e desta por aquela na composição discursiva da guerra. Por outro lado, Drummond faz-nos experimentar a própria guerra num *presente vivo*, porque vivido no modo sensível: faz-nos verdadeiramente despertar para ela, na medida em que “estar desperto significa estar submetido a um significativo afeto” (HUSSERL, 1997, p. 79). Como fim último da poesia, é então dado a nós, juntamente com “o mundo que se esvai em sujo e sangue/ outro mundo que brota, qual nelumbo” (DRUMMOND, Idem, p. 201); e, se, na *Carta a Stalingrado*, somos dirigidos à “cidade destruída”, de “ruas mortas mas não conformadas” (p. 195), reafirma-se como vetor estilístico o sentimento da esperança contíguo à dor da morte, num modo próprio de reerguer-se do rapto trágico que a visão da guerra desencadeia: “Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,/ a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem” (p. 196). Eis o Drummond que, como *sujeito-no-mundo*, coloca-nos despertos em “uma

ponte da Rússia, onde retratos,/ cartas, dedos de pé boiam em sangue” (Idem, p. 199), para o que traz à luz os vários vieses de seu próprio corpo: o Drummond cronista do jornal *Correio da Manhã*; o Drummond funcionário do Ministério da Educação sob a direção de Gustavo Capanema. Da historicidade inevitável de qualquer texto emerge o limiar que desafia o princípio de compartimentação: ou poeta ou ator social; ou História ou Literatura.

#### **1.4 Literatura e mídia: gradações da estesia**

Uma pergunta a ser feita em classe, para um aluno, depois para outro: “Podemos falar na estética de uma história em quadrinhos?” Se a resposta for afirmativa, como é o esperado, confirmamos que a estética não se restringe ao belo desviante de uma norma ordinária da expressão. Articulada com a estesia, princípio de sensibilidade, a estética está na literatura e em outros discursos – respeitados os diferentes graus de força, de impacto e de tonicidade com que se manifesta. Acolhido esse princípio, novas possibilidades se abrem para o trabalho com a literatura, como atividade de construção do conhecimento no âmbito da prática escolar.

O elemento sensível da percepção, verificável como um efeito de sentido produzido no interior dos textos, é mensurável em termos de tonicidade ou força. Ligados à estética verbal, o enunciado (o que é dito) e a enunciação (o modo de dizer) na literatura apresentam características de força, de tonicidade ou de impacto maior do sensível na percepção de mundo, o que distingue o discurso literário de outros, como o midiático. Percepção e sensibilidade são noções que se articulam ao conceito de estesia, este que não se descola de determinada ética. A ética, por sua vez,

vinculada ao *éthos*, à imagem do enunciador de um estilo, articula-se ao viés de observação próprio ao ato responsável de enunciar. Por meio do ato enunciativo o sujeito se posiciona na sociedade e na História, graças à opinião que emite, explícita ou implicitamente, sobre acontecimentos do mundo.

Conforme esse ângulo, qualquer enunciador e qualquer enunciado apresentam uma ética, correlata a uma estética. Uma história em quadrinhos tem, portanto, uma ética e uma estética. É diferente o conceito de ética ligado a uma deontologia, que implica um “sistema de regras de conduta que se julga deva ser observada, no exercício de um ofício ou de uma atividade” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 125). Nesse sentido sugerimos que alguém faltou com a ética, ou falamos de ética profissional. A ética de um estilo é outra coisa. É o ambiente ético que, como interpretação moral (que faz uma apreciação calcada nos valores do bem ou do mal), apresenta-se conforme os papéis desempenhados pelo enunciador ao julgar temas e atores do enunciado: tanto do enunciado em processo de produção, quando o narrador emite apreciações sobre o que está sendo narrado, quanto de enunciados outros, que atravessam qualquer discurso como um interdiscurso.

Afirmar que tudo tem estilo requer o princípio de que todo texto tem uma ética (posicionamento moral vinculado ao tempo da História) e uma estética (recriação languageira do mundo, vinculada à duração e à força do sensível na percepção). Conforme a destinação do enunciado e da enunciação, a ética ou a estética será o fator dominante. Na literatura, o dominante é a estética, concentração máxima da estesia. Por isso, interrogamos o que é a estesia. No dicionário da língua portuguesa (HOUAISS, 2009) a *estesia*, atrelada à rubrica *Estética*, é apresentada como capacidade de perceber o sentimento da



beleza. Ao ligar o significado de *estesia* à percepção e ao estético, o dicionário acaba por relacionar o estético com o belo. Ainda nesse dicionário apresenta-se para a etimologia da palavra *estesia* a base grega *aisthésié* (+ ia), que significa “sensação”.

No dicionário etimológico (CUNHA, 1997), encontramos uma curiosidade: é aí registrado um elemento que entra na composição da palavra *anestesia*, esta que significa perda total ou parcial da sensibilidade. O elemento de composição realçado é - *estes(ia)*. Volta, pois, à apresentação do termo *estesia* a referência à sensibilidade, embora para indicar a perda dela. Esse dicionário também define *esteta* como pessoa que adota atitude requintada em relação à arte e à vida – e acrescenta que o termo veio do francês *esthète*. Nesse ponto, o mesmo dicionário lembra a palavra francesa *esthésie* e a apresenta como derivada do latim científico *aesthesia* e do latim tardio *aesthesis*; este, que, conforme apontado decorre do grego *aisthesis*, emparelhado ao termo *estética*. O dicionário da língua francesa (ROBERT, 2012), por sua vez, ao fazer referência à origem e evolução do termo *esthésie* (*estesia*) destaca que essa palavra é, em filosofia, oposta à ideia de *ação*.

Entendemos a *estesia* como o fundamento de um princípio estético, respaldado pela função poética da linguagem (JAKOBSON, 1970). Essa função – ao lado de outra, a utilitária, que dispõe da palavra para informar e convencer – está em toda palavra considerada em situação discursiva. A *estesia* diz respeito à conotação presente em qualquer palavra examinada em situação de comunicação, mas refere-se principalmente a uma conotação sensível, compatível com a dominância da função estética. Quando esta função não for dominante, toma relevo a conotação social, compatível com a função utilitária da linguagem,

que, numa reportagem, constrói uma verdade tratada com factual, mantida sob a ilusão de transparência.

Os mecanismos de textualização, que incluem o uso de figuras de retórica, confirmam o princípio de que há estesia em todo texto. Num artigo de opinião, Pondé (*Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 10/ 07/ 12, p. E10) sarcasticamente afirmou que os ecologistas são uma espécie de melancia, “verde por fora e vermelho por dentro”, em alusão simbólica ao vermelho do comunismo. Em *O infiel*, título do texto que compõe a coluna referida, Pondé comprova entender o “verdismo” segundo uma “espiritualidade fanática como qualquer outra, regada a comunismo requentado”, para o que completa: “o verdismo é uma melancia, verde por fora, vermelho por dentro.” *Ecologistas/ melancia* – eis outra metáfora. A metáfora da melancia tem aí um emprego com função argumentativa, na busca do colunista por um convencimento mais efetivo do leitor. Mas a sensibilização estética, tão favorecida pela metáfora, está bem fraca. A sensibilização está a serviço do viés judicativo de observação de mundo.

Se os alunos compreenderem que a estesia, como sensibilidade estética, pode ser fraca, átona, ou forte, tônica, a comparação da literatura com a mídia, para que se colham as especificidades de um e de outro domínio do conhecimento – pode render bastante. A literatura não exclui a mídia – ou qualquer outro discurso. Uma variação de graus de estesia entre a literatura e a mídia é o que as distingue. A estesia está para o estético. Na medida em que o estético se define segundo graus mais fortes de conotação sensível do *lógos*, aumenta a coerção da função poética (ou estética) da linguagem.

*Lógos* é a palavra enunciada, como vimos. Já que o *éthos*, o sujeito enunciador que percebe o mundo, vem do discurso, da palavra enunciada, a conotação estética está

no *lógos* e está no *éthos* – inevitavelmente. O grau mais forte da estesia funda o estético das artes. Correlacionado à estesia fraca, identificamos o elemento estético num gênero de comunicação de massa, como a história em quadrinhos. Discordamos, portanto, do dicionário que se refere ao estético como algo necessariamente vinculado ao Belo, o que supõe apenas para um belo idealizado o estilo; ou apenas para a arte, condições de criação de um estilo. Tudo tem estilo.

Na literatura, o enunciador, como um corpo contemplado no interior dos seus próprios enunciados, projeta-se na ordem de uma estesia tonificada ou fortalecida, firmada a estesia como conceito vinculado à percepção. Como fundamento do princípio estético, a estesia está então atrelada ao conhecimento sensível que se tem das coisas do mundo. Atrelada à maior coerção da função poética da linguagem, a estesia se adensa na literatura. No adensamento maior dessa função e na tonificação do estético, transfiguram-se e recriam-se, por meio da linguagem, mundo e sujeito no mundo.

Há, portanto, um princípio de estesia em todo enunciado, o que permite referirmo-nos à estética de outros gêneros midiáticos como a charge e o artigo de opinião. Nesses gêneros, porém, em vez da estesia dominante, defrontamo-nos com a prioridade oferecida à ação ou ao gesto de interpretar e julgar eticamente o mundo. Aí emparelhamo-nos com a informação anteriormente citada, que, vinda do dicionário *Robert*, realçava a separação entre as noções de estesia e de ação. No ato de julgar, temos uma conotação judicativa ou ética da palavra, ligada à função utilitária da linguagem, no sentido de convencer o leitor para determinado fim – este definido conforme um tempo da História. É o que acontece com certos gêneros midiáticos, em que a estesia recua para

dar lugar ao gesto de convencer, de levar alguém a acreditar em algo e a decidir sobre algo; gesto de fazer alguém ter certeza a respeito da posição assumida pelo enunciador midiático. Aí estão fincados os movimentos de busca pela persuasão, apresentados como de “formar opinião”.

## 1.5 O ensino da literatura e a produção de texto

Nada impede que o professor compare uma tira de história em quadrinhos com um poema, para debater determinado tema e para, a partir daí, depreender a ocorrência do ético e do estético simultâneos em ambos os textos. Como exemplo temos uma atividade a ser desenvolvida em classe, com possibilidade de extensão extraclasse: a comparação entre o “Poema da Necessidade”, de Carlos Drummond de Andrade (1973, p. 102), com uma tira de Garfield, de Jim Davis (*Folha de S. Paulo*, 06/ 04/ 2001, p. E7)<sup>2</sup>.

Ambos os textos são unidos por meio de uma constância entre si: a problematização do tema da *submissão humana*. É a submissão, que, como resposta obediente do sujeito aos deveres impostos pela sociedade, evolui para uma servidão voluntária, que pesa nos ombros do homem contemporâneo, conforme está sugerido nos dois textos, dos quais emerge um enunciador que protesta contra a ditadura de hábitos transformados em cobrança: aquela do bom humor obrigatório; aquela do politicamente correto obrigatório, entre outras.

Esse é um caso que pode servir de exemplo para o exame a ser feito da presença de um enunciador, que, com

---

<sup>2</sup> <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2001/04/06/21>> - acesso em 25/ 09/ 2016.

sua voz (seu ponto de vista), emerge como diferença em relação a outro, a partir de uma semelhança: o mesmo tema, o mesmo conceito veiculado sobre o autoritarismo e a hipocrisia das relações humanas em determinadas sociedades. O objetivo da atividade é viabilizar condições para que o aluno entenda como e por que o sujeito do poema dialoga com o sujeito da HQ (história em quadrinhos), a partir de uma constante: o tema de ambos os textos. Para isso, jamais o dialogismo da linguagem pode ser pensado como um diálogo face a face. O aluno procurará o sujeito produtor do poema e o sujeito produtor da HQ, cada qual cravado no diálogo entre os textos reunidos, cada qual posto num lugar de limiar, próprio a uma interdiscursividade. O enunciador do poema e o enunciador da HQ terão confirmados os contornos de seus corpos como se fossem feitos por uma linha pontilhada, ou como se fossem envolvidos por um tecido poroso, para que o *outro* ajude a compor sua identidade: a do “eu lírico” e a do quadrinista.

A atividade, que já teve análise desenvolvida em trabalho anterior (DISCINI, 2005), apontará para o sarcasmo da HQ, em que Garfield critica o ser humano na figura de John, seu interlocutor. Isso se comprova, em especial no anseio demonstrado pelo ator humano John, de querer agradar o mundo inteiro, por meio do cumprimento cego das regras de um bom humor obrigatório no trato social. O professor poderá sugerir a consulta a muitas tiras de Garfield, o anti-herói do politicamente correto. O estilo escrachado de Garfield se mantém. O trabalho didático a ser desenvolvido em sala e fora dela poderá então ser permeado de debates dirigidos, realizados intramuros escolares, e poderá estender-se em pesquisas sobre textos que desenvolvem pontos de vista (vozes) com temática afim, em outros domínios do conhecimento.

No caso em pauta, o aluno se posicionará a respeito do diálogo entre o “eu lírico” e o quadrinista. Para isso, receberá algumas questões que investigam sobre como o poema se situa eticamente diante das coerções sociais, ao formular tantos deveres que, por força do hábito, transformam-se em necessidade para o sujeito da servidão voluntária. Diz Drummond: “É preciso casar João,/ é preciso suportar Antônio,/ é preciso odiar Melquíades,/ é preciso substituir nós todos.” A ironia, como negação feita pelo poeta daquilo que está afirmado no enunciado, aponta para o cansaço do “eu lírico” diante de tantos deveres, que não se circunscrevem ao fazer isso ou aquilo por obrigação, mas apontam para um dever ser segundo os moldes de uma ética social, que não é a minha, que não é a sua, que não é a do poeta. (O sensível do poema se desenvolve em contágio e arrebatamento mútuos, na relação *enunciador/ enunciatório, autor/ leitor*; o próprio elemento sensível, que pulsa na palavra poética, leva-nos a sentir junto com o poeta a indignação sofrida em silêncio.)

Então o aluno poderá acrescentar às questões recebidas outras, que tangenciem como o gato Garfield conseguiu não responder afirmativamente à intimidação feita por John: “Você devia ser mais positivo” (é o balão que encerra a voz de John, no segundo quadro). Isso aconteceu, depois de o gato ter afirmado em pensamento, no primeiro balão: “A vida é uma droga” – ocasião em que ao segmento verbal se junta o visual de um bichano em estado de depressão. O aluno será instigado a observar que a asserção desiludida feita por Garfield sobre a vida é robustecida no encontro entre o verbal e o visual do mesmo texto, por isso dito verbo-visual ou sincrético. No primeiro quadro se juntam ao pensamento de Garfield as pálpebras caídas do felino, seu braço derrubado sobre um balcão de cor mais escura que o fundo, todo homogêneo e

claro. O contraste faz vir à tona a figura de Garfield, que, nesse primeiro quadro, olha para longe, para fora do primeiro enquadramento, a fim de reproduzir no visual a insatisfação com a vida – “enquadrada” nos limites da obrigação de ser “mais positivo”, como disse John. Garfield ironiza John em todas as tiras, o que aparece em análises anteriormente feitas (DISCINI, 2015).

De modo convergente com Garfield, o ator do enunciado da tira, e convergente com o enunciador, o produtor da tira, o “eu lírico” do poema também se apresenta cansado de tantas prescrições e de tantas interdições sociais. Garfield, no último dos três quadrinhos da tira destacada, repete o que disse no primeiro (*A vida é uma droga*), embora nesse último quadro com um sorriso hiperbolicamente forçado. Por sua vez, o “eu lírico” dirá nos versos finais que “*É preciso conviver com os homens,/ é preciso não assassiná-los,/ é preciso ter mãos pálidas/ e anunciar o FIM DO MUNDO.*”

O mal-estar diante dos cerceamentos que cobram atitudes compatíveis tão somente com o desejo do *outro* pode ser atenuado diante da criação estética: seja de uma HQ, seja de um poema ou de qualquer outra elaboração discursiva. Por que não propor aos alunos a atividade de produção de texto como meio de resistência à dor causada por existir no mundo, quando esse mundo se apresenta sem encanto, devido a tantas obrigações? Ou um mundo que, às vezes se apresenta a nós tão somente como uma “pedra no meio do caminho”? – como diz Drummond (1973, p. 61)? O que seria essa pedra – para cada um de nós? Alguma falta que sentimos, mas em relação a quê? Num gênero “depoimento”, feito num texto escrito, na confiança de uma escrita autoral, certamente o aluno encontrará interesse em desenvolver reflexões como essas, que convocam sua vivência no mundo.

Freud, em obra intitulada “O mal-estar na cultura” (2013, p. 65), após falar sobre a “solidão voluntária” como medida de “proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas”, discorre sobre outro meio de resistir a tais angústias: a criação artística. “Satisfação tais como a alegria do artista ao criar, em dar corpo aos produtos de sua fantasia, ou a do pesquisador na solução de problemas e na descoberta da verdade, possuem uma qualidade especial que um dia com certeza seremos capazes de caracterizar metapsicologicamente” (Idem, p. 69). Se a estesia está em qualquer texto, o exercício da estética estará num depoimento autobiográfico feito pelo aluno diante dessa problemática – ou em outros gêneros do discurso.

Mas da comparação entre a tira de Garfield e o poema emerge o modo de dizer de Drummond, que constrói, na expressão do texto, a própria prisão. Trabalhar com a literatura também é examinar essa força recriadora da expressão, ou força recriadora do significante linguístico, que podemos nomear como plano da expressão do texto, plano que veicula o conteúdo. Na repetição do “É preciso” em todos os versos (sendo que no último a expressão está implícita) constrói-se, na margem esquerda do texto, um muro intransponível para o sujeito emparedado pelas prescrições.

Ainda, se pensarmos que a perfectividade, o acabamento, e a imperfectividade, o inacabamento, são, cada qual, aspectos tão facilmente reconhecíveis num pretérito verbal (o pretérito imperfeito, inacabado; o pretérito perfeito, acabado), podemos chegar ao aspecto da pessoa enunciativa, o produtor do texto, o enunciador. Apresentam-se aspectualmente diferentes o sujeito enunciador da tira e aquele do poema. Para a tira interessa o aspecto de acabamento do *lógos* e do *éthos*: leem-se os



quadrinhos, ri-se artificialmente com Garfield no sorriso obrigatório e forçado, são criticadas as coerções sociais exercidas com o autoritarismo do bom humor (Temos de ter “alto astral”!) e cumpre-se o texto nesse acabamento. No *Poema da Necessidade* fica ecoando a melodia que o orienta, permanece para nós a memória rítmica das estrofes, enquanto fica ressoando em nós, por meio de um saber sensível, a dor inacabada da servidão voluntária, que o homem contemporâneo acaba por criar para si. Acima de tudo dura então, no poema, a experiência da dor sentida junto com o poeta, que se diz obrigado a fazer coisas sem sentido para ele, como estudar *volapuque*, uma língua artificial, criada em 1879, mas que não se emprega na comunicação.

O ensino da literatura, para entender estilos, deve abandonar o biografismo relativo ao autor; deve abandonar a mera citação de um elenco de temas empregados por determinado autor. Se assim for, o ensino da literatura pode, na imbricação com as atividades de produção textual, aproximar-se da catarse: uma catarse compreendida como purgação das paixões relativas ao mal-estar da cultura, como no caso do *Poema da Necessidade* e da tira de Garfield reunidos em cotejo; uma catarse, que, desenvolvida via estese, alivia a falta existencial, própria à vida que circula entre as coerções sociais. Esses movimentos se tornam possíveis, pois o aluno sentirá que pode assumir a própria voz nas fronteiras com o poema, com a HQ, lidos, compreendidos e sentidos – a fruição é companheira do entendimento; o aluno sentirá que pode instalar o próprio corpo em lugar próximo do discurso trabalhado (poema e HQ). A catarse, iluminada pela estese, que se condensa em estética, pode instaurar novas possibilidades de observação de mundo.

Por meio de um método que pensa o literário na interação entre o inteligível e o sensível, por meio de um método que parte do exame do diálogo entre textos, e juntamente com a análise (da expressão e do conteúdo) de cada texto posto em confronto, desponta o ensino de literatura: um ensino que não exclui, da prática didática, os sentimentos vividos, e que não considera termos excludentes entre si a estética e a ética.

Mas, para isso, é preciso acolher o princípio de que a estética não se circunscreve a obras de arte. Esse princípio socializa o exercício de cravar a sensibilidade e a emoção em qualquer texto que possamos produzir. Numa charge e num artigo de opinião, mantidas as propriedades de cada gênero, a estesia recua com vistas a obter do leitor, em primeiro plano, o compartilhamento ético dos valores veiculados. A charge, texto verbo-visual, oferece um lugar proeminente à sátira, enquanto representa figurativamente o mundo, o que costuma fazer por meio de personagens, atores do enunciado em situação de diálogo face a face. O artigo de opinião, texto verbal, oferece um lugar proeminente à discussão e à exposição dos fatos e ideias noticiados, o que faz por meio de uma persuasão lógica relevante. No movimento de procurar convencer o leitor, a enunciação, no artigo, faz encadear-se textualmente uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão – comprometida, tal enunciação jornalística, com a construção da verdade no modo da implicação:  $x$ , logo  $y$ . Exemplo de uma lógica implicativa que pode orientar argumentos de um artigo de opinião: “A situação é de crise, logo temos de estar atentos.” Na discussão sobre fatos, coisas, ideias e seres, o mundo é interpretado conforme os desígnios do enunciador, que é individual e é social.

Enquanto isso, o *lógos*, a palavra enunciada, convoca no artigo de opinião e nos gêneros afins como a charge a dominância de um viés judicativo do olhar daquele que enuncia. Assim se processa o estilo de tais gêneros. Mas o perfil judicativo implica também um princípio de sensibilidade diante dos fatos do mundo; por isso a leitura de uma HQ ou de qualquer texto também pode promover a catarse numa acepção mais alargada: como liberação de emoções e de tensões. Se o aluno puder viver a atividade de produção de textos, vinculada seja a gêneros da oralidade, seja a gêneros da escrita; uma atividade desenvolvida como uma experiência sensível e como um posicionamento ético diante do mundo, e isso a partir da animação concedida pelo domínio da literatura, certamente teremos um sujeito mais à vontade diante de prescrições como aquelas, que pregam: “é preciso comprar um rádio”; “é preciso esquecer fulana” – no mesmo poema de Drummond.

## 1.6 Distintos estilos e um mesmo tema

No trabalho com o estilo, seja do gênero discursivo, seja do autor, um excerto de um texto é suficiente para a análise, porque o todo está nas partes, e o todo é modo recorrente de dizer, que implica tratamento equivalente aos temas recortados pelo discurso. Esse princípio emparelha-se à concepção de que o estilo não é um desvio de uma norma ordinária da expressão; não é um apanhado de “expressões estilísticas” ocorrentes aqui, lá e acolá, num conjunto de textos – expressões que marcariam um *a-mais* relativo ao componente estético, de ocorrência pontual em tal ou tal estilo. Para essa acepção da noção de estilo, precisaríamos de um conjunto numérico extenso, de muitos textos, a fim de proceder à análise estilística.

Como organização e regularidade de um modo de dizer, o estilo diz respeito ao *homem* que, descrito no interior dos textos como um efeito de identidade, vincula-se a um enunciador que toma corpo num conjunto de textos componentes de uma totalidade. A totalidade está num excerto, está em dois ou mais textos que firmam o efeito de identidade para aquele “que fala”. Recorrências de um modo de dizer corroboram a identidade construída discursivamente, a qual pode ser verificada por meio da descrição feita de mecanismos de construção do sentido de um único texto. Esses mecanismos se apresentam como vetores estilísticos em cada texto que reverbera o modo de presença da totalidade. Assim pensados, os enunciados remeterão à “assinatura” autoral (estilo de autor) e à “cena genérica” (estilo de gênero). Numa totalidade de enunciados, que reúne em si textos verbais, visuais e de outras linguagens de manifestação, teremos, com poemas e pinturas, por exemplo, a remissão a um estilo dito *de época*. Mas se chega a ele a partir do interior dos textos e a partir da imagem do enunciador, do *éthos*, produzido em cada texto e em cada totalidade contemplada.

O estilo, seja na literatura, seja em outras esferas da comunicação, sempre diz respeito a um modo singular de um enunciador enunciar-se nos enunciados, nos quais o sujeito espalha pistas recuperáveis pelo analista e apresentadas como de uma enunciação enunciada. A análise do estilo aponta para um enunciador que se apresenta como um modo próprio de existir no mundo e de habitar nele. Esse princípio, que coteja a literatura segundo uma estilística discursiva, permeia a descrição que se faz de mecanismos de construção do sentido de todo enunciado.

Entre esses mecanismos está o tema e o tratamento nele imprimido, que remete ao julgamento que se faz dos

acontecimentos do mundo. No modo de interpretar e julgar o mundo, está um dos perfis do sujeito enunciador, visto como *éthos*. Lado a lado com o sujeito apresentado no perfil de quem interpreta e julga o que *está aí*, está seu outro perfil: o de um sujeito que fica à mercê do que sente do mundo segundo uma estesia condensada. Lá, no perfil daquele que interpreta e julga, costuma vingar a função utilitária da linguagem; cá, no perfil sensível, a função poética. Mas um perfil não exclui o outro. Conforme os estilos, um estará mais à luz do que o outro, o que começa com o modo de tratar os temas e o que varia de acordo com as funções da linguagem.

Temas como a morte, o amor e a amizade não se apartam de uma função ou outra da linguagem (a utilitária e a poética) cada qual dominante ou recessiva, a depender do estilo em pauta: o estilo de um gênero; o autoral, este na fronteira com aquele; o “de época”, este na fronteira com os dois anteriores – tudo também articulado segundo as distintas propriedades de cada esfera de comunicação. Para a prática escolar que se dispõe a interrogar o estilo literário, confirma-se de bom rendimento a comparação entre literatura e comunicação midiática. Cada uma dessas esferas emergirá com valores diferenciados, a partir de um critério operacional que seleciona e reúne totalidades segundo temas afins.

Podemos ilustrar os mecanismos de construção de um estilo, com um tema que atravessa mídia e literatura. O tema da solidão, que emerge de uma reportagem intitulada ALIMENTAÇÃO 50+ *Como fazer da dieta uma aliada no envelhecimento, sem abrir mão do prazer*, faz-nos deparar com depoimentos de participantes do grupo *Mais de 50* [anos de idade] colhidos no interior da matéria apresentada sob a rubrica *Mesa Cheia! Convivência*. O lide, como síntese da notícia, completa: *Fazer as refeições com companhia ajuda a*

*prevenir doenças como depressão e ainda estimula a memória e a inteligência.* O repórter, então, junta, àquilo que noticia, depoimentos dos interlocutores, cidadãos “do mundo” cravados no tempo da História. Seleccionamos dois depoimentos: o primeiro, do Sr. Oliveira; o segundo, da Sra. Zocchio:

1. Veterano do grupo [de mais de 50 anos], o taxista José Benedito Oliveira, 68, é vegetariano. [...] Após cinco anos cuidando da mulher doente, Oliveira enviuvou. “Eu baqueei, me sentia muito triste. Mas revigorei”, diz o taxista, que tem uma namorada que conheceu no Mais de 50.

2. “È muito mais agradável ter alguém à mesa nem que seja para dizer que [a comida] está uma delícia.” Maria Inês Zocchio, 65, professora aposentada.

[...]

Zocchio conta que tinha uma visão um tanto sombria sobre como seria a velhice, mas isso mudou desde que aderiu ao grupo. “Minha perspectiva de vida ficou muito mais alegre”, diz.

ADRIANO QUEIROZ. *Folha de S. Paulo*. Guia Especial, 9 de julho de 2015, p. 12-13.

Ficam aí tematizadas a solidão e a velhice. Como são dois temas encadeados entre si, formam um percurso temático. O tema da solidão é então tratado como algo a ser evitado, porque gera angústia, enquanto a angústia é avaliada como nociva para o sujeito. Desse modo fica priorizado um ponto de vista e, com ele, um lugar no mundo para o sujeito enunciator: o sujeito-repórter do jornal; o sujeito organizador do suporte *Guia Especial*; o sujeito do próprio jornal. Concomitantemente, fica priorizado um lugar no mundo para o sujeito depoente, que

testemunhou suas aspirações no interior da reportagem. O repórter, o sujeito enunciador da reportagem, e os atores do enunciado, o Sr. Oliveira, juntamente com a Sra. Zocchio, convergem quanto à nomeação do mundo saudável como aquele que privilegia a companhia.

Fica recortado discursivamente o mundo conforme o lugar que cobra um contrato de confiança peculiar com o leitor. Esse contrato, na reportagem, ampara o leitor por meio da construção da verdade midiática, sempre passível de ser comprovada pelos fatos do mundo: uma verdade que se estende conforme a inteligibilidade das coisas do mundo, da qual é bastante dependente. Para isso auxiliam as fotos que, no texto original do *Guia da Folha*, complementam as informações. Auxiliam também para isso os dados sobre as profissões e a idade dos atores sociais interpelados: o efeito de realidade aumenta. O Sr. Oliveira e a Sra. Zocchio firmam-se como sujeitos biografáveis, postos segundo uma verdade presa aos acontecimentos midiáticos e compartimentada segundo eles. Na compartimentação da verdade segundo a inteligibilidade dos fatos históricos, cria-se maior confiança no efeito de realidade. A verdade midiática se robustece ainda mais por meio da relevância da função utilitária da linguagem. Lê-se a reportagem e se procura prioritariamente entender o conteúdo dela, por isso se ilumina mais o inteligível, diante do sensível.

Os alunos ficariam preparados para receber os conhecimentos mais formalizados sobre literatura, se, primeiro, se definissem objetivos claros no trato com esse domínio do conhecimento: um dos objetivos seria compreender o que é literatura no cotejo com o que não é literatura, mas a partir de alguma constância entre ela e discursos não literários. O critério é escolher um tema afim entre os dois polos. Os temas da solidão e da velhice,

cotejados entre a mídia e a literatura, trazem à luz a verdade midiática e a verdade estética, esta vinculada à verossimilhança. Em cada esfera discursiva (mídia e literatura) o corpo do leitor toma contornos próprios, incitado, esse enunciatário leitor, a firmar distintos contratos de confiança com o enunciador (da mídia e da literatura) no que diz respeito à construção da verdade. Se mantivermos tal cotejo segundo o modo de aparição do tema da solidão, não será difícil verificar quão diferente é o que acontece com o leitor da reportagem do *Guia Especial da Folha* e com o leitor de alguns versos, como os do poema de Drummond, que segue reproduzido.

Desperdício  
Solidão, não te mereço,  
Pois que te consumo em vão.  
Sabendo-te embora o preço,  
Calco teu ouro no chão.

Carlos Drummond de Andrade, 1973, p. 579.

Arnaldo Niskier, em artigo intitulado “O bom professor” (*Folha de S. Paulo*, 19/ 09/ 2016, p. A5), após afirmar que o “segredo para ótimas notas e estudantes bem-sucedidos não são colégios elegantes ou equipamentos mirabolantes. São, de fato, os professores” – sugere que é preciso definir objetivos claros, aplicar padrões altos de comportamento e administrar o tempo em sala de aula com sabedoria, para o que acrescenta a alusão a “técnicas comprovadas de ensino”, usadas para “garantir que todas as cabeças estejam funcionando todo o tempo”. Como exemplo, Niskier cita “fazer perguntas na sala de aula, escolhendo o aluno que irá responder, em vez de perguntar e esperar resposta, o que sempre leva a ter os mesmos alunos levantando as mãos”.



Se se quiser acolher a voz de Niskier, não custa transformar em perguntas esses tópicos sobre o estilo na interface temática entre mídia e literatura. Diante do tema ora trazido à luz, podem ocorrer perguntas como: “Onde está a linguagem mais direta?” “Por que é mais direta?” “A verdade da mídia pertence apenas ao fato ocorrido ou é construção do discurso?” “A verdade da mídia é idêntica à da literatura?” “Por quê?” (E assim por diante.)

Salta à luz, do poema *Desperdício*, não a fala institucionalizada tal qual a do jornal, não a “linguagem direta” que parece relatar tudo o que importa saber sobre a solidão tematizada como notícia. No âmbito da literatura, adentramos o domínio não da verdade construída sob os grilhões do comprovável, relativo ao mundo datado. Ao contrário, adentramos o domínio da verossimilhança: essa verdade mais autocentrada na voz que enuncia; essa verdade que, ao afastar-se das categorizações do que é mentiroso e do que é falso, está articulada por uma linguagem prenhe de imprevisibilidades. Assim, na ordem da verossimilhança, o poeta enceta conversa com a solidão, que, convocada como parceira por meio do emprego da segunda pessoa do discurso (o pronome *tu*), “vale ouro” – um ouro desperdiçado, embora. É preciso valorizar a solidão, diz a voz judicativa, o que não deixa de remeter a um “tempo de homens partidos”, para confirmar eticamente a totalidade drummondiana. A ética funda o contexto histórico no interior do poema, trazendo à luz um sujeito histórico antípoda àquele da mídia apresentada, no que diz respeito à tematização da solidão (lá, rejeitada; cá, acolhida). Mas a estética agora tonificada arrebatada e, com ela, somos postos numa solidão que, personificada, logo com ouvido para ouvir o “eu lírico”, faz recrudescer o sensível e a emoção diante da inteligibilidade das coisas do mundo. Apalpamos a solidão junto com o poeta,

encetamos uma conversa com ela. A verossimilhança é mais intensa do que a verdade dos fatos midiáticos, e isso está no enunciado e na enunciação.

Por conseguinte, não é apenas no que é dito, mas também – e principalmente – no modo de dizer, que se formam corpos contrários no cotejo entre a mídia e a literatura. O professor poderá abrir o leque de comparações e tomar ainda o tema da morte num obituário, tal qual publicado num jornal. Ao se deparar com esse gênero, cuja temática é a notícia da morte de um cidadão, o professor poderá cotejá-lo com o enunciado e a enunciação do poema *O homem e a morte*, de Manoel Bandeira (1996, p. 276-277). Aqui, a morte “em pessoa” se apropria de turnos de fala, na conversa estabelecida com o homem que “já estava acamado/ Dentro da noite sem cor./ Ia adormecendo, e nisto/À porta um golpe soou./ Não era pancada forte. / Contudo ele se assustou./ Pois nela uma qualquer coisa/ De pressago adivinhou”. As cenas se sucedem no poema, até que *Ela* finalmente aparece e se identifica: “A Morte sou!/ Mestra que jamais engana/ A tua amiga melhor.” O leitor, em simbiose com o poeta, defronta-se com a Morte e passa do presságio assustador para a serenidade da presença vivida sensivelmente: “E o Anjo foi se aproximando,/ A frente do homem tocou,/ Com infinita doçura/ As magras mãos lhe compôs,/ Depois, com o maior carinho/ Os dois olhos lhe cerrou.../ Era o carinho inefável/ De quem ao peito o criou/ Era a doçura da amada/ Que amara com mais amor.” No fechamento da vogal “ô”, núcleo de sílabas que compõem as rimas, fica escurecida no modo do sensível a noite em que estavam o homem e a Morte. Junta-se com as rimas a cadência métrica dos versos, para que, nos movimentos do corpo da Morte e na figura desse anjo-mulher, possa reinaugurar-se em “linguagem indireta” a estesia em alto grau. O poema permite que tenhamos a experiência extraordinária do

encontro *homem/ Morte*. Por meio de operações discursivas, a verdade se transforma em verossimilhança, enquanto o recrudescimento do sensível, aliado à materialidade sonora do texto, permite que nos afastemos da lógica da implicação, que privilegia previsibilidades do sentido do mundo. A Morte e a Solidão no âmbito da literatura podem ouvir e ver o ser humano e socorrê-lo nas angústias – na intangibilidade da palavra poética – e intangível, porque, se parafraseado, o poema perde suas propriedades estéticas. Eis o sensível, que se apresenta no vigor pleno de regência sobre o inteligível no universo da literatura.

É diferente a morte tematizada num obituário publicado em jornal, já pelo modo de construir a verdade do que é enunciado. A literatura e a mídia, cada qual mediante situação própria de comunicação, preparam distintamente a construção da verdade. Na literatura deparamo-nos com a verdade que, radicada numa linguagem afeita ao silêncio, já que não parece dizer tudo, inclina-se ao próprio inacabamento. Por isso vem a surpresa a cada vez que lemos um texto literário. A verdade literária, que é incorporada pela função estética da linguagem e é nomeada como verossimilhança, aponta para o estilo literário como o que faz emergir um corpo mais precário, porque em maior mutação, do que aquele posto na mídia.

O *Homem e a Morte*, no poema de Bandeira, são personagens cravados num mundo inacabado, já por meio do plano de expressão, que aí adquire relevância própria: esse plano da expressão, como superfície textual, não apenas veicula o relato do encontro fatal, mas recria, na materialidade métrica e na cadência sonora dos versos, tal encontro. Essa possibilidade de recriação do sentido no plano da expressão, o que, no texto literário, faz a expressão não apenas veicular conteúdos, mas recriá-los sensivelmente, confirma o domínio da função estética ou

poética da linguagem. No poema, o inacabamento se mantém, portanto, na percepção favorecida ao leitor pela função poética ou estética dominante, na medida em que nos toma o sentimento de que estamos diante de algo novo, a cada nova leitura. Por isso a verdade recriada no domínio da verossimilhança delinea-se na ordem da imprevisibilidade e do ineditismo – ambos os gestos que arrebatam. Mas a Morte, que conversa com o homem no poema, como personagem talhado pela verossimilhança, não impede que haja um conceito que a respalda como interpretação das coisas deste mundo. Essa interpretação é o julgamento de que o fim necessário à nossa vida neste mundo é bem vindo. É bendita, a Morte, como está sugerido em outro poema de Bandeira (1996, p. 355) – *Preparação para a Morte* – que assim finaliza: *Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.* (Ao tomar mais de um poema sob a mesma assinatura, esbarramos nos vetores de um estilo autoral – o tratamento imprimido por Bandeira ao tema da morte.)

Na mídia, o mundo é enunciado como da ordem do ido e do sabido, enquanto a linguagem perde a intocabilidade poética. Por isso um obituário, diferentemente do poema, pode ser resumido, parafraseado, sem que se perca o essencial. Que o diga a notícia desta morte, relatada neste obituário:

Elisabeth Traumann (1958 – 2015)

Mesmo com diagnóstico de câncer no estômago, Elisabeth Traumann fez questão de viajar dos EUA, onde morava, ao Brasil, trazendo os filhos, americanos de coração tupiniquim, para ver a Copa.

Para eles, o 7 a 1 da Alemanha sobre a seleção canarinho foi mais dolorido do que para o resto da família brasileira. Elisabeth, apesar da distância, procurou manter o Brasil perto dos filhos, estimulando-os a aprender português.

[...] Depois de ficar três meses internada por causa do câncer, morreu no dia 5, três dias após completar 57 anos. Deixa o marido, três filhos, uma neta a caminho, que sonhava conhecer, e quatro irmãos.

PEDRO IVO TOMÉ. *Folha de S. Paulo*, 9 de julho de 2015, Caderno Cotidiano, p. B3.

Elisabeth existe como cidadã, com biografia comprovável. É relatado, na ordem de uma verdade ancorada nos fatos do mundo, o percurso de sua vida, seguido da notícia de sua morte. Elisabeth morreu no dia 5 – deduz-se que é o dia 5 de julho de 2015, quatro dias antes da redação do obituário que documenta o fato. São quatro dias anteriores aos 9 de julho do mesmo ano, conforme a data registrada do jornal. Essa data, que é uma verdade do discurso midiático, representa, para cada edição, o “dia de hoje”, o *agora* da enunciação. Por remeter necessariamente ao *agora* da enunciação, a data do jornal é entendida como um elemento dêítico (elemento que remete ao *eu*, *aqui* e *agora* do ato de enunciar). Fica robustecida a verdade patenteada pelo discurso jornalístico e pelo gênero: o factual tem data marcada, tem espaço definido, vincula-se a um sujeito identificável no mundo. O jornalista e seu discurso, no obituário, confirmam-se limitados a uma verdade bastante dependente do exterior: o evento da morte noticiada, que, juntamente com os dados evidenciados da vida biografada, firmam o ator social e o tempo da História. Estas são as coerções do estilo do gênero, compatíveis com o discurso do jornal. Voloshinov (1976) sugere que estamos diante de um discurso da vida, distinto do discurso da arte.

## 1.7 Identidade estilística e fatos da língua

Analisar estilos permite que venham à luz: o estilo dos gêneros; o estilo “de época”; o estilo autoral – a depender do crivo privilegiado pelo analista. Analisar estilos supõe descrever mecanismos segundo os quais a enunciação se enuncia nos enunciados. No âmbito da literatura, o gesto de enunciar-se nos enunciados envolve a reinauguração do mundo pela palavra descolada das funções utilitárias da linguagem. Essas funções se apresentam em outros discursos, como o jornalístico, e em gêneros como a reportagem, com a meta de noticiar fatos e de persuadir a fim de formar opinião. Numa reportagem o enunciador, tal qual num poema, convida seu leitor com o apelo e a provocação reunidos num: *Vamos?* – convite necessariamente velado na reportagem, devido ao efeito de objetividade. – *Você tem medo da solidão na velhice? Então, veja, há pessoas que venceram esse medo. Ou: Vamos entrar para o grupo dos mais de 50 anos, que se reúnem uma vez por semana para almoçar?* Eis o convite velado, para que se mantenha o efeito de objetividade da enunciação jornalística.

Mantido o corpo do repórter mediante a ilusão de uma “asepsia de subjetividade”, deparamo-nos com o cumprimento da finalidade de “informar”, a qual se apoia na dominância da função referencial da linguagem tal qual previa Jakobson (1970). Deparamo-nos também com o “discurso na vida”, distinto do “discurso na arte”, como formulou Voloshinov (1976), estudioso do Círculo de Bakhtin. Cotejar um discurso com o outro (jornal e literatura) permite que diagnostiquemos a especificidade de cada um no circuito da relação *eu/ outro*. São diluídos, nessa comparação, os limites rígidos entre o interior e o exterior de cada enunciado e da totalidade deles. A totalidade midiática aparece por ora como o que reúne, sob

um efeito de identidade, o estilo do jornal, tratado no limiar com o estilo da reportagem e do obituário. Mas o professor, para o trabalho com os alunos, pode escolher outros gêneros.

O estilo se confirmará, por meio dessas análises comparativas, como um fato diferencial. Para a análise, partimos de uma semelhança, como um tema comum, e chegamos a diferenças definidas como distintos modos de reconstruir o mundo. Essas diferenças são palpáveis analiticamente devido aos diferentes tratamentos éticos e estéticos imprimidos ao tema comum, a depender da situação de comunicação.

A identidade de um estilo é diferencial, pois é dada pela diferença com o *outro*, com a alteridade. A identidade da literatura, tida como diferencial, é então definida na relação com a alteridade, com o *outro* cotejado nos discursos de outra natureza como o jornalístico. Mas um e outro polo da comparação não se tornam excludentes entre si. O discurso jornalístico e o literário não se opõem como grandezas estanques. Ao contrário, são grandezas que se ligam reciprocamente, logo estão correlacionadas entre si, numa escala em que se localizam como dois polos extremos (polo A, jornal; polo B, literatura). Assim a especificidade do discurso literário (“da arte”) corrobora-se no dialogismo que o constitui, entendido, o dialogismo como o *outro* (a alteridade) que necessariamente atravessa o corpo do sujeito. Desse modo entendemos que o texto literário não deixa de, como signo, trazer à luz do discurso uma arena de conflitos sociais, como previa Bakhtin/Voloshinov (1988). Também o discurso midiático se firma como signo e como tal arena.

A análise comparativa entre textos literários e textos midiáticos poderá comprovar que há modos diferentes de discursivizar, de trazer à luz do discurso, a historicidade

conflituosa do mundo. Entre o discurso “na vida” e o “discurso na arte” há diferenças nos procedimentos que fazem valer os enunciados como “arenas de conflitos sociais”. Aquele reúne enunciados com maior dependência do “contexto pragmático” (VOLOSHINOV, 1976) como é o caso do jornal. Este, o discurso “na arte”, reúne enunciados concentrados na função poética da linguagem, a qual prioriza a intensidade maior da estética do dizer, não o conteúdo referencial do que é dito. A diferença respalda-se na relação do enunciador com seu enunciado, o que remete a distintas visadas do sujeito sobre o mundo, para que se constitua o sujeito do estilo.

Na literatura, o viés de um olhar firmado numa estesia mais forte ou mais tônica, o que é respaldo do fenômeno estético, deflagra um *éthos* menos judicativo ou menos preocupado com o julgamento moral sobre o que parece que há. Vem à tona na literatura um sujeito mais da ordem do *pâtir*, um sujeito que acolhe as alterações provocadas nele pelo mundo: um sujeito do afeto, com competência discursiva para romper com a estereotipia do já dito; um sujeito moldado por uma inclinação à verossimilhança. *Pâtir* é verbo da língua francesa e significa sofrer; ainda, como lembra o dicionário (ROBERT, 2012), pertence à família das palavras historicamente ligadas à noção de *paixão*.

Aí cabe, como recurso para um trabalho escolar, o exame que pode ser desenvolvido dos usos linguísticos apresentados pelos textos. Entre esses usos, está determinada escolha lexical, ou determinada função sintática desempenhada por um termo da oração – tudo cotejado segundo suas funções discursivas. Lado a lado com os usos linguísticos, está o exame dos mecanismos discursivos (marcas da enunciação enunciada apresentadas como a inclinação a uma maior ou menor tonicidade da



estesia, vinculada ao arrebatamento oferecido pela verossimilhança, por exemplo).

Nas atividades escolares (aula e investigação orientada extraclasse), pode ser feita a observação das propriedades de nossa língua materna, na medida em que elas oferecem uma conotação judicativa e sensível para o léxico desde seu “estado de dicionário”. (Exemplo: Como está exposto o sentido de *morte* no dicionário? E de solidão? Qual é a conotação acrescentada ao dicionário na reportagem? E no poema?) Pode também ser feita a verificação de como determinado léxico se dobra segundo novos sentidos (as novas conotações – judicativas e estéticas), de acordo com as coerções do estilo dos gêneros, da situação de comunicação, e até do estilo autoral. (Exemplo: Qual é o sentido costumeiro de morte num obituário? E num epitáfio? Esses sentidos podem ser retomados por outros gêneros, como uma canção popular? Serão então somente imitados ou poderão ser subvertidos?)

Desse modo será realçado como se dá a emergência do corpo do enunciador em cada texto e no conjunto deles. Mas certamente as atividades da prática escolar se beneficiarão se o agente educacional (professor, aluno e outros sujeitos interpostos na prática educativa) mantiver acolhido o princípio de que um sujeito do limiar deve ser levado em conta. Falamos do sujeito de fronteira a ser depreendido dos textos em análise. É a fronteira entre: mídia e literatura; texto e contexto; discurso e interdiscurso; ensino da literatura e da língua materna, etc. Falamos também de um corpo de fronteira para o próprio agente escolar, na medida em que esse sujeito não teme o movimento de cotejo entre estilos, enquanto esse cotejo cobra a diluição dos limites entre o exterior e o interior do discurso. Assim é levado em conta o sujeito da enunciação

dos textos analisados; assim é considerado o sujeito da prática escolar, que é discursiva.

O professor e o aluno que se permitem o confronto com o dialogismo dos textos e com a fronteira necessária entre o trato com a literatura e o trato com a língua materna será firmado como um sujeito do limiar. Isso significa que não se preocupará com sínteses simplificadoras e fechadas em si, que resumiriam, à moda de uma decoreba orientada pela prescrição, o conhecimento modulado pelo dever: dever saber  $x$ , para alcançar o sucesso em  $y$ . O agente escolar se manterá voltado ao debate de ideias, o que pode ser viabilizado no trato com a literatura juntamente com questões discursivas sobre o estilo e juntamente com o exame feito da função discursiva dos fatos gramaticais.

O uso de um termo sintático, como o vocativo, poderá ser contemplado mediante as funções discursivas desempenhadas no interior do estilo de um poeta, como o condoreiro Castro Alves. Então será descrita a voz que ascende em intensidade e emoção, enquanto não perde a ampla extensão das coisas do mundo – para o que contribui a recorrência daquele termo sintático. O mesmo termo poderá ainda ser contemplado no desempenho de função discursiva diversa, se examinado numa esfera de comunicação como a religiosa e num gênero veiculado pela crença católica, como a reza orientada por esse padrão de fé, tal qual o vocativo de *Salve, Rainha, Mãe de Misericórdia...*

Com o poeta-condor, voa-se para fazer o protesto contra a escravidão, enquanto a recorrência do vocativo, em *Vozes d'África (Deus! ó Deus! onde estás que não respondes!)* (CASTRO ALVES, s/d, p. 208) é instrumento para que se confirme a voz grandiloquente na lateralidade com *O Navio Negreiro: Senhor Deus dos desgraçados, / Dizei-me vós, Senhor*

*Deus!./ Se eu deliro, se é verdade tanto horror perante os céus?/ Ó mar, por que não apagas...* (CASTRO ALVES, s/d, p. 199). O protesto e a denúncia, que instituem Deus e o mar como os entes convocados diante das mazelas da escravidão (*O Navio Negreiro*) compõem o corpo altivo, que se prolonga em outras denúncias e protestos, para que se confirme o perfil ético do poeta condoreiro em *Vozes d'África*. Nesses poemas de Castro Alves constatam-se novas ocorrências do termo sintático “vocativo”, para engrandecer o protesto e o corpo que protesta. Mas saltam à luz as diferentes funções discursivas do mesmo fato sintático, o vocativo, articulado por diferentes totalidades estilísticas: o discurso religioso e o discurso da literatura. Nas diferenças, ficam fortalecidas as distintas identidades: aquela do enunciador esteta da palavra e aquela do sujeito que enuncia a *Salve, Rainha*, duplicado no papel do sujeito que profere a oração. Na prece religiosa, o lugar enunciativo daquele que ora, juntamente com o lugar enunciativo de quem formulou a reza, é próprio às expectativas do estilo do discurso religioso. Na prece *Salve, Rainha* esse estilo supõe lugares de assimetria para o enunciador que reza e para a Rainha de Misericórdia, que permanece na altura necessária ao lugar de santa, tal como faz crer o discurso pautado pela fé transcendente num arquidestinator de valores, Deus, e na sua Mãe Santíssima, como postula a fé católica. A estesia aí faz da fé o próprio arrebatamento sensível e muito se aproxima da estesia literária. Isso acontece, devido à dominância do sensível sobre o inteligível. E acontece, apesar das especificidades, que são mantidas, entre o discurso literário e o religioso, desdobrados nas práticas sociais deles decorrentes, e desdobrados pela distinta função desempenhada pelo *lógos*, pela palavra enunciada, que na religião encontra apoio no princípio da Palavra Revelada (por um Espírito Santo).

Na prece citada, estamos diante de um lugar nada inclinado a acolher os arroubos éticos e estéticos diante das injustiças sociais, como é o caso de *O Navio Negreiro* e *Vozes d'África*. Na prece, olha-se para dentro de si como um “degredado filho de Eva” – pecador, portanto, e para o mundo como “um vale de lágrimas”, para que o sentimento de infelicidade e de culpa se alie à esperança, transformada em certeza da redenção. Aqui, amplia-se o princípio de catarse para acolher o resgate indubitável do ser humano feito por figuras transcendentais: figuras de alto poder de construção da certeza sensível, como Jesus Cristo. Na prece citada, o olhar entrega-se ao amor da *Rainha de Misericórdia*, convocada tantas vezes por meio do vocativo, para que o corpo enunciativo possa ser acolhido no seu sofrimento, o que gera alívio no próprio ato de enunciar a reza, para quem comunga de tal fé. Por meio da oração religiosa, o vocativo – *Mãe de Misericórdia, Vida, Doçura, Esperança nossa, salve!* – confirma, no modo próprio de interpelar a entidade, o estilo do gênero, que compõe o corpo de joelhos. Não se compatibiliza com esse corpo a voz tonitruante de Castro Alves. Temos, no estilo de um gênero religioso e no estilo autoral de Castro Alves, indícios de diferentes funções discursivas de um termo da oração, o vocativo, na constituição da identidade estilística. Outras funções sintáticas podem ser examinadas para que se reconheça a função discursiva dos fatos gramaticais no estudo dos discursos, entre eles o literário.

### **1.8 Aulas de literatura: entre o “discurso na vida” e o “discurso na arte”**

O leitor em geral (o que inclui o analista do discurso e o agente escolar às voltas com a discussão sobre o que é a literatura) exerce o papel de co-enunciador, junto ao

enunciador de um texto. Para exercer esse papel, o leitor precisa ganhar autonomia no ato de ler, o que supõe: a) não descansar nas aparências do que é dito; b) produzir sentidos enquanto lê, desvelando implícitos; c) procurar apreender, no interior de qualquer texto, seu exterior (o contexto); d) descobrir prazer em debater a tematização e a representação discursiva do mundo; e) investigar, no discurso em exame, a resposta da enunciação ao interdiscurso; f) reconhecer, como fundamento de um estilo, posicionamentos éticos apresentados nos textos; g) permitir-se a entrega na passagem da estesia para a estética na vinculação existente entre o “discurso na vida” e o “discurso na arte”. Por esses caminhos, o agente escolar poderá indisciplinar o próprio olhar, desfazendo estereótipos que fundam verdades prontas e acabadas a respeito da constituição dos estilos.

No caso de um anúncio publicitário, este gênero que pode reunir-se a um poema segundo o mesmo âmbito temático (a dilapidação da natureza, por exemplo), o discurso “na vida” adquire contornos próprios. Juntamente com esse discurso, estará a vivência discursiva, promovida junto ao domínio da função utilitária da linguagem, ocasião em que a enunciação (enunciador e enunciatário) ratifica o olhar judicativo sobre o mundo. De outro lado está o “discurso na arte”.

Voloshinov, ao distinguir “os enunciados da fala da vida e das ações cotidianas” como o “discurso da vida”, afirma que, “na vida”, “o discurso verbal é claramente não auto-suficiente” (1976, p. 98) – e completa que tal discurso “mantém conexão mais próxima possível” com a situação, ou com o que nomeia “contexto pragmático” (Idem, p. 101). Acrescenta ainda: “Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação” (Idem, p. 98).

Estamos aí diante do “enunciado concreto”, segundo esse pensador, que realça o “escopo maior ou menor” (p. 101) que esse contexto imediato pode ter, como limite de operações discursivas, junto aos próprios enunciados. De nossa parte, entendemos que o discurso “na vida” está na esfera da comunicação de massa, como o discurso jornalístico, ora cotejado com o literário. Por sua vez, o olhar comparativo eleito como prática de análise favorece um método de descrição, por meio do qual passa a ser destacada a gradação, não a dicotomia entre o “discurso da vida” e o “da arte”.

Desse modo, se mantivermos o pensamento voltado para as identidades do jornal e da literatura como grandezas dialógicas e como dois polos correlacionados, A e B, discurso “na vida” (A) e “discurso na arte” (B), veremos que nenhum desses polos é considerado uma unidade em si mesma. O ponto de intersecção entre eles é o fato de ambos serem discursos, bem como a existência, em ambos, de uma ética e de uma estética.

Entre o discurso “na vida” e o discurso “na arte” existe uma diferença de princípio na relação do enunciador com seu enunciado, embora um discurso não seja excludente em relação ao outro. A literatura, assim, não será vista como um acontecimento discursivo em si, mas como um modo próprio de recuperar mundo e *sujeito-no-mundo*. A literatura será considerada como um discurso que obtém sua especificidade da correlação observada com um discurso contrário, como o do jornal. Ao levar em conta tais diferenças de modos de dizer, depreendidas do dito, poderemos vivenciar a experiência do fato estético com a maleabilidade que cobra de nós o princípio dialógico da linguagem.

As diferentes visadas sobre o mundo respaldam o corpo do enunciador midiático nos gêneros referidos,

como um corpo distinto daquele do literato-artista. Isso se torna possível na atividade escolar, se tivermos a abertura de olhar necessária para manter a exploração analítica entre duas totalidades discursivas distintas (mídia e literatura), entre as quais se examina a gradação da estesia.

A noção de estesia contribui para a análise. Alargada do que diz o dicionário, essa noção aponta para o fato de que, na literatura, a palavra se solta em movimentos próprios, aliados à sensibilidade cravada no enunciado e na enunciação como expectativa de um modo artístico de dizer. A estesia entendida também como percepção aliada à conotação sensível do *lógos* (da palavra enunciada) supõe, no ato de dizer, o encontro entre o enunciator-artista e o co-enunciador leitor, descompromissados ambos com a necessidade de alcançar determinado resultado prático, determinada finalidade pré-traçada como manipulação do sentido. Esse compromisso com um resultado prático se constata diante do caráter venal priorizado por um gênero como o anúncio publicitário. O anúncio, de seu lado, emparelha-se com uma manchete, um editorial, uma reportagem, na dominância da função utilitária da linguagem, apesar de viabilizar condições de emergência significativa da estesia.

A meta utilitária – que supõe um fim calcado na utilização proveitosa do *lógos*, como informar o que se teria passado no mundo (jornal), formando opinião; como vender coisas realçadas do mundo (publicidade), também formando opinião – funda o estilo que brota dessas duas esferas da comunicação de massa. Sem o cumprimento de tal meta, os discursos jornalístico e publicitário não se cumprem. Enquanto isso, ela define contornos precisos para a enunciação. São limites nítidos para o desenho do corpo, que se enuncia nos próprios enunciados. O mundo se organiza então segundo a construção discursiva da verdade fixada em

certezas utilitárias, vizinhas daquelas contra as quais clama a voz de Drummond ao afirmar: “É preciso salvar o país” ou “É preciso pagar as dívidas”, no *Poema da Necessidade*.

O que se diz no jornal, diferentemente do que se diz na literatura, pode ser avaliado como verdadeiro, falso, ou mentiroso. O que se diz num anúncio pode remeter, de um lado, a um objeto desejável para consumir; de outro, a um objeto nefasto, que tem de ser evitado no consumo – aqui se manipularia o leitor por intimidação: “Se não contratar um arquiteto para reformar sua casa, ela pode desabar de uma hora para outra” – é um exemplo da ameaça entendida como intimidação. A tematização do mundo respalda esses mecanismos da construção do sentido – na ordem do utilitarismo, entendido como a confirmação, pela utilidade prazerosa, de um objeto de desejo a ser “adquirido” pelo sujeito.

Para o anúncio, temos como exemplo de tema a natureza que, representada pela vegetação, pelo verdor das matas, poderá ter no desmatamento um tema desdobrado. Assim se firmará um percurso temático: *natureza / desmatamento*. O anúncio, que se posiciona contra a ação de desmatar, fará ver o desmatamento como tão mais nefasto quanto mais desejável for o ecologicamente sustentável. O percurso temático se expandirá: *necessidade de preservação da natureza / definição de repúdio ao desmatamento*. Esse anúncio, que poderá ser institucional ou empresarial, “venderá” ideias que estimulam uma posição desfavorável ao desmatamento – sob o peso de uma logomarca.

Por meio de um anúncio desse tipo, enunciador e enunciatário (autor e leitor *grosso modo* – estando com o enunciatário, no ato de leitura, os atores escolares), firmam-se unidos no gesto enunciativo próprio ao discurso “da vida”, que apresenta especificidades de um compromisso social sobreposto à fruição estética.



Legitimado como um co-enunciador, o enunciatário leitor, que vem à luz nas práticas escolares, emparelha-se ao enunciador no ato da elaboração do anúncio. A partir daí, poderá produzir enunciados ou verbais, ou verbo-visuais, que problematizem a noção de desmatamento. Mas poderá, em contraponto, procurar em algum texto de literatura como se incorpora o verde das matas, como algo vivido e como experiência do pensamento.

### **1.9 A função poética e os delírios de um bandeirante**

Embora a natureza, representada pelo verde da vegetação e referida como presença temática num anúncio, possa reaparecer num poema, é em princípio diferente o que pode acontecer lá e cá. Segmentos de um poema de Olavo Bilac, desde a abertura introdutória do que é narrado como a saga bandeirante, podem comprovar a transfiguração estética que transforma o que é tematizado em conotação sensível. A natureza agora aparece ou como uma terra queimada e requeimada pela sede, definida pela vontade de beber mais água – uma terra personificada, portanto – ou aparece para caracterizar os sujeitos com que se depara o bandeirante: são os “peões filhos da rude mata”. “Como está ligada a natureza ao estado febril do bandeirante?” “Como ela se harmoniza com a ideia da morte que se aproxima?” – essas são perguntas que podem ajudar o aluno a identificar a transformação estética da *rude mata*, quando o bandeirante adentrava o sertão: da *rude mata*, resta apenas um canto oculto: um “desvão da mata”, combinado com o momento de crepúsculo: “uma tarde, ao sol posto”, quando o bandeirante sucumbe. Na *rude mata*, o bandeirante adentrava o sertão e o enfrentava; no desvão da mata, o bandeirante está vencido.

## O CAÇADOR DE ESMERALDAS

(Episódio da epopeia sertanista no XVII Século)

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada  
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,  
Bebera longamente as águas da estação,  
– Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,  
À frente dos peões filhos da rude mata,  
Fernão Dias Paes Leme entrou pelo sertão.  
[...]

Sete anos! combatendo índios, febres, paludes,  
Feras, reptis, contendo os sertanejos rudes,  
Dominando o furor da amotinada escolta...  
Sete anos!... E ei-lo volta, enfim, com o seu tesouro!  
Com que amor, contra o peito, a sacola de couro  
Aberta, a transbordar de pedras verdes! – volta...

Mas num desvão da mata, uma tarde, ao sol posto,  
Para. Um frio livor se lhe espalha no rosto...  
É a febre! O Vencedor não passará dali!  
Na terra que venceu há de cair vencido:  
É a febre: é a morte! E o Herói, trôpego e envelhecido,  
Roto, e sem forças, cai junto do Guaicuí...  
BILAC (1968, p. 73; 78).

Ao longo das transformações narrativas viabilizadas no corpo do herói, vemos que, juntamente com as penúrias sofridas pelo caçador de esmeraldas, a natureza ressurgiu: ora por meio da representação figurativa das feras, dos répteis, ora no próprio transbordamento do verde das esmeraldas, até que se estreita num desvão da mata, no momento do sol posto, para compor o declínio do corpo do herói. Prossegue a narrativa lírica para que a natureza se apresente segundo um véu adelgado de sombras, até surgir o luar, como quem acolhe os delírios do bandeirante fatigado. Esse acolhimento personifica a natureza até o

momento de passagem entre a vida e a morte, permeadas ambas pelo brilho das esmeraldas: brilho exacerbado nos delírios de Fernão Dias. Eis como é narrada poeticamente a passagem de uma “síncope lenta”, vizinha da morte, para o fulgor delirante, até que a natureza se espraie nos astros, nas flores, nas verdes ramas, nos rios – na metamorfose extraordinária de tudo – em esmeraldas:

E ei-la, a morte! e ei-lo, o fim! A palidez aumenta;  
Fernão Dias se esvai, numa síncope lenta...  
Mas, agora, um clarão ilumina-lhe a face:  
E essa face cavada e magra, que a tortura  
Da fome e as privações maceraram, – fulgura,  
Como se a asa ideal de um arcanjo a roçasse.

Adoça-se-lhe o olhar, num fulgor indeciso;  
Leve, na boca aflante, esvoaça-lhe um sorriso...  
- E adelgaça-se o véu das sombras. O luar  
Abre no horror da noite uma verde clareira.  
Como para abraçar a natureza inteira,  
Fernão Dias Paes Leme estira os braços no ar...

Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chamas;  
Verdes, na verde mata, embalam-se as ramas;  
E flores verdes no ar brandamente se movem;  
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;  
Em esmeraldas flui a água verde do rio,  
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...

E é uma ressurreição! O corpo se levanta:  
Nos olhos, já sem luz, a vida exsurge e canta!  
E esse destroço humano, esse pouco de pó  
Contra a destruição se aferra à vida, e luta,  
E treme, e cresce, e brilha, e afia o ouvido, e escuta  
A voz, que na solidão só ele escuta, – só:  
(BILAC, 1968, p. 80-81)

A percepção do sensível e a estesia tonificada se aliam ao abraço dado pelo herói na natureza inteira, no transe de uma dor que se metamorfoseia juntamente com a mesma natureza, que, na sua exuberância, crava-se no verde das esmeraldas tão desejadas quanto impossíveis. Com os braços estirados no ar para dar esse abraço, o herói é posto lado a lado com o leitor, pelo poeta. Juntam-se na simbiose da percepção que concentra o sensível no arroubo estético, os atores da enunciação (enunciador e enunciatório) com o ator do enunciado, Fernão Dias, que, diante da morte iminente, *se esvai numa síncope lenta*. A enunciação, mediante um modo próprio de habitar o mundo do delírio de Fernão Dias, sente e faz sentir em alto impacto o “clarão” que ilumina *a face cavada e magra, que a tortura/ Da fome e as privações maceraram*. A face de Fernão Dias – que passa a ser atravessada pelo brilho experimentado das pedras desejadas, apesar de estarem tais pedras “em lodo desmanchadas” – frente a frente da percepção do leitor, é sentida no corpo do leitor, na dominância acelerada do estésico sobre o judicativo ou do sensível sobre o inteligível. O julgamento ético feito da ação do bandeirante – esse sujeito sugerido no poema como ator incontestavelmente heroico de um momento da História do Brasil – fica em segredo: existe esse julgamento no poema, mas não parece que existe.

Estamos diante de um poema cuja estética problematiza questões do homem de todos os tempos: perdas, frustrações, cansaços, iminência da morte ou de qualquer fim imposto a nossa vida – e problematiza essas limitações de nossa existência, ao potencializar em força máxima a estesia como conotação sensível do que *está aí*. Por meio das retomadas anafóricas do *verde*, que concentra o mundo no esplendor das esmeraldas, deliramos junto com o corpo trôpego e roto do herói: *Verdes, os astros no alto abrem-*

*se em verdes chamas;/ Verdes, na verde mata, embalam-se as  
ramas;/ E flores verdes no ar brandamente se movem;/ Chispam  
verdes fuzis riscando o céu sombrio;/ Em esmeraldas flui a água  
verde do rio,/ E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...*

Desse modo, cumpre-se a “grande literatura”, mediante o traço de “relativa intemporalidade e universalidade”, como sugeriu Antonio Candido (1975, p. 45), ao afirmar: “A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”. Diante da “grande literatura”, ora representada pelo poema de Bilac, junta-se ao corpo do herói do enunciado (o bandeirante) o corpo enunciativo (o “eu” lírico, bipartido no seu co-enunciador). Fundem-se os corpos na acentuada estesia. Para isso contribui a natureza metamorfoseada, por fim, em chuva de esmeraldas.

## **Notas finais**

Nas atividades de ensino da literatura, contemplada na relação estabelecida com outros discursos, o aluno notará que a literatura, como qualquer discurso, não se descola da História. Os versos de Drummond sobre a 2ª guerra, os versos de Castro Alves sobre a escravidão, os versos de Bilac sobre o bandeirante Fernão Dias Paes Leme o exemplificam. Esses poemas trazem em seu interior um traço de historicidade contíguo à semântica vinda à luz. Os temas, cravados nas condições sociais de uma existência marcada historicamente, são contemplados, entretanto, conforme a função de compor o corpo do sujeito (o *éthos*) segundo um perfil de sensibilidade dominante. A estesia adensada do *lógos* contribui também para compor a

verossimilhança, como uma verdade menos dependente do “escopo do contexto pragmático”, se comparada, a literatura, com a mídia. O fato histórico se internaliza, seja numa reportagem, seja num poema. Mas não pode ser pensado como um determinante dos estilos. Ao vir à tona das análises um corpo cotejado entre o discurso literário e aqueles de outras esferas, o aluno terá meios de compreender que *cada texto gere seu contexto*, conforme prevê Maingueneau (2016). Nesse modo de gerir o contexto está implicado o estilo literário com suas especificidades de arrebatamento da palavra estética.

É inevitável que também venha à tona, com Fernão Dias Paes Leme, o homem como ator social, o ator vinculado à História do Brasil. Nesse âmbito, é possível que o trabalho didático permita que sejam desenvolvidos debates interdisciplinares, que interroguem a ação dos bandeirantes como personagens históricos. Aí adentramos o que Antonio Candido chama de “função ideológica”, esta que não se opõe ao que Voloshinov nomeou como condição para que se estabeleça o enunciado concreto. Tal função, conforme entendemos, pode ser apreendida dos textos literários como o que não é dominante, mas recessivo. Conforme complementa Candido, o emprego da noção de “função ideológica” supõe o termo tomado “no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como ideia” (1975, p. 46). Candido alude então, para expor o que é tal função, a uma “obra *interessada*” (Idem, p. 47) e a uma obra que “se refere em geral a um sistema definido de ideias” (Idem, p. 46). Por fim, lembra: “Esta função é importante para o destino da obra e para a sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado” (Idem, p. 47).

Com apoio nesse pensamento de Candido, uma pergunta pode ser formulada para um debate: “A

literatura se curva a uma função ideológica?” Diante da inclinação ao “não” como resposta, os alunos poderão explicar por quê. Então, emparelhados às observações feitas pelo crítico, comentarão sobre a concomitância da função estética e da função ideológica; com Candido, ainda, entenderão a possibilidade de dominância de uma sobre outra, a depender das esferas de comunicação, como a literatura cotejada com a mídia ou outros discursos.

Na literatura, a estesia realiza-se como estética, mas estesia e estética não se excluem entre si – esse princípio ficará familiar ao aluno, após operar na interface da literatura com outros discursos. Um passo avante, e ficará esclarecido que nem tampouco se excluem entre si estética e ética. Na mídia, a “função ideológica”, homologável à função utilitária da linguagem, se sobreleva ao princípio de estesia. Por isso emerge da mídia o “lado voluntário da criação”, como diz Candido (Idem, p. 46), entendida a vontade como interesse prático em resultados.

Na literatura se sobrepõe ao perfil interessado em resultados o perfil *pático* do enunciador. O aluno gostará de registrar que o termo *páthos*, na sua etimologia, que remonta ao verbo francês *pâtir*, *sofrer as coisas do mundo*, refere-se a um lado do sujeito – lado que se deixa invadir sensivelmente pelos acontecimentos do mundo. Outra pergunta possível: “Num ensaio historiográfico, que desenvolve comentários sobre a ligação do bandeirante com a história de um ufanismo paulista – ensaio que pode ser comparado com o poema visto de Bilac – onde permanecemos no domínio do *pâtir* – no ensaio ou no poema?” – Para o ensaio, pensamos no artigo “Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário” (QUEIROZ, 1992).

Após apontar como correta a segunda opção, os alunos justificarão por quê. Para isso, poderão pensar no sequestro feito, de nossa racionalidade cravada no domínio

da *doxa*, da glorificação das opiniões e das evidências – pelo sensível da cena estética. O aluno poderá então, concomitantemente, recuperar o gosto pela leitura declamada do poema, ainda que seja em voz baixa, para o prazer íntimo de fruir a musicalidade dos versos, e para, juntamente com Bilac, ou com Castro Alves, ou com Drummond, enxergar-se avivado pelo estudo da literatura.

Enquanto isso, o ensino da literatura estará desembaraçado da busca da perfeição nos textos e no mundo. A didática da literatura será avivada, por alinhar-se ao corpo precário, imperfeito, inacabado, que é o corpo que sente, respaldo da *fala falante*, da *fala autêntica*, na qual se instalam as artes, como sugeria Merleau-Ponty (1991). Por sua vez o estilo – interrogado no interior dos textos como um corpo, uma voz, um caráter – um *éthos*, enfim – deverá comprovar-se como um tópico eficaz para incentivar o debate sobre como ele se apresenta, no limiar entre a literatura e outros discursos. O estilo, relacionado ao sujeito discursivo, será comprovado como um *homem-no-mundo*. (O uso do hífen na última expressão diz respeito ao fato de que *homem* e *mundo* não se excluem, pois um habita o outro, conforme o método fenomenológico do pensamento, que concerne ao último autor citado).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1973.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1997.



- BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 [Volume único].
- BILAC, O. *Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968, p. 73; 78.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- CASTRO ALVES, A. de. In: *Poetas românticos brasileiros*. São Paulo: Editora e Encadernadora Lumen Ltda, s/d, v. 1.
- CUNHA, G. A. da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DISCINI, N. HQ e poema: diálogo entre textos. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (orgs.). São Paulo: Contexto, 2005, p. 260-283.
- DISCINI, 2015. *O estilo nos textos*. 2. ed. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015.
- DISCINI, N. *Corpo e estilo*. São Paulo/ Contexto/ FAPESP, 2015a.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS, 2013.
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUSSERL, E. *Experience and judgement*. Evanston: Northwestern University Press, 1997.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. 2ed. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2016.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- QUEIROZ, PEREIRA, M. I. de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. In: *Revista USP*, Publicação trimestral da

- Superintendência de Comunicação Social (SCS/ USP), ISSN 2316-9036, N. 13, 1992, p. 79 – 87.
- ROBERT, P. *Le Petit Robert. Dictionnaire Alphabetique et Analogique de la langue Française*. Paris: Dictionnaire Le Robert, 2012. CD ROM [Version numérique; Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey – Debove et Alan Rey].
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 2. ed. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.
- VOLOŠINOV, V. N. Appendix I: Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics). In: VOLOŠINOV, V. N. *Freudianism. A Marxist Critique*. Transl. I. R. Titunik. New York/ London: Academic Press, 1976, p. 93-116.
- VOLOSHINOV, V. N. / BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. C. A. Faraco e C. Tezza. [Tradução para uso didático].
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.



## 2 - LEITURA LITERÁRIA: UMA ABORDAGEM SINTÁTICO-SEMÂNTICA

Ermani Terra

### Considerações iniciais

Com a Lei de Diretrizes e Bases (LDB nº. 5692/71), os estudos de língua materna no Ensino Médio se dicotomizaram em duas disciplinas autônomas: língua e literatura, com ênfase na brasileira. Em alguns casos, tem-se observado, na rede particular de ensino, uma tricotomia, caracterizada por três frentes de estudos: língua, literatura e produção de texto, muitas vezes desenvolvidas por professores distintos, que, em muitos casos, sequer dialogam. Grande parte do material didático destinado ao Ensino Médio incorporou essa divisão, apresentando o programa de língua portuguesa em três frentes: língua, literatura e redação (produção de texto). O resultado é que uma disciplina acaba se transformando em duas ou até mesmo três com *status* de disciplinas autônomas. Como consequência dessa prática, temos observado que os alunos, em grande parte dos casos, não conseguem estabelecer relações entre os estudos linguísticos com os de literatura e de produção de texto, com um consequente baixo desempenho escolar.

A proposta que apresentamos é um ensino articulado de língua e literatura. Neste texto, intentamos mostrar uma abordagem do texto literário por meio de marcas

linguísticas da enunciação e de figuras presentes no nível discursivo do texto como forma de construção de sentido desses textos, integrando, dessa forma, estudos linguísticos e estudos literários. A base teórica em que nos aportamos são os estudos sobre a enunciação de Émile Benveniste e os da Semiótica discursiva.

## **2.1 O discurso como eixo articulador**

A leitura tem por matéria-prima a língua em uso, daí nossa proposta de se tomar o discurso como eixo articulador para as frentes em que se costuma trabalhar a disciplina Língua Portuguesa. Levando em conta que o discurso se materializa em textos de gêneros diversos (literários ou não), o trabalho do professor deve ter sempre em vista o texto. Nesse sentido, o que apresentamos vai ao encontro do que postulam os PCNs quando afirmam que "*a unidade básica da linguagem verbal é o texto, compreendido como a fala e o discurso que o produz...*"(BRASIL, 2000, p. 18).

Aqui é preciso abrir um parêntese, para esclarecer que, no tocante à literatura, tem-se observado que seu ensino tem privilegiado a perspectiva histórica, destacando os chamados estilos de época (Barroco, Arcadismo, Romantismo etc.), deixando o texto literário em si em segundo plano e, quando esse é utilizado, é como exemplificador de um modo histórico-cultural de abordar a literatura. Isso tem acarretado que, muitas vezes, autores contemporâneos têm sido deixados de lado nos estudos de literatura, em decorrência de o professor sentir-se inseguro de encaixar esses autores numa determinada "corrente literária". Nesse sentido, vale lembrar o que postulam os PCNs: "*a história da literatura costuma ser o foco da compreensão do texto, uma história que nem sempre lhe serve de exemplo*" (BRASIL, 2000, p.16).

Os que defendem essa forma de abordar a literatura argumentam que é necessário explicitar as condições de produção do texto. Tal argumento é, evidentemente, válido; no entanto as condições de produção e de recepção devem ser recuperadas a partir do próprio texto e de sua relação com outros textos com os quais dialoga. O que propomos é que o objeto de conhecimento seja o texto literário, um produto cultural, que é o *locus* em que se manifesta a interação enunciador / enunciatário e que a primeira abordagem do texto se dê pelo nível discursivo a partir das marcas da enunciação e das figuras que revestem o tema, ou seja uma abordagem sintático-semântica.

## **2.2 Enunciação e condições de produção e de recepção**

Entendemos que um efetivo ensino de língua, de literatura e de produção textual não pode passar ao largo dos estudos sobre a enunciação, na medida em que é por meio dela que o sistema se atualiza. Em outras palavras, é pela enunciação que um sistema abstrato e social, a língua, concretiza-se e torna-se individual. A enunciação é a atividade física pela qual um sujeito (o enunciador) produz enunciados, ou seja, é a instância que permite a passagem da língua ao discurso, instalando um sujeito que se desdobra em enunciador e enunciatário.

Levar o aluno a perceber esse desdobramento do sujeito da enunciação é fazê-lo compreender o caráter dialógico de todo discurso, mesmo que o *eu* e o *tu* não explicitados no texto. Nesse sentido, vale lembrar as palavras Maingueneau (2006, p. 41) "*Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato*

*tomada numa interatioidade constitutiva; ela é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais".*

A instalação de um sujeito cria um eixo de coordenadas espaço-temporais (um aqui e um agora). Essas categorias da enunciação - pessoa, espaço e tempo - permitem ao leitor/ouvinte estabelecer o contexto de produção e de recepção do texto: quem fala, de onde fala, em que tempo fala, e para quem fala.

A enunciação é sempre pressuposta pelo enunciado e com ele não se confunde, ou seja, se há um dito (o enunciado), pressupõe-se logicamente que houve um ato de dizer (a enunciação). Por exemplo, num enunciado como "Amor é um fogo que arde sem se ver", pressupõe-se que houve alguém que disse: [Eu digo que] amor é um fogo que arde sem ser ver. No verso de Camões que nos serviu de exemplo, ocorreu um apagamento do enunciador, criando com isso um efeito de sentido de objetividade. Ao instalar o enunciador no enunciado, temos o que se denomina a *enunciação enunciada*, cujos efeitos discursivos são os de um simulacro da enunciação. Na ausência desses efeitos discursivos, isto é, do "apagamento" do sujeito da enunciação, temos o que se denomina *enunciado enunciado*. Por aí deve-se começar a leitura, verificando se o texto é um simulacro da enunciação (*enunciação enunciada*), no qual há marcas linguísticas do sujeito da enunciação, ou um *enunciado enunciado*, sem essas marcas linguísticas.

Como se vê, essa forma de abordagem do texto a partir das categorias da enunciação está relacionada ao estudo de conteúdos linguísticos como pessoa, tempo, emprego de advérbios e de demonstrativos, recurso discursivos como referência, anáfora e dêixis.

O sujeito da enunciação, como vimos, pode estar explicitado no enunciado ou não, e isso se observa por

meio de marcas linguísticas, como os pronomes e formas verbais. Além disso, esse sujeito, responsável pela organização do discurso, é quem dá voz a quem fala no texto, narrador e personagens. Frise-se ainda que a instalação ou não de um narrador no texto será responsável pelos efeitos de sentido do texto: um texto com narrador instalado (narração em 1ª. pessoa, *enunciação enunciada*) terá efeito de sentido de subjetividade, ao passo que um texto sem marcas do narrador (narração em 3ª. pessoa, *enunciado enunciado*) terá efeito de sentido de objetividade, ou seja, não basta que o aluno saiba que um texto é narrado em primeira ou terceira pessoa, é preciso que ele perceba os efeitos de sentido que decorrem da utilização de um foco narrativo ou outro. Essa distinção dos efeitos de sentido de textos com narrador explicitado ou não permite ao professor situar os textos em determinados estilos de época. Por exemplo, autores naturalistas, buscando os efeitos de sentido de objetividade, têm preferência por textos em 3ª. pessoa, ao passo que autores românticos têm preferência por textos em 1ª. pessoa, na medida em que buscam efeitos de sentido de subjetividade em seus textos.

Como dissemos, a enunciação, ao instalar um sujeito, instala também um eixo de coordenadas espaço-temporais, por isso o sentido de formas linguísticas como pronomes (eu, tu, meu, teu etc.), advérbios (aqui, agora, hoje, ontem etc.), tempos verbais (pretérito perfeito, futuro do presente) são dependentes da enunciação, já que vão compor a categoria dos dêiticos.

Como exemplo, apresentamos no quadro a seguir formas gramaticais que remetem ao espaço da enunciação e ao espaço fora da enunciação.



PESSOA	ESPAÇO	DEMONSTRATIVO	ADVÉRBIO
1ª.	espaço da enunciação	este, esta, isto	aqui, cá
2ª.	espaço da enunciação	esse, essa, isso <sup>3</sup>	aí
3ª (não-pessoa)	espaço fora da enunciação	aquele, aquela, aquilo	lá

Quanto ao trabalho com os tempos verbais, esse também deve ser visto sob a ótica da enunciação, sendo o presente o tempo que coincide com a enunciação a partir do qual se instaura o eixo temporal dos textos. Os tempos verbais são concomitantes ou não concomitantes à enunciação, ou a um outro momento de referência instalado no texto. Os tempos não concomitantes à enunciação se articulam na categoria */anterioridade vs. posterioridade/*, como se observa no quadro a seguir:

MOMENTO DA ENUNCIÇÃO (AGORA)		
CONCOMITANTE	NÃO CONCOMITANTE	
	ANTERIORIDADE	POSTERIORIDADE
presente	pretérito	futuro

Esses tempos, tomados em relação ao momento da enunciação, vão servir de momento de referência para a instalação de outros tempos no texto, configurando a organização temporal do discurso. Assim, em relação ao

---

<sup>3</sup> No português brasileiro atual, mesmo em variedades mais prestigiadas, há uma neutralização dos demonstrativos *este/esse*, sendo usados indiferentemente com referência ao espaço da enunciação ou fora da enunciação.

presente, pretérito e futuro, temos um presente, um pretérito e um futuro para cada um deles, conforme o seguinte esquema:

PRESENTE			PASSADO			FUTURO		
passado	presente	futuro	passado	presente	futuro	passado	presente	futuro

Tomando como base o que postula Fiorin (2001), temos então nove tempos verbais, a saber:

presente do presente  
 passado do presente  
 futuro do presente  
 presente do passado  
 passado do passado  
 futuro do passado  
 presente do futuro  
 passado do futuro  
 futuro do futuro

Nas gramáticas, esses tempos são apresentados com uma nomenclatura diferente, muitas vezes incompreensível para os alunos. O passado do passado é chamado de *pretérito mais-que-perfeito*; o passado do futuro, de *futuro de presente composto*. Quanto ao passado do passado, ele é chamado de *pretérito perfeito* ou *pretérito imperfeito*, se o processo verbal é tomado por inteiro ou em seu curso, respectivamente. Entendemos que a nomenclatura proposta por Fiorin (2001) é de mais fácil compreensão para os estudantes. Cabe ao professor, depois de os alunos entenderem a mecânica dos tempos verbais, apresentar a eles a nomenclatura oficial. É preciso ressaltar que a categoria tempo por si só não dá conta da explicação da organização temporal do discurso. É necessário, pois, que o professor trabalhe também uma categoria pouco estudada na escola e nos manuais escolares, o aspecto. Se a

temporalização do discurso se liga à instância da enunciação, projetando no texto um organizador temporal, a aspectualização não está atrelada à enunciação, mas ao modo como um observador vê os predicados como processos. Não é necessário, porém, que se trate o aspecto em toda sua riqueza de detalhes e com sua metalinguagem específica. Basta esclarecer aos estudantes a categoria */perfectivo vs. imperfectivo/* a fim de que eles façam a distinção entre processos conclusos e não conclusos, o que pode ser explicado facilmente pelo uso do pretérito perfeito em oposição ao pretérito imperfeito. Ambos indicam um tempo passado em relação ao presente; são, portanto, passado do presente. No entanto diferem quanto ao aspecto, o primeiro indica processo conclusivo; o segundo, processo inconclusivo. Outras categorias a serem observadas são */incoatividade/ /duratividade/* e */terminatividade/*, que nos permitem perceber os enunciados como processos, respectivamente, em seu início, em sua duração, em seu término.

### 2.3 Os sentidos do texto

Até agora chamamos a atenção para a organização do discurso a partir da enunciação, responsável pela actorialização (instalação do sujeito), espacialização (instalação do espaço) e da temporalização (instalação do tempo). Em relação a esta última chamamos a atenção para a aspectualização do discurso, na medida em que os processos podem ser concebidos em seu início, término e duração e também como concluídos ou não.

Actorialização, espacialização e temporalização dizem respeito à sintaxe do discurso. No entanto, o discurso deve ser tratado pelo professor também pelo seu

componente semântico. Para isso, a Semiótica discursiva nos dá todo o aparato teórico e metodológico.

A Semiótica tem por objeto os textos, sejam eles verbais, não verbais ou sincréticos. As palavras de Barros (2003) deixam claro que o projeto da Semiótica é "descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*" (grifos da autora). Texto aqui é entendido como objeto de significação e de comunicação entre sujeitos de uma determinada sociedade e, portanto, veiculador de valores ideológicos. Para explicar o que o texto diz e o que faz para dizer o que diz, a Semiótica preocupa-se inicialmente com o exame do plano do conteúdo dos textos. O(s) sentido(s) do texto decorre(m) de um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Esse percurso é denominado percurso gerativo do sentido e apresenta três níveis:

a) nível fundamental: o mais simples e abstrato, no qual o sentido emerge de uma oposição, p. ex. */vida vs. morte/*, */natureza vs. cultura/*;

b) nível narrativo: em que a narrativa é organizada a partir do ponto de vista de um sujeito;

c) nível discursivo: o mais superficial e concreto em que a estrutura narrativa é assumida por um sujeito da enunciação.

O que propomos não é uma análise semiótica do texto, já que essa é bastante complexa, mas que se faça uma leitura em profundidade do texto partindo do seu nível mais superficial e concreto para chegar ao (s) sentido(s).

## **2.4 Textos temáticos e textos figurativos**

No trabalho que o professor faz com as categorias gramaticais, a ênfase recai sobretudo na classificação das palavras em uma determinada classe (substantivo,

adjetivo, pronome etc.), em uma subclasse (concreto, abstrato, definido, indefinido tec.) e flexão (variável e invariável). O importante é que o professor, ao tratar das formas linguísticas, enfatize que elas só existem para produzir sentidos. O que vem reiterar nosso pressuposto de que os textos devem ser o ponto de partida do trabalho do professor de língua portuguesa.

No nível discursivo, que é por onde propomos começar a análise, o texto se manifesta por meio de palavras que se combinam segundo regras da língua. Podemos distinguir entre as palavras da superfície do texto aquelas que remetem a referentes existentes no mundo natural e aquelas que remetem a conceitos e ideias. Evidentemente, estamos nos referindo a palavras lexicais, deixando de lado as palavras gramaticais (preposições, conjunções, artigos). Dependendo do referente, classificamos as palavras em concretas (aquelas que remetem a referentes do mundo natural) e abstratas (aquelas que remetem a conceitos e ideias). As primeiras remetem a referentes perceptíveis sensorialmente. As segundas remetem, não ao sensível, mas ao inteligível. Aqui é necessário que se abra um novo parêntese. A categoria /concreto vs. abstrato/ é tratada na escola apenas quando se faz referência à classe dos substantivos. Na realidade, toda palavra lexical pode ser enquadrada na categoria /concreto vs. abstrato/. Assim, temos verbos concretos como *nadar, coçar, escrever* e verbos abstratos como *pensar, julgar*. Há adjetivos concretos como *verde, azul, alto, baixo, liso, áspero* e adjetivos abstratos como *feliz, estúpido*.

Essa distinção é importante na medida em que possibilita observar dois tipos de texto, levando em conta se neles predominam palavras concretas ou abstratas. Denominam-se figurativos aqueles em que há predomínio

de palavras concretas, as figuras. Denominam-se temáticos aqueles em que há o predomínio de palavras abstratas, conceitos, ideias (temas). Os primeiros remetem ao mundo natural, o que lhes confere efeito de sentido de realidade; os segundos interpretam o real, pois remetem a valores (inveja, orgulho, arrogância etc.). Os primeiros representam o real; os segundos interpretam o real.

Os textos figurativos são mais comuns nas narrações; os temáticos têm maior frequência em textos argumentativos. Nos textos figurativos, as figuras revestem o tema, ou seja, textos figurativos têm tema, porém este recoberto pelas figuras. Ressalvamos que, quando se fala em textos temáticos e figurativos, estamos levando em conta a dominância de figuras ou de temas, pois mesmo em textos temáticos há presença de figuras. Para Barros (1988, p. 115), "*não há discursos não figurativos e sim discursos de figuração esparsa.*"

Pensemos nos dois textos a seguir:

1. Roupa suja se lava em casa.
2. Divergências de natureza pessoal não devem ser discutidas em espaço público para que a privacidade não seja exposta.

Os dois dizem praticamente a mesma coisa. O primeiro é um texto figurativo, pois o tema vem recoberto figuras, que são percebidas sensorialmente: *roupa, suja, lavar, casa*, dando ao leitor um sentido de concretude.

O segundo é um texto temático, pois seu conteúdo é transmitido por meio de palavras que remetem a conceitos, ou seja, por meio de palavras abstratas (divergências, privacidade, intimidade, desavenças). Trata-se de um texto temático.

O professor, ao trabalhar textos literários, deve levar os alunos a perceber que são textos predominantemente figurativos, o que significa que as palavras concretas

(figuras) presentes no nível discursivo encobrem temas, isto é, conceitos. Dessa forma, o aluno, ao ler o conhecido poema de Drummond, em que se fala "No meio do caminho tinha uma pedra", deve estar consciente de que *caminho* e *pedra* são figuras que revestem um tema, ou seja, o concreto recobre o abstrato. A leitura competente será então a construção desse sentido abstrato a partir desses elementos concretos presentes no nível discursivo.

## 2.5 Um pouco de prática

A título de exemplificação, aplicaremos os conceitos teóricos apresentados em um poema Ferreira Gullar.

### O açúcar

O branco açúcar que adoçará meu café  
nesta manhã de Ipanema  
não foi produzido por mim  
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro  
e afável ao paladar  
como beijo de moça, água  
na pele, flor  
que se dissolve na boca. Mas este açúcar  
não foi feito por mim.

Este açúcar veio  
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,  
dono da mercearia.  
Este açúcar veio  
de uma usina de açúcar em Pernambuco  
ou no Estado do Rio  
e tampouco o fez o dono da usina.  
Este açúcar era cana

e veio dos canaviais extensos  
que não nascem por acaso  
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital  
nem escola,  
homens que não sabem ler e morrem de fome  
aos 27 anos  
plantaram e colheram a cana  
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
homens de vida amarga  
e dura  
produziram este açúcar  
branco e puro  
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

GULLAR, 2000, p. 165.

O método que propomos para estabelecer o(s) sentido(s) do texto é partir do mais concreto e superficial (nível discursivo) para chegar ao mais abstrato. Ressaltamos que há autores que propõem que se inicie pelo nível narrativo, por este representar a ação do homem no mundo. Outros, como Barros (2003), propõem uma análise a partir do nível fundamental. Nossa sugestão, leva em conta o fato de grande parte dos alunos não serem leitores experientes, daí a proposta de se iniciar a análise pelo mais concreto e superficial. Somente a título de exemplificação, uma análise que começasse pelo nível fundamental poderia partir, por exemplo, da oposição */doce vs. amargo/*. A que começasse pelo nível narrativo, verificaria inicialmente o percurso do sujeito açúcar e suas transformações.



Como nossa proposta parte do nível discursivo, sugerimos que se comece a análise pelo que de mais concreto há nesse nível: seu componente semântico, as figuras.

Um rápido levantamento das figuras do texto permite reuni-las em algumas categorias que se opõem pelo sentido. Por exemplo:

③ açúcar, adoçar, açucareiro, afável: remetem a /doçura/, que se opõe a /amargura/ (vida amarga)

③ branco, açúcar, água: remetem a /claridade/, que se opõe a /escuridão/ (usinas escuras)

③ Ipanema: remete a /urbanidade/, opondo-se a usina, canaviais, lugares distantes, cana que remetem a /ruralidade/.

Essas oposições figurativas são apenas exemplos. Os alunos poderão, evidentemente, encontrar outras. Como dissemos, as figuras dão concretude ao tema e são percebidas sensorialmente:

**visuais:** branco, flor, mercearia, usina, cana, canaviais, escuras, escola, hospital;

**gustativas:** adoçar, paladar, amarga;

**táteis:** beijo, dura.

O passo seguinte será o agrupamento das figuras levantadas e respectivas categorias que permitirá visualizar a oposição temática sobre a qual trabalha o poema, conforme o quadro a seguir:

doçura, claridade, urbanidade	amargura, escuridão, ruralidade
açúcar, doce	amarga
branco	escura
Ipanema	usinas, canaviais

Como se pode observar, o encadeamento das figuras no nível sintagmático do texto, formando cadeias homogêneas (açúcar, cana, canavial, doce, adoçar, açucareiro, usina) nos dá a chave para a leitura do texto, já que por meio delas se manifestam os valores ideológicos.

Como propusemos que a análise do texto deve levar em conta as categorias da enunciação (sintaxe do discurso), faremos, em rápidas pinceladas, alguns comentários sobre isso.

Há um narrador instalado no texto, como se depreende pelas formas linguísticas de pessoa:

"O branco açúcar que adoçará **meu** café"

"não foi produzido por **mim**"

"**Vejo**-o puro"

"com que **adoço meu** café esta manhã em Ipanema"

Ao instalar um **eu**, instala-se um **tu**, não explicitado no texto, e um espaço e tempo. O espaço da enunciação é o *aquí*, Ipanema, Rio de Janeiro, ao qual se opõe um espaço fora da enunciação, um não-aquí, Pernambuco, usinas, canaviais. O tempo é o *agora*: "Vejo-o puro". Em relação a esse presente, temos dois momentos não-concomitantes: um futuro ("O branco açúcar que adoçará meu café") e um passado (Este açúcar era cana /e veio dos canaviais extensos"). O passado instalado no texto ("plantaram e colheram a cana") serve de momento de referência a um outro futuro ("que viraria açúcar"), ou seja, fato futuro de um fato passado (plantaram e colheram), por isso mesmo denominado futuro do passado, ou futuro do pretérito, segundo a nomenclatura gramatical. Podemos então sistematizar no quadro a seguir as categorias enunciativas do poema, destacando as oposições que elas estabelecem.

PESSOA		TEMPO			ESPAÇO	
eu	tu	presente	passado	futuro	aqui	não-aqui
narrador instalado no texto	narratário não explicitado	vejo; dissolve; adoço.	veio; plantaram; colheram; produziram	adoçará; viraria	Ipanema	usina; Pernambuco; canaviais lugares distantes;

A conjunção do quadro enunciativo com o quadro das figuras anteriormente apresentado possibilita a construção do sentido do poema na medida em que permite que se visualizem, a partir das figuras, os temas e os valores ideológicos do poema.

Vimos que, entre o nível superficial (discursivo) e o nível profundo, os textos apresentam um nível intermediário denominado narrativo. Em *O açúcar*, temos o percurso de um sujeito (o açúcar) que resulta de transformações de estado, de cana passa a ser açúcar pela manipulação de sujeitos dotados de um saber-fazer, ou seja, de uma competência (o saber) e de uma *performance* (o fazer), representados pelos "homens de vida amarga e dura".

O texto, como vimos, não só é um todo de sentido, mas um objeto de comunicação entre um enunciador e um enunciatário, no qual o primeiro visa persuadir o segundo. Em *O açúcar*, como vimos, o enunciador delega voz a um narrador instalado no texto que se dirige a um narratário não explicitado, visando persuadi-lo das desigualdades sociais entre aqueles que produzem o açúcar e aqueles que o consomem. Os primeiros são figurativizados por aqueles que vivem nas cidades (Rio de Janeiro) em bairros ricos (Ipanema) e podem desfrutar de sua doçura ( "afável ao paladar / como beijo de moça, água / na pele, flor / que se dissolve na boca..."); os segundos são figurativizados por aqueles que vivem "em lugares distantes, onde não há

hospital / nem escola / homens que não sabem ler e morrem de fome / aos 27 anos".

Na categoria */doçura vs. amargura/*, presente no nível mais profundo e abstrato do poema, o segundo termo da oposição é valorizado positivamente. O percurso que se estabelece entre os termos é o seguinte: afirma-se a doçura ("O branco açúcar que adoçara meu café"); nega-se a doçura ("homens que não sabem ler e morrem de fome / aos 27 anos / plantaram e colheram a cana"), para finalmente afirmar a amargura ("homens de vida amarga/ e dura/ produziram esse açúcar"). Portanto, o que o poema exalta não é a doçura, a pureza, o afável, o branco, o puro, figuras que se referem ao açúcar, mas o amargo, o duro, o escuro, ou seja, a vida amarga e dura daqueles homens que em usinas escuras de lugares distantes produziram o açúcar que adoça o café das pessoas das cidades.

Levando-se em conta que o poema é um texto figurativo, a partir da leitura que fizemos é possível então chegar ao tema do poema: a desigualdade social.

### **Considerações finais**

Neste trabalho, apresentamos um modelo de abordagem do texto literário a partir do texto em si, procurando estabelecer suas condições de produção por meio da reconstituição da enunciação, que é sempre pressuposta. Como os valores ideológicos se manifestam no nível discursivo e, considerando que os textos literários são predominantemente figurativos, nossa proposta é que se faça o levantamento das figuras, relacionando-as às categorias da enunciação. A proposta de abordagem a partir do nível discursivo decorre do fato de esse ser o nível do texto mais superficial e concreto. A partir do nível discursivo, com sua semântica (os temas e as figuras) e sua

sintaxe (as categorias da enunciação), pode-se chegar à estrutura profunda do texto, mais abstrata e simples, que é expressa por uma oposição. Esses valores, presentes na estrutura profunda, são assumidos por um sujeito que os investe de valor positivo ou negativo. O percurso desse sujeito irá compor o nível intermediário do texto (o nível narrativo), que representa a ação do homem mundo.

Ficando ainda no nível da exemplificação, na conhecida *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, pode-se mostrar que há um *eu* instalado no texto ("**Minha** terra tem palmeiras" / Não permita Deus que **eu** morra"), a partir do qual se estabelece um eixo de coordenadas espaço-temporais. No caso da *Canção do exílio*, a categoria espaço é altamente relevante e desdobra-se na oposição / *aqui vs. lá*/, sendo o *aqui* valorizado negativamente e o *lá*, positivamente. O levantamento das figuras, além de explicitar a oposição /*exílio vs. pátria*/ (*aqui vs. lá*), também permite situar o poema num determinado estilo, no caso, o romântico, na medida que essas figuras põem em cena valores como nacionalismo, saudosismo, exaltação à natureza, subjetivismo.

Num nível intermediário (narrativo), temos o percurso de um sujeito que está em disjunção de um objeto-valor, a pátria, e pretende entrar em conjunção com ela ("Não permita Deus que eu morra" / "Sem que volte para lá").

O levantamento das figuras associado ao quadro enunciativo revela o não pertencimento do sujeito da enunciação ao lugar de onde fala e, por isso, o desejo de regresso à pátria.

Por último, mas não menos importante, é preciso considerar que a abordagem do texto deve também levar em conta outros textos com os quais o texto objeto de

estudo dialoga, o que dado os limites deste trabalho não pudemos realizar.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio), Parte II: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: MEC/SEF, 2000.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.



### 3 - CORPORALIDADE E LITERATURA

Claudemir Belintane

*A Musa aprende a escrever* - assim se intitula a última obra de Éric Havelock, um dos maiores helenistas do século XX. O título pode soar estranho se levarmos em conta que a Musa era inspiradora do poeta. Hesíodo, Homero, Virgílio, Camões e tantos outros evocavam as Musas para “inspirar” o engenho e dar asas à verve. Como se pode explicar esse título de Havelock? Se a Musa não sabia escrever, como poderia inspirar a escrita de uma epopeia, de um épico? Essa questão vai nos servir para introduzir o tema dessa conversa-escrita.

As Musas, filhas de Mnemosine, eram criaturas do mundo oral e não da escrita, estão, portanto, nas origens da literatura, da poesia e das grandes narrativas gregas. Essa inspiração está presente nas grandes narrativas da humanidade. Uma das obras mais polêmicas de nosso e de todos os tempos, *A Bíblia*, continua sendo considerada por milhões de adeptos como produto divino, como tendo sido escrita sob inspiração de um deus verdadeiro. Por mais que alguns estudiosos apontem que a Bíblia é uma colcha de retalhos formada a partir de histórias tecidas bem antes dos tempos da escrita, os fiéis de hoje e de todos os tempos continuarão a acreditar na inspiração divina, na palavra de (os) Deus (es) - como os gregos pré-homéricos e outros povos ágrafos acreditavam. Já experimentei várias vezes mostrar a alguns alunos cristãos o famoso trecho da



*Epopéia de Gilgamesh* em que esse herói, que nasceu e viveu mil anos antes de que Moisés concebesse o pentateuco, encontra Utnapishtim, o homem que, sob as instruções de Ea, construiu uma arca, sobreviveu ao dilúvio e se tornou imortal. O Noé da Bíblia é um avatar de Utnapishtim, é uma imagem de herói remodelada e encaixada no Gênesis. De fato, os episódios são muito semelhantes: um deus enfurecido resolve aniquilar toda a humanidade lançando sobre ela o dilúvio, mas um herói escolhido é instado a construir uma arca e arrebanhar com ele todas as sementes de vegetais e um casal de todas as espécies animais para que a vida pudesse continuar em outro lugar. No trecho final de *Gilgamesh*, quando a tormenta cessa e Utnapishtim solta uma pomba, depois um corvo para tentar saber notícias de terra firme, é muitíssimo semelhante ao final feliz do texto de Noé - vale a pena comparar os fragmentos: *A epopeia de Gilgamesh* (2001: p. 153); Bíblia (Gênesis: 8,9).

As narrativas sempre foram poderosas e até hoje estão aí estruturando impérios. Inspiradas por musas e deuses, recitadas, recriadas e perpetuadas por sacerdotes, aedos, menestréis, poetas, cantadores, elas sustentam a alma do homem, a fé e o engenho desde sempre.

Em nosso tempo, essas grandes histórias ainda continuam aí, bem firmes, nos livros, no cinema, na Internet e em outras mídias. *Gilgamesh*, o mais antigo de todos os heróis, tem ainda longa sobrevida nos animes eletrônicos – entre no *google imagem* e veja quantas versões temos do antigo herói. Agora se você quiser que seus alunos leiam uma história fantástica antes de visitar o remake desse herói, leia com eles *A Epopeia de Gilgamesh*.

Retomando a nossa questão, podemos afirmar que o mundo da oralidade, sustentado pelo canto e pela recitação gestou a poesia, as grandes narrativas, a lei dos homens

(por meio de adágios, salmos, provérbios etc.), a filosofia e até as ciências. Mesmo após ter se descolado do corpo presencial do aedo, do poeta recitador e ir se reinventando nos suportes gráficos, a oralidade ainda pode ser acionada de uma forma intensa e mágica pelo professor em suas aulas de literatura. Costumo dizer em meus cursos que algumas dificuldades de nossos alunos, que hoje estão enredados e enodados por tantos meios e suportes, poderiam ser resolvidas se a gente conseguisse estender pontes entre a estética da oralidade e as dos demais suportes, incluindo, claro, os livros de literatura.

Se a oralidade, em sua compleição divina, conseguiu articular narrativas maravilhosas que ainda sobrevivem, por que não podemos aproveitar essa força divina para engajar nossos alunos na leitura literária contemporânea? Reparem que por detrás da emergência das religiões contemporâneas (os novos evangélicos) estão a exploração das narrativas bíblicas e a exacerbação de um dos seus mais importantes recursos: a alegoria. Os pastores evangélicos convencem o povo com alegorias que foram usadas há mais de quatro milênios. Tudo isso brotou das fontes orais da humanidade, tudo isso, como a própria literatura, decorre do que chamamos **oralidade** – termo que (BELINTANE, 2013), reconceituou como **corporalidade**. É importante ressaltar que Zumthor, bem antes de mim, trabalha com conceito semelhante, juntando voz, corpo e performance do interprete e do ouvinte, mas o que dá certa originalidade à minha conceituação é que ela se escora na tradição popular tanto da literatura (poesia e contação de história) como na corporeidade infantil e está totalmente contextualizada no campo do ensino, como veremos no tópico adiante.

### 3.1 Corporalidade: um conceito operativo no ensino de língua portuguesa e de literatura

Antes de prosseguir precisamos delimitar dois conceitos. Para nós, o conceito **corporalidade** deve se restringir a textos e gêneros que se constituem a partir de uma estética que, nas suas origens, não contava com suportes fora do corpo, portanto o fenômeno todo era auditivo, mnemônico, performático e presencial – implicando sempre o corpo. Quando digo “corpo”, não estou me referindo meramente ao corpo biológico, mas sim a uma corporalidade social e psíquica, submetida à cultura e às singularidades de cada um. Corporalidade é voz e é corpo, mas não dispensa o olhar, pois tanto na pantomima do aedo ou de qualquer recitador ou cantador, como na própria movimentação de seus heróis e de seus espaços (castelos, fortalezas, naus, planícies, montanhas, mares etc.) as cenas narradas também inscrevem a sua mnemônica e põem em relevo um poderoso imaginário. Aquiles, nos filmes e animes de hoje, ainda fascina com seus cabelos loiros, olhos azuis, corpo de semideus, além da força descomunal – tudo isso já o sabemos nas primeiras páginas da *Ilíada* quando ele, colérico, quase se atraca com Agamenon. A cena que a voz punha em jogo é o herói colérico, desembainhando a espada (o gládio), num gesto de ataque a Agamenon, mas contido por Atenas, que o segura pelos cabelos - “Enviou-a Hera/que ama os dois e por ambos vela” (*Ilíada* de Homero, 2002, p. 41). As cenas que podemos colher nas antigas epopeias ainda mantêm o frescor de uma adolescência sempre épica, quando se é amante dos heróis e povos guerreiros. Não é por acaso que esses fortões cabeludos ainda andam por aqui, nos cards, HQs, games, animes, filmes etc.

Então, embasados nessas grandes histórias, temos razão para postular que o conceito de corporalidade não pode se confundir com roda de conversa nas aulas, seminários, debates etc. Corporalidade, **se tomarmos o conceito como recurso pedagógico**, consiste em se apropriar de um texto ou da estrutura geral dele a partir de seus recursos estéticos e recitá-lo, cantá-lo ou narrá-lo, com ou sem modificações, mas radicalmente sem a ajuda da escrita no momento de sua performance. Se for possível inspirar-se em alguma musa por ventura sobrevivente, tanto melhor! Como elas andam difíceis hoje em dia, pode-se até usar um tablete, um celular, uma filmadora, um gravador para registrar a performance e repeti-la aos ouvidos até que saia naturalmente da boca dos novos aedos e encante a plateia. Isso ainda é possível?

Claro que sim! Aliás, esse é um caminho muito promissor para continuarmos ensinando literatura num tempo em que o suporte gráfico tradicional (papel impresso), com seus portadores (livros, jornais, revistas etc.) *concorre* com o suporte eletrônico, este capaz de multiplicar-se em portadores que põem ao alcance dos jovens de hoje a possibilidade da aventura se transformar em jogos interativos ainda mais pregnantes do que foram os romances de cavalaria e os “água com açúcar” da literatura moderna. Veja abaixo alguns *abstracts* da FILE 2015 – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica<sup>4</sup>:

*Os Deuses do Olimpo, sem compaixão, abandonaram os humanos para morrer. Empunhe suas armas contra os Deuses,*

---

<sup>4</sup> Em sua 16a. edição, o FILE é considerado o “mais importante encontro de arte digital da América Latina, realizado pelo SESI São Paulo, com mais de trezentos trabalhos de artistas de diversos países.” Disponível em <<http://www.sesisp.org.br/cultura/exposi%C3%A7%C3%A3o/file-s%C3%A3o-paulo-2015-html>> . Acesso em 28.03.2017.

*escale o Monte Olimpo e tome posse dos poderes divinos para assegurar a sobrevivência da espécie humana. “Apotheon” é um jogo de ação 2D com narrativa heroica baseada na Mitologia Grega Antiga.*

*Em seus 20-e-poucos anos, Kelly foi forçada a se mudar de volta a Nebraska. De volta à vastidão plana, àquele mar infundável de milho farfalhante salpicado de celeiros enferrujados e cidades ainda mais enferrujadas. Kelly está fora e uma das tempestades tipicamente fortes do Centro-Oeste se aproxima; ela precisa voltar para casa. “Three Fourths Home” é um conto virtual em que os jogadores assumem o papel de Kelly enquanto ela dirige na tempestade.*

*Sunset” coloca o jogador no lugar de Angela Burnes, uma trabalhadora doméstica em uma cidade sul-americana imaginária. O jogo se passa em um apartamento, através de visitas semanais pelo período de um ano, no início da década de 1970. Só o que o jogo exige é que você faça seu trabalho na casa de seu empregador, Gabriel Ortega. Mas ele também te dá a possibilidade de satisfazer sua curiosidade enquanto explora a casa de seu empregador e, finalmente, descobrir o papel dele num conflito que está tomando conta do país.*

Se retomarmos a literatura a partir de sua origem, a corporalidade, talvez possamos trocar esse “**concorre**” com o suporte eletrônico por “**co-ocorre**”! Para isso a gente precisa de um estudo que permita enxergar as impregnações e contribuições recíprocas entre o oral e o escrito, entre a corporalidade e a literatura, entre o oral mnemônico, o gráfico e o eletrônico. O que fica claro nos excertos acima e em todos os outros encontrados no evento mencionado é que *quase* todos os jogos (uso o *quase* porque minha busca não foi exaustiva) constituem-se de narrativas simplórias, ainda em um nível muito precário - se as compararmos, no horizonte da criação artística, aos

enredos e tramas já afirmados pelas literaturas orais e escritas e também pelo cinema – arte que já nasceu grandiosa por ser herdeiro de três artes muito bem desenvolvidas, o teatro, a literatura e a pintura.

Carlo Ginzburg (2001) afirma que há entre a *cultura douta e a popular uma relação circular* (p. 23), em outras palavras, há entre elas uma espécie de fecundação mútua, sendo a segunda quase sempre inesgotável fonte de renovação para a primeira. De alguma forma isso também ocorre com as produções eletrônicas contemporâneas, os games e jogos de simulação buscam sempre o imaginário aventureiro do passado (impérios, povos guerreiros, heróis grandalhões, monstros, segredos, magos etc.), mas em geral ainda com uma certa pobreza em relação aos conhecimentos potenciais que se podem extrair desses entrecruzamentos de literaturas oral e escrita.

Bakhtin (1999), além do famoso texto *Os gêneros do discurso* (2000) - cuja transposição pedagógica ingênua para as aulas de língua portuguesa tem causado um dos maiores estragos ao ensino de literatura e à própria afirmação da leitura fluente (sustento isso em Belintane, 2013, capítulo II) - é autor também do magnífico *Cultura Popular Na Idade Média E no Renascimento*, que faz uma análise pormenorizada da obra de François Rabelais. Vejamos como o fragmento abaixo corrobora a afirmação de Ginzburg:

*Examinamos todos os aspectos mais importantes da obra rabelaisiana – na nossa opinião – e esforçamo-nos por demonstrar que sua excepcional originalidade é determinada pela cultura cômica popular do passado, cujos poderosos contornos se desenham por trás de todas as imagens de Rabelais. (BAKHTIN, p. 417)*

Bakhtin conclui que essa obra de Rabelais se origina da praça pública, da fala e do riso popular, mas ao mesmo tempo faz também questão de revelar essa cultura e, com essa revelação, *ilumina a cultura popular das outras épocas* (p. 419). Juntamente com outros autores do passado, o mestre russo reafirma o lugar histórico desse escritor como um dos criadores da nova literatura europeia (p. 2). Já aproveitei bastante essa obra de Bakhtin, sobretudo em meu artigo sobre as possibilidades da paródia na produção textual (BELINTANE, prelo<sup>5</sup>) para re-situar o uso da paródia na produção textual de hoje, ela que antes fora uma grande arma contra o obscurantismo e a morbidez do catolicismo medieval. A paródia provocava a inversão necessária para que o povo pudesse rir dos mesmos ditames que os ameaçavam. Efeitos semelhantes encontrei no interior de São Paulo, quando alguns homens de espíritos mais trocistas ficavam do lado de fora das pequenas capelas ou dos terços rezados em casa prontos para parodiar as ladainhas e rezas dos mais religiosos. Quando criança cheguei a presenciar a paródia das oferendas aos Santos Reis. As pessoas mais devotas pediam e agradeciam as oferendas em nome de *Santo Reis*, alguns adultos, que ficavam à parte tomando cachaça, entravam na cantoria no mesmo tom, mas alterando a letra para dela extrair um efeito de humor:

- *Santo Reis ganhou uma novilha!*

- *Novilha de Santo Reis!*

Os parodiadores, lá fora, emendavam entre eles:

---

<sup>5</sup> O artigo foi publicado em francês, em uma coletânea de autores franceses e brasileiros, mas a versão brasileira, por ser muito volumosa, ainda não encontrou editor no Brasil, portanto se o leitor quiser o texto, escreva para seu autor: [claubelintane@uol.com.br](mailto:claubelintane@uol.com.br)

-*Santo Reis ganhou um marruco!*  
- *marruco de Santo Reis!*

Marruco é um tipo de touro, um boi grandioso, mas esse último verso ao ser pronunciado no ritmo da cantoria, produz ali um efeito signficante bem risível, pois nossa pronúncia popular neutraliza a vogal final de “marruco” [maRuku] e, se levarmos em conta o ritmo da cantoria que alonga a primeira sílaba, ouvimos a sílaba [ku] soando isolada. Também é famosa a ligeira mudança abaixo, alterando a conjunção explicativa para adversativa de uma das jaculatórias que os padres diziam nas missas:

- *Perdoai os nossos pecados, pois é a fé que anima a nossa igreja.*  
Os quase fiéis parodiavam assim:  
- *Perdoai os nossos pecados, mas até que anima a nossa igreja.*

João Cabral de Melo Neto, em seu *Morte e Vida Severina* (2007, p. 99) não deixou esse fenômeno da paródia religiosa passar despercebido.

**NA CASA EM QUE O RETIRANTE CHEGA ESTÃO  
CANTANDO EXCELÊNCIAS PARA UM DEFUNTO,  
ENQUANTO UM HOMEM DO LADO DE FORA VAI  
PARODIANDO A PALAVRA DOS CANTADORES**

- *Finado Severino,  
Quando passares em Jordão  
e os demônios te atalharem  
perguntando o que é que levas...*

- *Dize que levas, cera,  
capuz e cordão  
mais a virgem da Conceição.*



- *Finado Severino, etc*  
- *Dize que levas somente*  
*coisas de não*  
*fome, sede, privação.*<sup>6</sup>

Se os estudantes da Idade Média aparecem na obra de Bakhtin como grandes parodiadores do sagrado, em nosso tempo eles ainda continuam na ativa: desde o “Aa abre, aa abre, aa abre a cerveeeeja!” (parodiando o canto em louvor à Maria: “Ave Maria”) até o famoso “Sermon do padre alemon”, que pode ser encontrado na Internet, com texto e voz<sup>7</sup>. Entretanto, nas aventuras eletrônicas mais pretensiosas (como essas do FILE-2015), a paródia ainda não marca presença significativa. Seria muito interessante se os criadores de aventuras em mundos virtuais introduzissem a paródia em seus roteiros!

É interessante considerar que na cena grega, logo após à recitação do Aedo, entrava em cena a *para ode*, o *para canto* (o canto ao lado, o canto além de...), que criavam os anti-heróis ou faziam o público dar boas risadas do herói. Aristóteles, na Poética, menciona Hegêmon de Taso e Nicócares, autor da *Delíada* (paródia da *Iliada*), cujas obras *imitavam homens inferiores* (1973 p. 444). Enquanto Hesíodo, Homero, Sófocles, Eurípedes propunham espelhos identificatórios (o modelo de herói e a dimensão da moira, do destino nas tragédias), os parodistas esculhambavam os deuses e heróis com o objetivo de arrancar o riso da plateia.

Se dermos um salto da Grécia para o nosso país, vamos encontrar os índios brincando quase do mesmo jeito. Enquanto pajés e anciãos propunham histórias de exemplos, de pajés e guerreiros virtuosos, alguns índios

---

<sup>6</sup> Grifos nossos.

<sup>7</sup> “Sermon do Padre Alemon”: <<https://www.youtube.com/watch?v=TdGeDZbtHw0>>

criavam anti-pajés e guerreiros às avessas, que faziam tudo ao contrário – vejam as histórias risíveis sobre um pajé e um atrapalhado jaguar (símbolo da força dos grandes guerreiros e do próprio Pajé, pois este costuma se transformar em animais poderosos) no capítulo *De que riem os índios*, do livro de *A sociedade contra o estado*, de Pierre Clastres (2012, pp. 146-167). Povos guerreiros e seus heróis de todos os continentes encontram sempre os seus contrários na voz e na pena dos parodiadores. Claro que o mundo virtual (hoje ainda inundado de ingenuidades deverá encontrar seu espaço de *para ode*). Talvez, aqui, para o professor de literatura, esse seja um ponto, um divisor de águas, que poderá permitir um confronto entre as literaturas - seja de origem oral, seja a da escrita - e apropriações contemporâneas do mundo eletrônico que tanto seduzem seus alunos.

Em nossa literatura temos um escritor que recebeu o epíteto de “Boca do Inferno”, exatamente por exercer com grande proficiência a arte da paródia e da glosa gozadora, nosso famoso Gregório de Matos Guerra. Retomando Gregório: será que podemos enxergar um pouco dessa relação circular mencionada por Ginzburg na literatura brasileira?

Retomemos alguma coisa do “Boca do Inferno”. Vamos deixar de lado o tal conceptismo e vamos de chofre no cultismo – aliás, infelizmente, mal visto por acadêmicos escriturários. Será que os poemas barrocos do século XVII, que, para driblarem a terrível censura portuguesa, circulavam em precários pedaços de papel, que eram afixados nos postes das praças e mercados de Salvador e, em seguida, memorizados e declamados nas tavernas, têm alguma coisa em comum com a tradição literária popular do Nordeste? Será que esse gosto pelo jogo de palavras, pela rima, pelo fescenino e até por aquela aparentemente

insípida encomiástica, não está também presente na cantoria nordestina, no cordel e - exagerando um pouco! - nas poesias e músicas da periferia brasileira contemporânea (na MPB, no hip-hop, no Rap). Acho que Gregório, como Gilgamesh, pode renascer com tudo na Internet, nas redes sociais e, claro, também no suporte gráfico. Há vinte anos, quando eu lecionava literatura, fiz várias experiências assim. Retomávamos poemas de Gregório a partir da ideia de performance, que, graças às bienais de arte, estavam na moda na década de oitenta. A ideia era pensar na situação brasileira e declamar o poema como se este tivesse sido feito para aquela década. Hoje já temos no youtube alguns trabalhos que o retomam com vozes musicais de hoje: <<https://www.youtube.com/watch?v=SDXOncscrT8>> . Vejamos um excerto (o início e o fim) do famoso “Epílogos” ou “Epigramas:

*Que falta nesta cidade?.....Verdade.  
Que mais por sua desonra?.....Honra  
Falta mais que se lhe ponha?.....Vergonha.*

*O demo a viver se exponha,  
Por mais que a falma a exalte,  
Numa cidade, onde falta  
Verdade, Honra, Vergonha.*

(...)

*A Câmara não acode?.....Não pode  
Pois não tem todo o poder?.....Não quer  
É que o governo a convence?.....Não vence.*

*Que haverá que tal pense,  
que uma Câmara tão nobre  
por ver-se mísera, e pobre  
Não pode, não quer, não vence.*

Estruturado a partir da repetição de duas estrofes que se armam de tal forma que a primeira serve de “mote”, revelando as faltas da cidade; para a segunda dar suas “voltas ao mote”, condenando e responsabilizando a política por essas faltas.

O ludismo poético do cultismo aparece aí gozosamente e, podemos afirmar, preserva, ainda hoje o frescor de seu prazer. Quando os alunos assumem parodicamente a mesma estrutura para indagar e julgar a política, a religião ou o futebol no Brasil, emprestando voz alta aos resultados, o prazer pode ser ainda maior.

Efeitos semelhantes podem ser obtidos com muitos outros poemas de Gregório, lembrando sempre que a voz, a declamação, a memória, a música – a **corporalidade** – constituem as estratégias básicas para essa redescoberta da origem oral da poesia. Esse pode ser um grande divisor de águas do ensino da poesia e também das narrativas, compreender o poema ou uma história a partir de sua voz, de sua entonação. Imagine o efeito da voz de seus alunos recortando nesse “Epílogos” um pouco da insatisfação deles com o mundo atual?! Conseguir ouvir o ritmo de rap ou de hip hop em várias vozes tanto nas perguntas e respostas da primeira estrofe como na condenação lançada na estrofe subsequente?!

Voltando à *circularidade* de Ginzburg, quando estudamos a poesia popular nordestina, reencontramos com facilidade esse ludismo poético. O cantador nordestino, seja o repentista da viola ou o cantador de embolada, valoriza muito essa habilidade verbal, muitas vezes, estendendo-a ainda que o tema se perca um pouco. A brincadeira com a palavra é o refinamento de cada cantador, podemos vê-las nos abecedários, acrósticos, antíteses, paradoxos, nos muitos estilos dos cantadores nordestinos. O gosto pelos trocadilhos, sobretudo nos

arremates de cada estrofe, de tal modo a deixar o cantor adversário meio perdido pode ser visto na peleja entre Cego Aderaldo (com sua rabeca) e Zé pretinho (com sua viola). Após Zé Pretinho ter tentando “enrolar” o cego com uma espécie de trava-língua composto por três palavras semelhantes (“dado, dedo e dia” que o cantor vai alternando em cada estrofe: *É um dedo, é um dado, é um dia/É um dado, é um dia, é um dedo*) recebe de volta um trava-língua mais complicado ainda. Vejamos as estrofes:

<p>- Zé Pretinho, eu não sei mesmo De você o que será... Arrependido do jogo Você é quem vai ficar: Quem a paca cara compra Cara a paca pagará.</p> <p>- Cego fiquei apertado Que é só um pinto no ovo... Tenho medo de sofrer Vergonha diante do povo... Cego, a história dessa paca Faz favor dizer de novo...?</p> <p>- Digo uma e digo dez, No falar eu tenho pompa, Presentemente não acho A quem meu martelo rompa: Caro a paga pagará Quem a paca cara compra.</p>	<p>- Cego, o teu peito é de aço, Foi bom ferreiro quem fez! Pensei que cego não tinha No peito tal rapidez.... Repete a paca outra vez!</p> <p>- Arre com tanto pedido Desse preto capivara! Não tem quem cuspa pra cima Que não lhe caia na cara... Quem a paca cara compra Pagará a paca cara.</p> <p>- Cego, agora eu aprendi, Cantarei a paca já! Tu pra mim é um borrego No bico de uma carcará... Quem a paca...capa....paca.... Papa....pa....ca.....pacará....</p>
---	--

A partir daí, Zé Pretinho é excluído da contenda, deixando o Cego rabequista à vontade para cantar sozinho. O episódio está registrado no livro *Cantadores*, de Leonardo

Mota, mas foi repassado de memória ao autor da coletânea por Jacó Passarinho, outro cantador, que com esse repasse cumpria uma de suas missões: além de cantar suas próprias composições, trazer na memória os textos das peijas famosas e repassá-lo adiante para outras memórias ou para a escrita – aliás este era o modo de aprender do cantador, a partir da memorização prazerosa da produção de seus mestres, modo este bem semelhante ao dos aedos gregos.

Uma das peijas mais famosas, considerada por muitos cantadores e estudiosos como mítica, foi travada no final do século XIX, entre Inácio da Catingueira e Romano do Mãe d'Água. Inácio era analfabeto, escravo (acabou comprando a sua alforria graças ao seu talento como repentista), dono de uma invejável verve poética, capaz de improvisar a partir da fala do adversário. Veja abaixo como ele desmonta com facilidade a bravata de Romano:

*Inaço, tu tem cabeça  
Porém juízo não tem!  
Um gigante nos meus braços  
Aperto não é ninguém!  
Aperto um dobrão no dedo  
Faço virar vintém.*

*Tem coisa que dá vontade  
Me meter na vida alheia:  
Quem mata assim tanta gente  
Inda não foi pra cadeia!  
Pegá um gigante na mão  
E não fica com a mão cheia!  
Rebentá dobrão no dedo  
E não quebra uma veia.  
Esse dobrão é de cera,  
Esse gigante é de areia.*

Romano tinha seus fumos de letrado, branco, proprietário de terra, excelente cantador, mas, como muitos deles, envesgava sua verve para a cultura europeia, buscando dar aula de conhecimento letrado. As versões míticas da famosa contenda dizem que ela durou oito dias. No final, Romano propõe um cessar fogo, mas Inácio não aceita:

Inaço, vamos parar,  
Estou com dor de cabeça.  
Preciso de algum repouso  
Antes que o dia amanheça.  
Estou com cara de sono  
Sem ter mais quem me conheça.

Sua doença, seu Romano,  
Está muito conhecida.  
Melhor rasgar o tumor  
Antes que vire ferida.  
O reis por perder o trono  
Não deve perder a vida.

Para calar o negro e encerrar a custosa peleja, Romano desanda a recitar uma lista de nomes gregos, rompendo com o estilo da cantoria, saindo da toada do “martelo”:

Latona, Cibele, Réa,  
Íris, Vulcano, Netuno,  
Minerva, Diana, Juno,  
Anfitrite, Androcéia,  
Vênus, Climene, Amaltéia,  
Plutão, Mercúrio, Teseu,  
Júpiter, Zoilo, Perseu,  
Apolo, Ceres, Pandora,  
desata, agora,  
O nó que Romano deu.

A resposta de Inácio acusa o despropósito de Romano e põe fim à cantoria.

Seu Romano, desse jeito  
Eu não posso acompanhá-lo.  
Se desse um nó em martelo  
Viria eu desatá-lo  
Mas como foi em ciência  
Cante só que eu me calo.<sup>8</sup>

O confronto é emblemático e revelador, na opinião de Graciliano Ramos, abrem-se aí dois modos de se posicionar diante da literatura ou do conhecimento: o escravo, analfabeto, improvisa seus versos a partir do estro popular, usando a métrica do martelo, versejando rigorosamente seus temas sertanejos; já o segundo, diante da impossibilidade de derrotar o escravo que tinha um ritmo mais à vontade, tenta lançar mão de conhecimentos livrescos, citando uma enfadonha lista de Deuses gregos com o objetivo de fazer o outro baixar a viola e desistir da cantoria. Na visão de Graciliano Ramos (1976), em sua crônica *Inácio da Catingueira e Romano*, o fechamento de Inácio anunciando a sua saída da peleja traz uma estrofe irônica, que o público não compreendeu ao atribuir a vitória ao branco letrado. Graciliano, que sempre demonstrou uma desconfiança quase matuta em relação à hipocrisia subalterna e diletante com que a cultura escrita é assimilada no Brasil, assume-se como descendente de Inácio da Catingueira, terminando a crônica com esse elogio ao cantor iletrado:

*Ignácio da Catingueira, que homem! Foi uma das figuras mais interessantes da literatura brasileira, apesar de não saber ler.*

---

<sup>8</sup> Jornal da Poesia.: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br>>



*Como os seus olhos brindados de negro viam as coisas! É certo que temos outros sabidos demais. Mas há uma sabedoria alambicada que nos torna ridículos”* (p. 121).

Ao finalizar a crônica, Graciliano diz que no Brasil prevalecem os descendentes de Romano, mas ele enviezadamente se põe como descendente de Inácio.

Outro elemento interessante que essa célebre disputa põe em jogo é o modo de circulação da cantoria. Muitas versões dessa contenda mítica circularam entre a memória dos cantadores e os folhetos de cordel. Uma dessas versões foi recolhida por Leonardo Mota diretamente da memória de João Faustino, grande repentista pernambucano, que adotou o nome Serrador, em homenagem a seu grande mestre do repente, Manoel Serrador (MOTA, 1987, p.129). Para além do repente, podemos dizer que esta circulação mnemônica ainda está em voga hoje no rap, no hip-hop, no maracatu e tantos outros estilos que circulam de boca a ouvido, na base da corporalidade dançante, mostrando que a corporalidade é um jeito brasileiro de aprender, de entrar na dança e assimilar o que é audível e cantante.

O ensino de literatura na escola e na universidade vai na contramão dessa corporalidade, pois foi “alambicada” demais pelo grafocentrismo europeu, que põe apenas uma literatura nos manuais, aquela canônica, que faz questão de excluir a popular, a oralidade, a voz, a música, a performance em prol de requintes analíticos que só se podem elaborar a partir da escrita. Quando tratamos a poesia exclusivamente como fenômeno cerebral da escrita, excluimos essa juventude ávida por aventuras e performances. Se o nível dos jogos de simulação é baixo demais, se o imaginário cultivado nos meios eletrônicos beira a indigência, um dos lados da culpa talvez possa ser atribuída a essa imensa distância entre o cerebral analítico

e o performático (a corporalidade). Zé da Luz (1962) - autor dos belíssimos “Ai, se sesse”, “As frô de Puxinanã”, “A cacimba”, merecidamente prefaciado por José Lins do Rego - a exemplo de Patativa do Assaré e de tantos outros poetas populares, rejeita a abordagem acadêmica da poesia:

De que serve os anelão  
Qui esses doutô tem nos dedo,  
Se de uma impruvização  
Eles não sabe o segredo?

As iscóla, a acadimia  
Faz douto de todo jeito:  
- Faz douto de inginharia;  
Doutô Juiz de Direito;  
Doutô pra curar duença;  
Faz inté doutô dentista.  
Mas, nunca há de fazê  
Um doutô saí de lá,  
Formado em puisia  
Num puéta repentista

Havelock (1996) chega a dizer que os efeitos da cultura escrita sobre a mentalidade ocidental chegam mesmo a obnubilar a visão a tal ponto de não se conceber a possibilidade de uma cultura oral ser eficiente na produção de uma literatura ou mesmo na esfera administrativa e política (como foi a cultura grega pré-homérica). Acredito que coisa semelhante aconteceu no ensino de literatura no Brasil. “Romanizamos”, “alambicamos” a sabedoria literária popular, a verve espontânea do povo, rejeitamos inácios e patativas, mas em contrapartida soerguemos alguns poetas modernistas e pós-modernistas cujos versos até tentam ser chistosos e engraçadinhos, mas muitos

soçobram em hermetismo e erudição forçada, deixando aos mistérios do leitor toda a produção de um sentido que ficou aquém, mas o diletantismo está aí de plantão para escarafunchar sentidos onde for necessário. Claro que os jovens e gente do povo quer distância disso. Eu também quero!

Seria interessante o professor cotejar o modernismo sulista com a poesia popular que proliferou no mesmo período no nordeste brasileiro. Para ajudar nessa empreitada indico, além dos livros da bibliografia abaixo, o filme “Jornal do Sertão”, de Geraldo Sarno e o documentário de Pedro Torres Filho, “Poetas do Repente”<sup>9</sup>, que aliás é uma produção do Programa TV-Escola do MEC. Podemos ver que essa circularidade entre o oral e o escrito, entre o popular e o erudito está mais do que presente nessa tradição nordestina. O repentismo e o cordel (seu correlato na escrita), o coco e a embolada, o maracutu e outros gêneros que jogam com a função poética da língua mostram o quanto o povo gosta da palavra rimada, do ritmo e dos temas que fazem chorar ou rir. Ver um cego em uma feira cantando e tocando rebeca (pode ser visto no “Jornal do Sertão”) para vender um produto que seus olhos não podem tocar, o libreto de cordel, põe-nos diante do paradoxo que inicia este texto e revela o quanto a poesia e a literatura em geral mantêm seu compromisso com uma corporalidade milenar. Desentranhá-la da cultura marginal, associá-la à literatura canônica ensinada na escola seria apenas corrigir uma injustiça social.

---

<sup>9</sup> Disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=f3y59DIBKOW>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=079UIJOfkq0>>. Acesso em 15.10.2016.

## REFERÊNCIAS

- A Epopeia de Gilgamesh* (Anônimo) [tradutor Carlos D. De Oliveira, a partir da versão inglesa estabelecida por N.K.Sandars). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARISTÓTELES. “Poética” In. Coleção *Os pensadores*. Vol. IV. São Paulo: Abril Cultura, 1973 (pp. 443-471).
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1999.
- BELINTANE, C. *A alienação e a separação na paródia: uma estratégia para a produção de textos com alunos das séries finais do ensino fundamental*. Coletânea organizada por Oliveira, E. C. & Borè (org), C. (prelo)
- \_\_\_\_\_. *Oralidade e Alfabetização: uma nova perspectiva da alfabetização o e do letramento*. São Paulo: Cortez Editora, 2013.
- CLASTRES, P. *Sociedade Contra o Estado: pesquisa de antropologia política*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.
- GINZBURG. C. “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”. In. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. [pp. 15-41]
- HAVELOCK, E. “A Equação Oralidade-Cultura Escrita : Uma Fórmula para a Mente Moderna”. In OLSON, David R. e TORRANCY, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 1991/1995.
- \_\_\_\_\_. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- ILÍADA DE HOMERO (Tradução de Haroldo de Campos). Volume I. São Paulo: Mandarin, 2002.
- MOTA, L. *Cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.
- RAMOS, G. *Viventes da Alagoas*. Rio de Janeiro-São Paulo, Record-Martins, 1976.
- WISNIK, José Miguel. *Poemas Escolhidos de Gregório de Matos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ZÉ DA LUZ, Brasil Caboclo. (prefácio de José Lins do Rego), Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

## 4 - O JOGO NARRATIVO EM SÃO BERNARDO

Suely Corvacho

Promover o encontro entre autores consagrados e as novas gerações é sempre um desafio para o professor de Literatura. Quando consumado, forma leitores assíduos e independentes. Para isso, cada obra e cada estratégia de leitura deve ser objeto de reflexão. Algumas composições se destacam pela carga emocional, outras pela construção; no entanto, todas fornecem a possibilidade de ampliar nossas experiências como seres humanos<sup>1</sup> ao infinito.

Na literatura do século XX, alguns romances que problematizam o fazer literário tornam-se leituras obrigatórias, como *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós, *São Bernardo* e *Angústia* de Graciliano Ramos, *A hora da estrela* de Clarice Lispector, entre outros. Todos

---

<sup>1</sup> Todorov define a função da literatura para jovens estudantes desta forma: “Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.” (TODOROV, 2009, p. 24).

apresentam a complexa construção do “romance dentro do romance”, o que desperta frequentemente a atenção dos jovens estudantes; contudo, nem sempre o professor dispõe de recursos analíticos para explorá-los em sua profundidade.

Para o exame do “romance dentro do romance” e seus desdobramentos na enunciação, o conceito de linguagem literária e de função poética, conforme defendidos pelos formalistas e, mais especificamente, por Jakobson, são insuficientes. O aluno percebe rapidamente que o texto apresenta uma função metalinguística, mas não consegue depreender as implicações da arquitetura. Somente um conceito mais abrangente que inclua o processo enunciativo, como o de Bakhtin, pode oferecer um caminho seguro. Segundo o autor:

O modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido linguístico (intencional): devem existir obrigatoriamente duas consciências linguísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente. Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma amostra da língua de outrem, autêntica ou falsa. (BAKHTIN, 2002, p. 157)

A concepção de linguagem na esfera literária, pressupondo duas consciências linguísticas, dá subsídios ao leitor para analisar obras cuja estrutura é uma “narrativa dentro da narrativa”. Nela, as duas consciências linguísticas – aquela que representa e a representada – apresentam a particularidade de escreverem um livro. Rapidamente, o leitor compreende que a arquitetura da

obra provoca a duplicação de papéis. Há o autor-criador<sup>2</sup>, que mantém um tipo de relação com seu leitor e com o herói – objeto da enunciação –, mas há também um protagonista-escriptor, que estabelece outro tipo de relação com seu leitor e com o herói. Há, portanto, duas enunciações típicas da esfera literária a serem examinadas. A complexa arquitetura permite aos estudantes abandonar definitivamente a ilusão do gênio criador romântico, cuja composição é fruto da inspiração, uma vez que penetram os bastidores do processo criativo.

O presente texto é dedicado à análise do “romance dentro do romance” em *São Bernardo* e seus desdobramentos no âmbito da enunciação e, embora um de seus aspectos (pacto ficcional) tenha sido objeto de reflexão da crítica, acreditamos que as demais dimensões foram insuficientemente abordadas. Para examiná-las, adotaremos os conceitos apresentados por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, especialmente o quarto capítulo, no qual trabalha a diferença entre vários gêneros no romance, e o texto assinado por Voloshinov/Bakhtin, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, no qual

---

<sup>2</sup> Conforme Bakhtin, não se confunde o autor-homem, componente da vida, e autor-criador, componente da obra, pois o primeiro é sujeito de sua vida, ora potente, ora impotente, e o segundo, sujeito de sua obra, onipotente. As mesmas ideias, ao serem expressas em instâncias diferentes – na vida e na obra –, assumirão funções específicas, pois em cada instância rege um princípio produtor próprio; o da obra é o princípio criador. (BAKHTIN, 2000, p. 31) O autor estabelece uma relação axiológica com o objeto do enunciado: o herói (protagonista) e seu mundo, por um lado; e uma relação de acordo ou desacordo com o leitor, por outro. Para Voloshinov/Bakhtin, “El problema de la poética sociológica estaría resuelto si se lograra explicar cada momento de la forma como una expresión activa de la valoración en estos dos sentidos: hacia el oyente y hacia el objeto de la enunciación que es el héroe.” (VOLOSHINOV, 1997, p. 125)



aborda de forma concisa a intrincada relação entre autor, personagem e herói.

#### 4.1 Romance moderno e a *mise en abyme*

No antológico ensaio *Ficção e confissão*, Antonio Candido (1992) aponta a presença do “romance dentro do romance” nas três primeiras obras de Graciliano Ramos. No entanto, a longa polêmica que se faz em torno de *Caetés*, primeiro romance do autor, não considera o recurso índice de modernidade, mas de influência de Eça de Queirós. Lêdo Ivo (1984), um dos defensores da ideia, afirma que *A ilustre casa de Ramires* é “fonte clara” na qual o autor alagoano bebe para compor seu primeiro romance. José Paulo Paes (1995), opondo-se, argumenta que, ainda que as duas obras busquem a “ancestralidade perdida” por intermédio da composição de “um romance histórico fadado ao inacabado e à frustração”, apresentam profundas diferenças, dentre as quais, a escolha da voz narrativa, o predomínio do estilo “baixo” em *Caetés*, entre outras. Nos anos noventa, José Aderaldo Castello (1993) reforça a posição de Paes com um argumento que desmonta a ideia de influência e dá nova interpretação à “narrativa dentro da narrativa”. Para Castello, o recurso fundamental de *A Ilustre Casa de Ramires* não é original, já se encontra, por exemplo, em *Hamlet* de Shakespeare.

Com Castello, defendemos que o recurso constitutivo de *Caetés* – mas também de *São Bernardo* e *Angústia* – não é fruto da influência de Eça, podendo ser encontrado em obras do passado e do presente. Entre as contemporâneas, o artifício pode ser compreendido como expressão do espírito de época, o que Anatol Rosenfeld denomina *Zeitgeist*: “em cada fase histórica existe certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as

manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p.75). Portanto, o “romance dentro do romance”, presente na História Literária há séculos, ressurgiu na modernidade, fruto de um processo mais amplo pelo qual passou o gênero literário.

O romance moderno, resultado da transformação radical sofrida pelo gênero no início do século XX, está relacionado a mudanças profundas nas esferas artísticas, ideológicas e socioeconômicas<sup>3</sup>. Todorov, em *Literatura em perigo*, procura iluminar alguns dos elementos e conclui que, da Antiguidade Clássica aos nossos dias, a literatura foi gradativamente se distanciando de sua ligação significativa com o mundo, rompendo com a visão clássica de poesia como *mimesis* – imitação da natureza (Aristóteles) – e com sua função de agradar e instruir (Horácio).

Na mesma direção, Rosenfeld defende que, no início do século passado, o fenômeno de “desrealização” (“a pintura deixou de ser mimética”) não ocorre só na pintura e no teatro moderno, mas também no romance, que rompe com a continuidade temporal. O romance moderno nasce “no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, 1996, p. 80). Acrescenta, ainda, que o radicalismo da arte moderna está na introdução da relatividade de espaço e de tempo não só no plano temático, mas também na própria estrutura da obra.

---

<sup>3</sup> Como afirma Medviédev: “Uma obra literária não pode ser compreendida fora da unidade da literatura. Mas essa unidade em seu todo, assim como cada um de seus elementos, não pode ser compreendida fora da unidade da vida ideológica. Por sua vez, essa unidade não pode ser estudada em sua totalidade, nem em seus elementos isolados, fora de uma lei socioeconômica.” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 72)

A ruptura com a *mimesis* gera diferentes manifestações artísticas, entre as quais a adoção da própria literatura como objeto a ser imitado. É o caso de James Joyce, que cria a história de um homem que, no espaço de um dia, enfrenta inúmeros obstáculos e tentações até retornar para casa, onde sua esposa o espera. Intitulado *Ulisses*, o livro é um claro paralelo com a *Odisseia* de Homero. É o caso também de Kafka em *Metamorfose*, que, evocando o poema *Metamorfoses* de Ovídio, mostra a última transformação do homem. Os inúmeros casos podem ser encontrados por todo século XX, como, por exemplo, o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, em que José Saramago retoma os textos dos apóstolos e, mudando o foco narrativo, apresenta os dilemas humanos de Cristo.

Dentre os autores que adotam a literatura como objeto de representação, André Gide, em *Os moedeiros falsos*, retoma o antigo recurso da “narrativa dentro da narrativa” e lhe dá nova configuração. Segundo Dällebach (1977), já em *Mil e uma noites* o artifício pode ser encontrado como uma estratégia da protagonista. Sherazade posterga sua morte narrando, noite após noite, uma nova aventura. No século XVI, Shakespeare adota o recurso com o objetivo de revelar ao espectador os elementos da intriga que escapam a algumas personagens. Conforme Victor Hugo, todas as peças do dramaturgo, com exceção de duas (*Macbeth* e *Romeu e Julieta*), oferecem a “dupla ação que atravessa o drama e que o reflete numa dimensão menor”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Victor Hugo exemplifica o que chama “a ação arrastando sua lua”: “Ao lado da tempestade no Atlântico, a tempestade no copo d’água. Desse modo, Hamlet faz abaixo de si um Hamlet; mata Polônio, pai de Laertes, e eis Laertes frente a frente com ele exatamente na mesma situação que ele próprio frente a frente com Cláudio. Há dois pais a vingar. Poderia haver dois espectros.” (HUGO, 2000, p. 209)

No século XX, Gide transforma o artifício em uma construção em abismo, ou *mise en abyme*, que permite, entre outros, revelar os bastidores da produção literária. Escreve *Os moedeiros falsos*, registrando suas dúvidas e decisões no *Diário dos moedeiros falsos*; Édouard, personagem principal, compõe um romance intitulado *Os moedeiros falsos* e, para isso, anota seus procedimentos em um diário. O recurso cria a ilusão de espelhamento que, por se repetir ao longo da obra, remete-nos à noção de abismo: um livro em cujo interior o mesmo livro está sendo escrito num desdobramento sem fim.

De certa maneira, as primeiras composições de Graciliano parecem aspirar ao mesmo objetivo da *mise en abyme*. Assim como Gide, o autor alagoano cria protagonistas que escrevem narrativas cujo título evoca o romance final – João Valério, uma novela sobre os caetés; Paulo Honório, suas memórias; Luis da Silva, seu crime –, no entanto, o autor alagoano introduz mudanças substanciais, o que não é de se estranhar, pois, segundo Bakhtin:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (BAKHTIN, 1997, p. 106)

Uma das mudanças é que Graciliano substitui a terceira pessoa de *Os Moedeiros falsos* pela primeira. Outra, é romper a relação de simpatia com o herói. As consequências são inúmeras. Para compreendê-las em *São Bernardo*, convém antes examiná-las em *Caetés*, obra na qual o recurso não se encontra tão radicalizado.

## 4.2 Caetés e a dupla enunciação

*Caetés* está longe de se circunscrever a uma história indígena<sup>5</sup>, como sugere o título, ou a um romance de costumes, como muitos o interpretaram. Trata-se de um romance moderno construído em torno de uma *mise en abyme*, cujos efeitos surpreendem o leitor. O romance se organiza em torno de dois eixos temáticos, um focalizando a tentativa do protagonista – João Valério – escrever uma novela sobre os caetés, e outro explorando seu caso amoroso com a esposa do patrão. Entre os dois fios narrativos, o do adultério ocupa a maior parte das páginas, nas quais se pode apreciar principalmente o pecado cotidiano dos habitantes de Palmeira dos Índios nos anos vinte. Contudo, o título não evoca a situação amorosa, mas os índios, ainda que os poucos que aparecem (dois remanescentes dos xucurus) não lembrem, de forma alguma, os do século XVI.

A relação entre os dois eixos temáticos demorou muito para ser devidamente apreciada pela crítica. Somente nos anos noventa, Wander Melo Miranda, em "O Eu-Caeté", oferece uma interpretação bastante sólida para compreendê-la. Caminhando na trilha aberta por Antonio Candido, o crítico mineiro relaciona o artifício à função irônica na primeira obra de Graciliano: "a estrutura 'em abismo' do livro é a maior responsável pelo efeito irônico

---

<sup>5</sup> Mais do que os sujeitos históricos que habitaram o litoral alagoano no século XVI, os caetés permitem a evocação de uma metáfora poderosa capaz de representar aspectos do funcionamento psíquico, social, literário: a antropofagia. Isso é possível porque essa tribo fica conhecida porque devora o bispo Dom Pero Fernandes Sardinha. Conforme Dantas e outros, a tribo é perseguida e castigada por determinação de Mem de Sá em 1562. (DANTAS, SAMPAIO e CARVALHO, 1998, p. 436)

por ele atingido.” (MIRANDA, 1992, p. 55). A ironia se constrói à medida que a impossibilidade de João Valério terminar a narrativa sobre os caetés se contrapõe “à construção do relato-caeté” (MIRANDA, 1992, p. 57), ou seja, à história de João Valério e de seu projeto romanesco.

Com Wander Miranda, defendemos que o *mise en abyme* provoca o efeito de ironia, contrastando os limites do protagonista ao desempenho do autor-criador. Enquanto escritor, João Valério escolhe um tema que mal conhece, descarta a hipótese de elaborar uma narrativa sobre seus conterrâneos, porque não encontra um enredo e, por fim, é incapaz de descrever a devoração do bispo Sardinha pelos caetés por falta de dados; o autor-criador, ao contrário, adota um tema com o qual tem familiaridade, não revela qualquer dificuldade em descrever os processos nos quais sua personagem se encontra enredada, além de associá-los aos rituais indígenas que o protagonista desconhece. Em suma, enquanto o primeiro interrompe sucessivamente a narrativa sobre os caetés, o segundo conclui o “relato-caeté” sem problemas.

Além disso, a relação entre protagonista e seu interlocutor é o avesso da estabelecida pelo autor. Para João Valério, o leitor é facilmente ludibriado, impressiona-se com “miçangas literárias”, fica extasiado diante de um vocabulário desconhecido e aquilata o valor da obra por aquilo que não entende<sup>6</sup>. Essa imagem não é casual, ela se constrói a partir do próprio comportamento do jovem, que tem ambições intelectuais, porém pouca disposição para os estudos. Crítico em relação à atitude frente à leitura dos

---

<sup>6</sup> Em seus devaneios, o protagonista afirma: “O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isso me seria agradável”. (RAMOS, 1998, p. 40)

companheiros, Valério amplia seu repertório sem disciplina e sem dedicação. Seu método consiste em escutar a discussão entre os mais eruditos ou anotar a palavra desconhecida para uma postergada pesquisa que jamais se realiza. É capaz, no entanto, de opinar sobre os assuntos ou reproduzir a palavra<sup>7</sup> sem constrangimentos e, se algum pudor emerge, ele reside na hipótese de sua fraude ser descoberta e não na falta de franqueza intelectual<sup>8</sup>. Em última instância, João Valério se comporta como o leitor projetado em sua narrativa.

O autor, ao contrário, estabelece uma relação de cumplicidade e de confiança com o leitor-crítico de seu texto. Por intermédio do jogo verbal que vela e revela, reserva-lhe conhecimento privilegiado sobre a paixão do rapaz, o adultério, e as armadilhas nas quais o protagonista fica preso. O jogo é simples. Confiando na curiosidade intelectual do destinatário, o autor deixa provérbios em francês inacabados, citações em suspenso, cuja função escapa à primeira vista na economia da obra. Mediante pesquisa, o leitor-crítico consegue completá-los e articulá-los com o enredo, revelando, assim, vários sentidos do romance. Em suma, parece projetar um interlocutor que, diante das dificuldades impostas à leitura, não se abala,

---

<sup>7</sup> Lembramos aqui a passagem com a palavra irreprochável. O protagonista a ouve na festa de Vitorino: “Gravei na memória esta palavra, para procurar a significação dela no dicionário, e aproximei-me de um grupo de moças [...]”. Logo depois, constrangido diante de um convite silencioso de uma das moças para dançar, declara: “o jantar tinha sido irreprochável.” (Ibidem, p. 75 e 85, respectivamente)

<sup>8</sup> Interrogado por Padre Atanásio sobre Augusto Comte, João Valério responde: “Declarei que aquele senhor era, não obstante, um inspirado poeta, e logo me arrependi de ter falado. Sei realmente, sem nenhuma sombra de dúvida, que Augusto Comte foi grande, mas ignoro que espécie de grandeza era a dele. Depois serenei, porque ninguém ali, excetuando Nazaré, compreendia um disparate.” (Ibidem, p. 100)

toma a iniciativa de buscar soluções e assume uma postura ativa, o que resulta na decifração da linguagem de *Caetés*.

A comunicação cifrada entre autor e leitor, em torno dos limites de visão do protagonista e de seus desejos com relação à composição literária, guarda analogia com o episódio histórico ocorrido em Alagoas. Assim como os caetés poupam três pessoas (dois índios e um branco) dos cem componentes da comitiva do bispo Sardinha, porque, segundo historiadores, dominam a língua indígena<sup>9</sup>, de forma análoga o autor procura um leitor que, penetrando a linguagem de *Caetés*, possa ser poupado da “devoração” do “livro-caeté”. Esse jogo narrativo não se encerra no primeiro romance de Graciliano Ramos; reaparece no seguinte muito mais radicalizado.

### 4.3 São Bernardo e a dupla enunciação

*São Bernardo* começa *in media res* com o protagonista, Paulo Honório, tentando escrever um livro, segundo o método da divisão do trabalho. Depois de algumas tentativas frustradas, ele próprio decide contar sua história. Descreve sua infância e juventude de forma

---

<sup>9</sup> Segundo Frei Vicente do Salvador, a comitiva era composta por: “[...] Antônio Cardoso de Barros, que fora provedor-mor, e dois cônegos, duas mulheres honradas, muitos homens nobres e outra muita gente, que por todos eram mais de cem pessoas, os quais, posto que escaparam do naufrágio com vida, não escaparam da mão do gentio caité que naquele tempo senhoreava aquela costa, o qual, depois de roubados e despidos, os prenderam e ataram com cordas, e poucos a poucos os foram matando e comendo, senão a dois índios que iam desta Bahia, e um português que sabia a língua.” (SALVADOR, 1982, p. 148). De forma mais precisa, Costa Craveiros descreve: “Saqueados, despidos, atados fortemente, foram mortos e comidos, um a um. Da horrorosa chacina apenas se livraram dois índios bahianos e um português, por falarem a língua Tupy.” (COSTA, p. 12).



sucinta, em seguida, a acumulação do capital e a aquisição da fazenda; e depois, minuciosamente, a união com Madalena. A relação amorosa ocupa a maior parte das páginas, porque o protagonista narra, com riqueza de detalhes, o primeiro encontro, o casamento, as cenas de ciúme e a morte da esposa. Curiosamente o título do romance não evoca o matrimônio, mas o nome da fazenda. Esse não é o único elemento a intrigar o leitor.

O romance organiza-se em torno de dois eixos e dois tempos: um, composto pelos capítulos 1, 2, 19 e 36, encena, no tempo presente, um diálogo do protagonista com seu leitor acerca da composição do romance; outro, no tempo passado, apresenta as memórias do fazendeiro. Os dois eixos parecem não guardar relações entre si a não ser a voz do narrador. Diferente de *Caetés*, em que uma cena do cotidiano abre e fecha o livro, aqui é o eixo metalinguístico que faz essa função. Além disso, o proprietário de São Bernardo não escreve uma narrativa histórica cujo assunto não domina, como João Valério, mas suas memórias. Essa mudança altera totalmente a relação entre o protagonista e o herói, deslocando a ironia para outros espaços.

Por outro lado, enquanto, em *Caetés*, João Valério subestima o leitor, em *São Bernardo* temos uma relação muito complexa, para a qual Valentim Facioli chama a atenção em seu "Dettera: ilusão e verdade: sobre a (im) propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos". Percebendo a malícia do protagonista, o crítico alerta para o risco de estabelecer o pacto ficcional. A composição e, em particular, a "sinceridade" do narrador não passam de astúcia, uma estratégia para aliciar o leitor para sua versão dos fatos. O fazendeiro justificaria suas ações destrutivas e seus fracassos, afirmando ser vítima de forças superiores. Nesse contexto, "a consciência crítica do leitor deve

dessolidarizar-se e distanciar-se deles [narradores]”. (FACIOLI, 1993, p. 64).

Com Valentim, defendemos que o leitor-crítico deve se distanciar do narrador, entretanto, reconhecemos que a situação não é simples, uma vez que temos apenas um enunciado totalmente dominado pelo protagonista. Para que o leitor estabeleça o pacto com o autor-criador e se desenrede da situação, é necessário lembrar que, na dupla enunciação, a consciência do autor é mais ampla do que a do herói, de acordo com Bakhtin:

A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. (BAKHTIN, 2000, p. 32)

A “consciência do autor”, pois, só poderá ser encontrada na arquitetura da obra, no exame da *mise en abyme* e dos desdobramentos que ela produz. Isso exige maior participação do leitor-crítico para identificar num só enunciado visões de mundo díspares, mas vale a pena. O resultado permitirá chegar a dimensões ocultas do romance, esclarecer algumas situações que escapam à própria compreensão do narrador e, ao mesmo tempo, evitar armadilhas espalhadas pelo fazendeiro. Considerando que esse jogo narrativo pode ser compreendido a partir da análise da dupla enunciação, para elucidá-lo, exploraremos aqui as três relações fundamentais no processo enunciativo literário - autor, leitor e herói - no romance do criador e no do protagonista.

### 4.3.1 A questão da autoria

No início do romance, o leitor já é envolvido em uma situação embaraçosa. Após algumas tentativas de compor o livro por intermédio da divisão do trabalho, o fazendeiro conclui:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro. (RAMOS, 1997, p. 8)

A situação é embaraçosa, porque, na capa do romance, lugar onde a ilusão do jogo ficcional se desfaz, temos sua confirmação. O leitor é exposto a um dilema com relação à autoria da obra: Graciliano Ramos é o nome do autor ou pseudônimo de Paulo Honório?

Ainda que, à primeira vista, pareça um falso dilema, pois não há dúvidas de que o autor da obra é Graciliano Ramos, essa escolha, no entanto, introduz um problema de difícil solução: como ler as memórias de uma personagem que mente? Como reagir diante de um narrador que, habilmente, se antecipa às objeções do interlocutor e se justifica com o argumento de que não é mentiroso (“potoqueiro”)?

Para escapar do embaraço e esclarecer a questão da autoria, o leitor-crítico deve inicialmente identificar o elemento unificador dos dois eixos temáticos. Perceber que o signo “São Bernardo” denomina o livro e a fazenda. Depois, deve indagar o motivo pelo qual a representação invade espaços destinados ao pacto ficcional com o autor (a capa e o título). Por fim, trabalhar com a hipótese de que

o criador leva às últimas consequências a caracterização da personagem. O *modus operandi* de Paulo Honório – ludibriar, se apropriar e invadir – é o mesmo, quer se manifeste no espaço físico, quer no literário.

Paulo Honório, antigo trabalhador na fazenda, estuda os hábitos de Padilha, herdeiro de São Bernardo. Percebe as fragilidades do rapaz e começa o processo de manipulação. Estimula os sonhos de modernizar a produção agrícola, empresta-lhe dinheiro para realizá-los, sabendo de antemão que nada aconteceria. Após o primeiro empréstimo, volta a realizar outros, de forma a enredar completamente o herdeiro. Quando o jovem já está completamente endividado, Honório “puxa a corda”, captura a vítima e a recompensa. Torna-se proprietário de São Bernardo e, posteriormente, transforma Padilha em empregado da fazenda.

A situação da aquisição da fazenda guarda analogia com a da autoria, pois assim como Padilha, vítima do latifundiário, termina por lhe entregar a herança, o autor também termina por lhe entregar a capa, espaço do autor. Embora não vejamos o processo, a conquista de São Bernardo – fazenda – ilumina a conquista no espaço literário e garante veracidade às palavras do narrador. Portanto, a ironia se constrói de outra forma no segundo romance de Graciliano Ramos; não decorre dos limites da personagem principal, mas do próprio criador, afinal, diante de um protagonista tão matreiro, o autor termina por perder seu próprio espaço.

#### **4.3.2 O pacto com o leitor**

No segundo capítulo, Paulo Honório surpreende o leitor com uma proposta: “Ocupado com esses empreendimentos [construir a fazenda], não alcancei a

ciência de João Nogueira nem as tolices de Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.” (RAMOS, 1997, p. 9)

Apresentada após o relato das tentativas fracassadas, a proposta envolve o leitor no projeto do fazendeiro. Baseada nas limitações do protagonista, a divisão de tarefas parece bastante plausível e complementar. Entendido em assuntos rurais, o latifundiário contará sua história, evitando termos técnicos de agricultura, pomicultura etc., enquanto o leitor, conhecedor da arte literária, traduzirá. No entanto, no que tange ao mundo das letras, a relação é desigual. O que falta ao fazendeiro, sobra ao leitor. Enredado pelo tom confessional e lisonjeado com o elogio, o leitor tende a aceitar a proposta e fechar o contrato, o pacto ficcional.

No entanto, antes de consumir o pacto, o leitor-crítico deve, como aconselha Valentim Facioli, “dessoronarizar-se e distanciar-se” do narrador, identificar nos dois eixos temáticos a situação que guarda semelhança e levantar a hipótese de que o autor permanece usando todos os espaços para caracterizar a personagem principal. Na relação com o leitor, a alegada “falta de conhecimento” é estratégia de sedução, primeiro momento do *modus operandi* do fazendeiro. Basta analisar seu comportamento com Padilha e Madalena.

Paulo Honório conhece a esposa na casa do Dr. Magalhães, juiz de direito e único vizinho que não tivera suas terras invadidas pelo latifundiário. Decidido a preparar um herdeiro para São Bernardo, procura D. Marcela, filha do juiz, mas muda de ideia ao conhecer Madalena. Rapidamente propõe casamento à moça, que resiste, alegando “ser pobre como Job”. Ele não se detém e contra-argumenta: “- Não fale assim, menina. E a

instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.” (RAMOS, 1997, p. 89)

Convencida pelo fazendeiro, Madalena aceita o acordo. O leitor percebe que a proposta de Paulo Honório não passa de uma manobra, pois, ainda que saiba que a moça domina atividades intelectuais, a única tarefa que sugere à esposa, após o casamento, é ajudar Maria das Dores nas tarefas domésticas. Presa ao contrato, Madalena vê todas suas iniciativas serem alvo de críticas e condenações e, gradativamente, vai emagrecendo, vítima da violência do marido ciumento, e termina por cometer suicídio. Assim, passado o momento da sedução, Padilha entrega a propriedade e, Madalena, a vida.

A situação do leitor guarda analogia com a de Madalena, pois assim como o fazendeiro elogia e oferece um acordo entre iguais à moça, também o faz ao leitor. Caso aceite a união e realize a “bondade<sup>10</sup> de traduzir”, estará mais próximo ainda do destino de Madalena. Será transportado para o interior de *São Bernardo*, assim como a jovem professora foi para o interior da fazenda.

Em *São Bernardo*, o leitor estará totalmente nas mãos da personagem central. Como na fazenda, o mundo literário funcionará conforme suas regras, sua ideologia e sua sintaxe<sup>11</sup>. Paulo Honório tem controle absoluto sobre o mundo que está construindo, domina o conteúdo e não ignora as regras literárias como aparenta. Por exemplo, no capítulo 13, em que viaja de trem na companhia de D. Glória, ele interrompe a narrativa, para explicar os motivos

---

<sup>10</sup> Como Paulo Honório declara: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez”. (RAMOS, 1997, p. 100)

<sup>11</sup> Lembremos que o fazendeiro dedica apenas uma semana a afinar a sua sintaxe pela da esposa, mas rapidamente desiste. (Ibidem, p. 95)

pelos quais omitiu a paisagem, conforme seria de se esperar, e deixa claro que não deveria encerrar o capítulo, mas o faz em nome da importância do assunto. Tudo isso, revela que o mundo das letras não lhe é totalmente estranho. Nesse contexto, o leitor não participará ativamente, como sugere a proposta; será conduzido como um cego<sup>12</sup> num mundo em que o narrador decide o que contar e o que omitir.

#### 4.3.3 Duas visões antagônicas em um só enunciado

No final do segundo capítulo, o narrador informa que não pretende “banciar escritor. É tarde para mudar de profissão.” Em seguida, um interlocutor não nomeado o interpela: “- Então para que escreve?”. A resposta é evasiva: “- Sei lá!” (RAMOS, 1997, p. 10). Embora o latifundiário não revele seus objetivos, a análise do seu método permite inferi-los:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. Não importa. (RAMOS, 1997, p. 8)

No final do capítulo 13, o narrador elenca uma série de situações que suprimiu ou modificou, entre elas, a paisagem, parte da conversa com D. Glória durante a viagem de trem, mas, acima de tudo, “particularidades” que revelam sua brutalidade, como a surra em Costa Brito ou a discussão com passageiro do trem: “Suprimi diversas

---

<sup>12</sup> Não nos esqueçamos de que a primeira atividade do protagonista foi “guia de cego”.

passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão.” (RAMOS, 1997, p. 77). Além dos mencionados, nota-se a ausência de aspectos relevantes, como, por exemplo, detalhes da tragédia de Madalena; motivos do desinteresse pelo filho; pormenores do adultério com Rosa, esposa do empregado; informações sobre o assassinato do velho Mendonça, vizinho de São Bernardo; entre outros.

As omissões parecem tentar construir uma imagem mais favorável do fazendeiro, o que nos leva a crer que o objetivo do livro não é retratar a esposa, como afirma no capítulo 19<sup>13</sup>, mas a ele próprio. O protagonista constrói um perfil de empresário de acordo com a ideologia dominante. Vindo das camadas subalternas, enriquece graças ao seu esforço, iniciativa e perseverança. Depois de muito trabalho, atinge o sucesso merecido e o reconhecimento público, suas iniciativas são comparáveis às de Ford e Delmiro Gouveia, nas palavras de Azevedo Gondim. Enfatizando as dificuldades, o protagonista mostra a transformação da fazenda, de um terreno “pantanosos” em uma empresa produtiva.

Ao lado do empresário de sucesso, capaz de superar obstáculos, existe o homem emotivo, frágil e impotente diante dos sentimentos. Em nome da gratidão, traz Margarida, “mãe” adotiva, para o seio de São Bernardo. Em nome da compaixão, emprega Sr. Ribeiro na fazenda. Em nome do amor, desiste de um casamento que lhe traria vantagens financeiras, para se unir a Madalena, uma “professorinha” sem herança. Em razão de um ciúme doentio, põe a perder seu casamento. A ênfase aos aspectos

---

<sup>13</sup> O narrador menciona: “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?” (RAMOS, 1997, p. 100)



mencionados tem o objetivo claro de delinear o perfil humanizado do fazendeiro e, como afirma Valentim Facioli, justificar suas ações destrutivas.

O autor, por sua vez, desmontando a ideologia dominante, mostra que o processo de enriquecimento do latifundiário é fruto de assassinato, invasão de terras, apropriação indébita, exploração do trabalho, abuso de poder, entre outros. Esse *modus operandi* manifesta-se em espaços físicos e literários. Para construir esse perfil, o criador conta apenas com os espaços que escapam do domínio do fazendeiro, a saber, a estrutura da obra e a escolha do recurso formal. Na estrutura, há dois eixos, o metalinguístico e o dedicado à autobiografia do protagonista. As palavras de um eixo iluminam o outro. No eixo metalinguístico, o autor põe em ação o *modus operandi* do latifundiário. No outro, apresenta elementos para que o leitor-crítico estude a personagem principal, compreenda seu funcionamento e se previna das armadilhas. Os capítulos metalinguísticos e a capa mostram que o latifundiário não mudou, ele invade o espaço do autor e manipula o leitor. A composição do livro obedece à mesma lógica de construção da fazenda São Bernardo.

Assim posto, *São Bernardo* poderia ser interpretado como a representação de duas visões díspares (a do protagonista versus a do autor) acerca do herói, mas não é tudo. O leitor ocupa um espaço determinante no livro. No final do romance, ele é exposto a uma metáfora cujo teor sintetiza o impasse e o obriga a uma decisão.

Perseguindo as repetidas “passagens insignificantes”, o leitor encontra, em duas ocasiões, o mesmo sonho. Quando o protagonista adormece na igreja, antes do suicídio de Madalena, o narrador relata: “Creio que sonhei com rios cheios e atoleiros.” (RAMOS, 1997, p.

166). Depois, quando conclui o livro, repete: “Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem” (RAMOS, 1997, p. 191). Imediatamente, o leitor associa a duas datas significativas: a do casamento (“o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio”) e à tomada da fazenda (“O caminho era um atoleiro sem fim”). Concluída a associação, resta a “figura de lobisomem”<sup>14</sup>.

A figura evoca a natureza dual do ser fantástico e seu processo de transformação: o homem que se animaliza e o lobo que se humaniza. Os dois processos podem ser reconhecidos no romance. Paulo Honório procura iluminar a dimensão humana; o criador, a animalesca, *homo homini lupus*. E, embora se defenda, com acerto, que *São Bernardo* reflete o processo de humanização do fazendeiro, à medida que, em vez de voltar a reconstruir a fazenda, decide escrever o livro que não lhe trará nenhum benefício material, a escolha do título do projeto literário – *São Bernardo* – não evoca a ambivalência da natureza humana, mas o projeto empresarial do latifundiário. Entre as duas, somente o leitor poderá decidir a mais atraente.

## Conclusão

A partir da análise dos efeitos do “romance dentro do romance” na enunciação de *São Bernardo*, este ensaio distancia-se da crítica que procura associar Graciliano

---

<sup>14</sup> Segundo Câmara Cascudo (2002), a lenda do lobisomem origina-se na Grécia Antiga. Há inúmeras versões. Em uma, Licaon, rei da Arcádia tenta matar Zeus; em outra, o mesmo rei hospeda Zeus e lhe oferece carne humana no jantar. Em todas em que o rei da Arcádia é protagonista, acaba sendo transformado em lobo. Para efeito de análise, o que importa é o caráter dual do mito.

Ramos a Eça de Queirós. Defende que o autor alagoano, afinado com as ideias de seu tempo, cria os três primeiros romances com o artifício da *mise en abyme*, conforme concebido por Gide em *Os moedeiros falsos*. Contudo, diferentemente do autor francês, não procura mostrar os bastidores da obra literária, mas explorar o recurso em outras direções.

Em *Caetés*, a “construção em abismo” cria dois eixos temáticos distintos: um mostra a personagem no seu dia a dia; outro, suas dificuldades para compor a novela sobre os índios. A impossibilidade do protagonista em prosseguir seu texto contrasta com a facilidade com que o criador compõe o “relato-caeté”. Além disso, a *mise en abyme* permite comparar duas enunciações da esfera literária: a do protagonista e a do autor. Armado com os conceitos bakhtinianos, o leitor-crítico percebe que João Valério subestima seu leitor e não domina o assunto a que se dedica, enquanto o autor segue na direção oposta, demonstrando domínio do tema e confiança na capacidade de entendimento do leitor. O resultado é uma comunicação cifrada entre autor e leitor-crítico, na qual os limites do protagonista no plano amoroso e literário ficam evidentes.

Já em *São Bernardo*, o recurso da *mise en abyme* provoca efeitos mais complexos. Há também dois eixos diferentes: um, autobiográfico, no tempo passado; outro, metalinguístico, no tempo presente. À primeira vista, ambos não parecem guardar relação entre si, no entanto, a análise mostra o contrário. O primeiro permite conhecer o *modus operandi* de Paulo Honório, enquanto o segundo, sentir seus efeitos. Ademais, a relação especular entre autor e herói torna quase impossível reconhecer os limites das duas enunciações – a do protagonista e a do criador. Em termos teóricos, o autor estabelece uma relação de simpatia com o leitor-crítico e de distanciamento com o herói; o

fazendeiro faz o contrário. O resultado é uma comunicação muito mais cifrada do que em *Caetés*. No entanto, com pesquisa, comparação entre os dois eixos e esclarecimento das pistas deixadas pelo criador, o leitor-crítico consegue informações privilegiadas que escapam ao controle do protagonista.

É essa construção literária mais elaborada, que fornece pistas que instigam o leitor a sair da passividade para acompanhar não apenas a história, mas também o processo enunciativo, que faz com que a leitura de algumas obras da literatura do século XX, entre elas, *São Bernardo*, seja obrigatória. Provocado pelo livro, o leitor certamente compreenderá que Graciliano Ramos, afinado com o espírito da época, soube criar, com “engenho e arte”, como diria Camões, um jogo narrativo que envolve o leitor comum e surpreende o crítico.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. 5 ed. São Paulo: Annablume e Hucitec, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. Lusos & Caetés. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, p. 35-42, 1993.

- COSTA, Craveiro. *História das Alagoas*: resumo didático. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Ed. Du Seuil, 1977.
- DANTAS, B. G.; SAMPAIO, J.A.L.; CARVALHO, M. R. G. Os povos indígenas no nordeste brasileiro: um esboço histórico. CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- FACIOLI, Valentim. Dettera: ilusão e verdade: sobre a (im) propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, p. 43-68, 1993.
- GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Os moedeiros falsos*. Trad. Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Trad. Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Londrina, PR: Campanário, 2000.
- IVO, Lêdo. Um estranho no ninho: a propósito do cinquentenário de *Caetés* de Graciliano Ramos. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 77, p. 35-44, jan. 1984.
- MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos Estudos literários*: introdução crítica a uma poética sociológica. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MIRANDA, Wander Melo. O Eu-Caeté. In: *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 55-58.
- PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. In: *Transleituras*: ensaios de interpretação literária. São Paulo: Ática, 1995. p.19-25.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *São Bernardo*. 67 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VOLOSHINOV, Valentín (M.M. Bajtin). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. In: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997. p. 106-137.



## 5 - ENSINO DE LITERATURA E VALORES SOCIAIS: UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA

Mayra Pinto

Para aproximar os alunos de um texto literário, e possibilitar, por exemplo, que, dentre tantos aspectos, compreendam os diferentes conjuntos de valores que organizam a maneira de pensar – do herói, das personagens, do autor-criador, do próprio leitor –, há certamente vários caminhos metodológicos. Muitas vezes o professor lança mão de sua quase sempre ativa criatividade – premido pela árdua tarefa de trabalhar textos um pouco mais complexos por várias razões, como os do cânone, com um público em nada interessado no tema e tampouco disposto a atravessar a distância linguística que o separa daquela obra. Aqui podem entrar atividades cheias de ótimas intenções, entretanto pouco embasadas teórica e metodologicamente – nesse sentido, são comuns encenações das obras literárias, às vezes bastante divertidas para os alunos, mas de resultado duvidoso quando o objetivo é conhecer a especificidade do discurso literário – que, como sabemos, vai além do enredo e ou do tema da obra.

Cada vez que um texto literário entra na sala de aula, é preciso lidar com o problema dessa complexa especificidade. O professor considera seus inúmeros aspectos – linguísticos, textuais, discursivos – e escolhe dentre eles aqueles com os quais trabalhar, ou que serão enfatizados em detrimento de outros. Essa escolha pode ser ainda mais difícil se a dimensão ética, de todo discurso, não for devidamente considerada *a priori* – sabemos que os textos estão constituídos por um modo de pensar, e, por isso, é preciso redobrada atenção ao que é oferecido para leitura e análise de



nossos alunos. É importante, portanto, que o professor enfrente certa postura ingênua ainda muito presente no senso comum, que sugere a neutralidade da linguagem, e procure conhecer e reconhecer, sempre, os conjuntos sociais de valores que constituem os mais diferentes textos.

## 5.1 A palavra na vida<sup>1</sup>

Certamente é mais difícil ensinar como reconhecer os valores sociais, que constituem todos os textos não só os literários, sem termos uma boa teoria que embase nossa análise. Nesse sentido, conhecer um pouco dos estudos do Círculo de Bakhtin pode ser um apoio produtivo para a compreensão do aspecto axiológico da linguagem por vários motivos.

Primeiro, na concepção bakhtiniana a função essencial da linguagem é a comunicação. É em sociedade que a consciência se forma e é nela que o falante se orienta para produzir seu discurso, sempre novo, irrepetível, singular orientado pelo horizonte social e avaliativo, isto é, orientado por outros discursos sociais carregados de valores. Segundo, porque, seguindo essa orientação primeira, todo enunciado conterà, sempre, índices axiológicos ancorados em diferentes conjuntos sociais de valores. Portanto - e agora entramos em um terceiro motivo -, para essa teoria, que aborda a linguagem de uma perspectiva sociológica, imbricada nas malhas das relações sociais, todo discurso se orienta para o já dito e para uma resposta, isto é, todo discurso é atravessado pela *dialogicidade*.

Por ser constituída por valores sociais, a linguagem, seja ela artística ou do cotidiano é por eles determinada. Esses valores não são só do momento histórico em que é produzido o discurso, mas

---

<sup>1</sup> Para as considerações teóricas deste artigo, partimos sobretudo de dois ensaios de Valentin Volochínov: “Palavra na vida e a palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica” e “A construção da enunciação”, ambos em: VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *A construção da enunciação*. Tradução, organização e notas: João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João, 2013.

também de outros momentos – há uma ininterrupta relação entre aquilo que é dito, que já foi dito e que se projeta será dito. Às vezes essa relação é mais “passiva”, quando se aceitam determinados valores já dados socialmente como positivos ou negativos, outras vezes é mais conflitiva. Por exemplo, a crítica literária passou bastante tempo abordando *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, como a história de um pobre homem enganado por uma figura feminina melíflua. Entretanto, a partir de determinado momento, parte da crítica passou a ver no romance machadiano o tema de uma vida que fracassou numa relação direta com o momento histórico em que foi escrito o livro – a traição ou não de Capitu deixou de ser a grande questão não resolvida propositalmente no romance (SCHWARZ, 1997). Cada momento da crítica literária está de acordo com as discussões – científicas, estéticas, filosóficas, políticas – de sua época e também em relação – de conjunção e/ou de oposição – com a crítica de outros tempos. Temos assim um caminho histórico da reflexão literária que ora se alinhou a uma determinada abordagem, um conjunto de valores sociais e estéticos, ora se alinhou a outra. Não há uma abordagem “certa” e outra “errada”; há *novas relações de sentido* criadas a partir da produção do pensamento em determinado momento histórico, com determinados interlocutores. Na perspectiva bakhtiniana, portanto, esse processo ilustra o próprio funcionamento dialógico de toda linguagem.

A comunicação artística é uma forma de comunicação social como outras – jurídica, científica, cotidiana, etc. Porém, para compreendê-la, é preciso, antes, analisar o discurso cotidiano comum porque nele se encontram os “fundamentos, as potencialidades de uma forma artística” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 77). Quais seriam esses fundamentos? Basicamente concentram-se no fato de que a palavra na vida cotidiana tem sempre uma parte verbal e outra não verbal, *subentendida*. Essa parte determina os valores sociais do discurso, dados pela *situação* – composta por: espaço e tempo em que ocorre a enunciação; objeto ou tema de que

trata; e a atitude dos falantes em relação ao que se fala, a apreciação valorativa. Assim, na perspectiva bakhtiniana, a *orientação social de toda enunciação é determinada pelo auditório (ouvintes/leitores) e pela situação*.

No ensino de literatura, compreender esse pressuposto é uma boa oportunidade para sair de posições ingênuas – tais como entender que o texto literário tem uma “intenção” a ser desvendada pelo leitor atento. Nada menos de acordo com a perspectiva bakhtiniana porque, como vimos, são constituintes de qualquer enunciação a parte verbal e a não verbal, determinada pelo auditório e pela situação. Isso significa que a cada momento em que é produzido um discurso – lido um texto, feita uma fala etc. -, seu sentido será novo também porque esse momento é constituído por um público e uma situação extraverbal diferentes – além, claro, do autor desse discurso. Mas nem por isso a teoria sugere que qualquer interpretação seja válida só porque é uma interpretação: “Quem determina as possibilidades interpretativas é o texto. As leituras possíveis estão nele inscritas. Portanto, uma interpretação é válida por marcas, vestígios, indícios presentes na superfície textual” (FIORIN, 2009, p. 52). Quando parte da crítica passou a ver o protagonista de *Dom Casmurro* como uma voz da elite brasileira na época do império – com conflitos que indicavam, além de uma trajetória pessoal, a trajetória de uma classe social -, todo seu embasamento estava nas pistas deixadas na obra de Machado de Assis.

Voltando à teoria, vimos até aqui que toda enunciação está orientada pela situação e pelo auditório e é composta por uma parte verbal e outra não verbal, constituída pelos aspectos subentendidos dados na situação extraverbal. O que seriam exatamente esses aspectos subentendidos? Eles compõem a situação extraverbal por onde circulam as valorações sociais. Geralmente, elas não são enunciadas, já fazem parte de um modo de pensar de um determinado grupo, época, família, nação, classe social etc. Na perspectiva bakhtiniana, a linguagem está carregada

de valorações avaliativas: estamos todo tempo avaliando as ações, os objetos, as pessoas, os pensamentos, os sentimentos etc. e, na maioria das vezes, não pensamos sobre isso. Esse aspecto é intrínseco à atividade da linguagem:

Acontece que todas as valorações sociais principais que derivam dos traços particulares da existência econômica de um grupo determinado não costumam se enunciar, posto que formam parte da carne e do sangue de todos os representantes de um grupo dado; são as que organizam atos e modos de proceder, parecem haver se fundido com os objetos e os fenômenos correspondentes, e por isso não necessitam de fórmulas verbais. (VOLOCHÍNOV, p. 81)

E como essa parte subentendida se relaciona com a parte verbal da enunciação? Ela é uma espécie de orientador da parte verbal que acaba sendo um “resumo valorativo” do que está acontecendo no ato da fala. Se pensarmos nas enunciações da vida cotidiana, podemos observar como, de modo geral, elas continuam e desenvolvem as circunstâncias, traçam planos para futuras ações, isto é, *organizam* a vida. Mas as situações extraverbais não são uma “causa” das enunciações, tampouco a palavra é um reflexo dessas situações, dado que “*a situação forma parte da enunciação como a parte integral necessária de sua composição semântica*” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 79). Isto é, as situações extraverbais estão amalgamadas ao sentido de toda enunciação. Não podemos esquecer que as diferentes situações determinam, portanto, a diferença de sentido de uma mesma expressão verbal.

Pensemos como exemplo quais seriam os valores subentendidos de uma aula qualquer sobre *Dom Casmurro*. Temos de levar em conta a situação extraverbal em seus múltiplos aspectos; dentre eles, alguns seriam: em qual escola, em que bairro/cidade, em qual ano/dia/hora será dada a aula; que parte do livro foi escolhida para ser trabalhada (todo o romance, um ou mais capítulos, uma passagem, exercícios do livro didático); como aquela turma se posiciona frente ao livro – àquele livro em especial,

à literatura em geral etc. Todos esses aspectos, que constituem a situação extraverbal, vão contribuir para determinar como será essa aula, como será essa enunciação; entretanto, eles não são necessariamente explicitados, mas são *fundamentais para que a enunciação aconteça de determinada maneira em sua forma final, em seu sentido global*. Lembremos aqui que, de acordo com a teoria bakhtiniana do discurso, todos esses aspectos irão construir uma enunciação única e singular, isto é, nenhuma aula sobre *Dom Casmurro* será igual à outra.

Até aqui vimos as particularidades da parte não verbal da enunciação. Vamos olhar agora mais de perto para a parte verbal.

Cada enunciação tem um significado, um conteúdo, e uma forma, composta pela entonação, a seleção das palavras e sua disposição na enunciação. Desses três elementos, a entonação, a maneira de falar, será o aspecto mais determinante para a teoria bakhtiniana porque é a *expressão sonora da valoração social*, isto é, a *entonação é o vínculo entre a parte verbal e a não verbal, que dá sentido à enunciação*. Justamente por isso, por estar carregada dos aspectos avaliativos, é a entonação que vai determinar a seleção das palavras e, por conseguinte, o lugar que devem ocupar na enunciação.

Voltemos ao nosso exemplo da aula sobre *Dom Casmurro*. Dependendo do público, bem como da situação dessa aula – lugar, tempo, que parte selecionamos para trabalhar, as avaliações do público sobre o tema -, será escolhida uma entonação determinada; a maneira de falar sobre o assunto, de dar a aula, será uma *síntese avaliativa* de todos esses aspectos. A partir deles, portanto, a enunciação poderá acontecer, por exemplo, com um tom mais leve/brincalhão, mais sério, mais digressivo e muitos outros – ou com todos alternados, conforme cada momento da aula, cada intervenção dos alunos. Além disso, a entonação vai determinar com quais palavras, e sua disposição na enunciação, a aula será dada – se for escolhido um tom mais leve, certamente a enunciação poderá ter palavras mais próprias da linguagem coloquial; se a

aula for uma palestra para toda a escola (alunos, professores, funcionários, pais), talvez o tom mais adequado ao público exija a escolha de palavras do registro formal.

## 5.2 A palavra na literatura

Todas as inter-relações, próprias do discurso cotidiano, também entram no discurso artístico porque “a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja” (BAKHTIN, 1990, p. 33). Isto é, há uma espécie de transferência das situações da vida para um outro plano, o da literatura. Nesse plano há uma reconfiguração dessas circunstâncias da realidade, de modo a dar-lhes uma nova unidade, outra ordenação, mas a sua *identificação e as valorações próprias das situações da vida permanecem na forma literária*. A partir daqui, vamos exemplificar esse e outros aspectos da teoria bakhtiniana com uma crônica de Machado de Assis, publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 19 de maio de 1888.

### **Bons dias!**

Eu pertenço a uma família de profetas *après coup, post factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.

No golpe do meio (*coup du milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as ideias pregadas por Cristo, há dezoito séculos,

restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas ideias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que é ainda meu sobrinho) pegou de outra taça, e pediu à ilustre assembleia que correspondesse ao ato que acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo.

No dia seguinte, chamei o Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

– Tu és livre, podes ir para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que...

– Oh! meu senhô! fico.

– ...Um ordenado pequeno, mas que há de crescer. Tudo cresce neste mundo; tu crescestes imensamente. Quando nasceste, eras um pirralho deste tamanho; hoje estás mais alto que eu. Deixa ver; olha, és mais alto quatro dedos...

– Artura não qué dizê nada, não, senhô...

– Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis; mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha.

– Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete.

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí pra cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas

todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposições) é então professor de filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: és livre, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu.

Boas noites. (1973, p. 489-491)

A forma composicional desse texto, uma crônica, serviu para reconfigurar determinadas circunstâncias do momento histórico em que foi escrito e, além de ter características próprias do gênero – dentre elas, tema do cotidiano (publicada logo após a abolição da escravidão), linguagem um pouco mais informal, em tom de conversa –, foi a escolhida pelo autor-criador (categoria sobre a qual falaremos a seguir) como a mais adequada para tratar do tema ético da escravidão, circunscrito ao modo de pensar de um determinado grupo social. Isto é, havia à época conjuntos de valores sociais distintos que constituíam os discursos a respeito desse tema. Como sabemos não só pela literatura de Machado de Assis e outros autores, mas também por estudos históricos, boa parte da elite brasileira não era favorável ao fim da escravidão – e lutou de todas as formas que pôde para manter essa deplorável condição em nossa sociedade. Nesta crônica, pelo viés da ironia, famosa marca discursiva de Machado, temos uma reconfiguração, portanto, desses valores da elite que circulavam socialmente.

Assim como o discurso cotidiano, o discurso artístico é constituído por três participantes: o autor-criador, o ouvinte e o herói – protagonista e/ou objeto da enunciação. Na verdade, cada um desses elementos é, para a teoria bakhtiniana, “um momento



constitutivo da forma artística” (BAKHTIN, 1990, p. 58). O que significa isso? Significa que cada um desses aspectos mantém relações axiológicas entre si: o autor-criador, por exemplo, tem um tipo de relação axiológica com o herói, com quem o ouvinte/leitor mantém também um tipo de relação, que estabelece, por sua vez, inúmeros outros fios na inter-relação discursiva.

Com a crônica podemos compreender também o que significa o ouvinte: não é o público real, mas aquele para quem é orientada a obra: “O estilo é o homem; e nós podemos dizer: o estilo são pelo menos dois homens, ou mais exatamente, é o homem e seu grupo social na pessoa de seu representante ativo – o ouvinte, que é o participante permanente do discurso interno e externo do homem.” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 97). Isto é, ao escolher tratar de determinado modo seu herói, com um ponto de vista crítico, no gênero crônica, o autor-criador machadiano levou em consideração o grupo social para o qual estaria orientado o texto. Parte desse grupo social à época no Brasil, leitor de jornais (onde são comumente publicadas as crônicas), como sabemos, era justamente formado pelas elites. Ora, esse aspecto, portanto, o do ouvinte como grupo social interno e externo, corrobora o ponto de vista do autor-criador da crônica: crítico em relação a determinada posição axiológica de seu herói (o narrador da crônica representante da elite) e ao mesmo tempo leve pelo tom irônico com que escolheu tratar do tema.

Vamos olhar mais de perto, com alguns exemplos, como a ironia foi construída nesse texto.

Desde o primeiro parágrafo, a construção da entonação do herói (narrador) indica que estamos diante de um discurso ambíguo que sugere outros significados em camadas mais profundas da enunciação. Um desses significados, por exemplo, pode remeter ao pedantismo do narrador: ao apresentar-se empregando palavras em francês e latim ao lado de uma expressão popular, essa de fato carregada de sentido para o leitor carioca do século XIX, ele expõe o quanto é importante, em seu universo

social, exibir o lustro da cultura letrada porque justamente o que importa é *mostrar ao outro* que as conhece. Não tem tanto valor o conteúdo, mas o preciosismo da forma – qualquer semelhança com o discurso de inúmeras personagens do mundo real, em qualquer tempo histórico, não é mera coincidência.

Outro significado, ainda do mesmo primeiro período do parágrafo inicial, colado ao aspecto semântico das expressões reiteradas, é o chiste: filia-se a uma linhagem de profetas que vaticinam algo *depois* do acontecimento! Em uma leitura desatenta, certamente o leitor pode perder não só o jogo, mas sobretudo seu significado: *o herói pertence a uma categoria de narradores que diz ser aquilo que na verdade não é*.

Na sequência, ao reiterar a piada com a entonação afetada em uma gradação – “digo, e juro se necessário for” – o herói se regozija de ter antecipado a lei antes mesmo de sua promulgação, quando decidiu alforriar um escravo. Para ele, isso não significou *nada* em termos de gasto e tampouco o jantar comemorativo que projetou para divulgar o feito – o cálculo está sintetizado no uso da expressão saborosamente popular, tão frequente em Machado, “perdido por mil, perdido por mil e quinhentos”. Embora o assunto diga respeito a uma das mais profundas violências das relações sociais, a entonação segue afetada e leve: a alforria do escravo não lhe custa nada em termos econômicos, é tão pouco inclusive que pode ser contabilizado ao lado do gasto com o jantar.

Dessa forma, ao fim do primeiro parágrafo, está devidamente construída a primeira pista linguística e discursiva, por meio da ironia fina machadiana, para compreender como o autor-criador se relaciona com o herói: a entonação afetada e despreziosa, marca estilística do gênero crônica, serve também para encobrir a seriedade do assunto, para mascarar a violência de classe. No restante da crônica, a entonação completa o desenho de uma voz que, marcada pela desfaçatez, não se importa em revelar suas atitudes egoístas e autorreferentes por meio de diversos tipos de manipulações. Atitude essa, aliás, muito comum nas

personalidades autoritárias que contam com não sofrer sanções sociais por suas atitudes violentas.

Por exemplo, com a entonação mais prosaica e inocente, o herói conta como o jantar vira banquete e as cinco pessoas presentes viram trinta e três. Faz questão de dizer que não é o autor dessa alteração, mas os amigos e as notícias. O veneno machadiano da ironia é pingado no comentário que atribui o aumento do número de convidados a um inocente desejo de lhe dar um aspecto simbólico na relação com a idade de Cristo. Isto é, a falsidade das informações é minimizada, mascarada, pelas *boas intenções católicas* dos amigos e das notícias – afinal, para esse tipo de pensamento, os fins sempre justificam os meios.

O discurso durante o jantar é também descaradamente um autoelogio, mascarado pela apropriação da moralidade cristã – novamente aqui pode-se observar, com aquele sorriso amargo de leitores machadianos, o quanto o discurso religioso vem servindo ao longo das eras ao que há de mais sórdido e manipulador em alguns discursos políticos que, enquanto associam o direito à equanimidade das relações sociais a uma questão de justiça divina, mascaram a violência do gesto de manter a qualquer custo os privilégios das elites.

Na parte que começa com o agradecimento de Pancrácio, há uma gradação, tão comum em muitos parágrafos de Machado de Assis, em que os fatos se seguem rapidamente num crescendo para fazer brilhar o final: o herói embevecido com o reconhecimento social. Aqui, todos os elementos confluem para a construção de sua imagem social positiva: o escravo, o amigo/sobrinho, a audiência que se comove com a cena, a sociedade que lhe envia cartões e, por fim, no ápice do reconhecimento, há a suposição de um retrato seu sendo pintado – o autor-criador desenha aí o desejo ou a megalomania do herói, como o leitor preferir. Isto é, até este momento do texto, percebe-se que o gesto de alforria tem um só propósito: servir à vaidade do herói.

No diálogo com Pancrácio e nos dois parágrafos posteriores, a entonação do herói é uma síntese impecável de como o discurso manipulador das elites procura mascarar a violência de seus privilégios. Em algumas poucas linhas, é possível reconhecer como a alforria é uma “liberdade” duplamente falsa. Economicamente não há como se sustentar com o salário miserável oferecido pelo “generoso” senhor. Além disso, as relações seguem, de fato, intocáveis: o escravo continua aceitando *tudo*, inclusive os maus tratos físicos e psíquicos.

Por fim, o herói revela sua verdadeira intenção: tornar-se deputado. A libertação do escravo serve como adorno, mera roupagem ilustrativa de seu senso de justiça, para a campanha que planeja apresentar aos eleitores. Mais uma vez há um parágrafo, construído em um único período, em que a gradação dá à entonação o desenho preciso da voz manipuladora, vaidosa e sobretudo autoritária: do plano de ser deputado, passando pelo uso da alforria ao escravo, pela mentira deslavada, pelo autoelogio, o herói chega ao final do parágrafo, e do texto, fazendo uma crítica à incapacidade dos poderes públicos para “restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu”. O preciosismo aparentemente superficial e bobo da frase final, na verdade, sintetiza um dos pensamentos mais caros às elites brasileiras desde muito tempo: a ineficiência do estado é um dado inexorável da realidade, *e não é possível combatê-lo* - aqui a ironia machadiana atinge o ápice, porque, afinal, justiça mesmo só é possível a divina. Ou seja, para esse tipo de discurso, interessa tratar o Estado como uma instituição com vida própria, à parte da sociedade - como se não fosse constituída por pessoas com interesses e poder para fazer valer esses interesses, aliás, pessoas que, na história brasileira, costumam justamente fazer parte dos cargos mais importantes desse mesmo Estado.

Desde o princípio ao fim da crônica coerentemente, a entonação do herói é construída de modo a compor uma voz que afirma ser aquilo que não é sem o menor pudor, que mente e

manipula fatos, que usa pessoas de acordo com seus interesses mais mesquinhos, e que justifica seus atos violentos sem a menor preocupação com algum tipo de coerência, tudo isso com uma dicção leve, cínica, própria daqueles que não se preocupam em dar satisfações de seus gestos, esperam apenas o reconhecimento social de sua figura poderosa e vazia e jamais uma sanção pelas injustiças que cometem.

Como vimos, para a teoria bakhtiniana, na parte não verbal da enunciação encontram-se os subentendidos, os valores não enunciados que fazem parte do modo de pensar dos diferentes grupos sociais. Ora, qual grupo social poderia agir de modo tão irresponsável e desrespeitoso em relação a um dos preceitos mais caros à civilidade? Como esclareceu Roberto Schwarz em “As ideias fora do lugar”<sup>2</sup>, a elite brasileira se relacionava com as ideias liberais europeias, e dentre elas a abolição da escravidão era uma das principais, de um modo superficial: “as ideias da burguesia (...) tomam função de... ornato e marca de fidalguia” (1988, p.18) no Brasil do século XIX. Isto é, essas ideias não eram levadas a sério ao ponto de haver um empenho em sua execução; a elite não lutava por implantá-las por aqui, constituíam apenas um acessório a mais na construção de uma imagem.

Na crônica de Machado, vimos que o narrador é apresentado de maneira irônica, isto é, *o autor-criador escolheu o tom irônico para se relacionar com seu herói*. Por quê? Dentre tantos motivos, um deles provavelmente sugere que essa era uma forma mais leve para tratar de assunto tão espinhoso à época. Não esqueçamos que Machado era um artista consagrado, mas *apenas* um escritor; jamais

---

<sup>2</sup> No estudo da obra de Machado de Assis, Roberto Schwartz reconhece um modo de relação social típico do Brasil. São relações permeadas pelo que nomeia de *favor*: os homens pobres livres dependem do favor de homens da classe dominante para se manterem social e financeiramente. O crítico atribui a origem desse tipo inusitado de relação à inadequação entre as ideias liberais, defendidas pelos homens livres, e a convivência com a prática da escravidão, o que acabou gerando ideias “enviesadas – fora de centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhecivelmente nossas” (SCHWARTZ, 1988, p. 19).

poderia tratar, sem a ambiguidade protetora da ironia, o tema da violência da elite brasileira, justamente porque sabia das sanções que poderia sofrer caso se decidisse por uma obra mais explícita no seu viés crítico. Enfim, ao final da leitura dessa crônica, os leitores de Machado podemos saber como a escravidão foi abolida no papel, não na realidade social, isto é, de uma perspectiva bakhtiniana, a vida entrou na arte com todo “seu peso axiológico”.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**, Vol. III. 3ª edição. José Aguilar, Rio de Janeiro. 1973. p. 489 – 491.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma. In: *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. São Paulo, UNESP/Hucitec, 1990.

FIORIN, José Luiz. Leitura e dialogismo. In: RÖSING, Tânia M.K; ZILBERMAN, Regina (orgs.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009. P. 41-59.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3 ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1988.

\_\_\_\_\_. *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *A construção da enunciação*. Tradução, organização e notas: João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João Editores, 2013.



## Os autores

**Claudemir Belintane** é professor livre-docente da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, atua no campo do ensino de linguagem em nível de graduação (ensino de Língua Portuguesa e Alfabetização) e, em pós-graduação, pesquisa as relações entre linguagens, redes, memórias e suportes de escrita nos processos de ensino e aprendizagem. Autor do livro: *Oralidade e Alfabetização: Uma nova concepção da alfabetização e do letramento* – editora Cortez, 2013. Possui dezenas de artigos científicos publicados em revistas especializadas (os mais recentes estão disponíveis em *Scientific Electronic Library Online*: <<http://www.scielo.br>>) e em diversas coletâneas de artigos acadêmicos.

**Ernani Terra** é doutor em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Tem pós-doutorado na área de Semiótica discursiva. É professor de língua portuguesa, literaturas de língua portuguesa, leitura e produção de textos. Tem mais de 30 livros publicados, capítulos de livros e artigos científicos em revistas indexadas. Tem participado ativamente de Congressos, Colóquios, Simpósios e Seminários no Brasil e no exterior, apresentando resultados de suas pesquisas. Pela Editora Contexto publicou o livro *Leitura do Texto Literário* e é coautor no livro *Ensino de Língua Portuguesa: oralidade, escrita, leitura*, organizado por Vanda Maria Elias.

**Mayra Pinto** é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Fez pós-doutorado (2015) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Doutorado (2010) em Educação e linguagem pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, como bolsista FAPESP. É autora de artigos, de coleções didáticas de Português para os anos finais do Ensino Fundamental e de *Noel Rosa: o humor na canção*, FAPESP/Ateliê. No curso de Licenciatura em Letras/IFSP, suas linhas de pesquisa são Literatura e Ensino, e Teoria Bakhtiniana.



**Norma Discini**, professora associada do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, instituição à qual se vincula hoje como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Semiótica, é autora de artigos, capítulos de livros e de obras como: *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015; *A comunicação nos textos*. 2. ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015; *O estilo nos textos*. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015. Como bolsista FAPESP, fez pós-doutorado na Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis; orienta mestrado, doutorado, supervisiona pós-doutorado no âmbito da Semiótica e na lateralidade com a Análise do Discurso, ambas de linha francesa, contemplando também as circunvizinhanças da semiótica com a fenomenologia do eixo Husserl/ Merleau-Ponty e da semiótica com o quadro teórico de M. Bakhtin e seu Círculo.

**Suely Corvacho** é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2004). É professora aposentada do Instituto Federal de São Paulo, onde teve experiência na área de ensino de língua portuguesa, literaturas de língua portuguesa e produção de textos no ensino médio e no superior. Atualmente, desenvolve estudos em duas linhas de pesquisa: ensino de literatura, e crítica Literária e psicanálise, cujos resultados são apresentados em eventos acadêmicos, ou são publicados em revistas especializadas. Em 2015, organizou o livro *Força da palavra: iniciação à oratória militante*, publicado pelo ILAESE.

Os ensaios deste livro foram escritos por professores e pesquisadores que investigam a literatura em sua intersecção com o ensino. Esse é um campo ainda recente no Brasil, no entanto, sua pertinência vem crescendo nos últimos anos dada uma demanda cada vez mais recorrente dos professores de português do ensino básico: a formação continuada para ensinar literatura. Esse ensino exige ter um conhecimento seguro não só sobre as inúmeras abordagens próprias do texto literário, mas sobretudo ter a experiência da literatura como condição de sua própria formação. Tendo em vista a complexidade da tarefa, os autores procuraram oferecer ao professor algumas possibilidades de abordagens do texto literário levando em consideração também a demanda de sua formação.